

FUNDADORES

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ (†)
AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

DIRECTOR

AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

SECRETARIO

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ

CONSEJO EDITORIAL

MANUEL ALVAR LÓPEZ (†)
SAMUEL AMELL (†)
THEODORE S. BEARDSLEY (†)
ODÓN BETANZOS PALACIOS (†)
CARLOS BOUSOÑO PRIETO (†)
GREGORIO CERVANTES MARTÍN
GEMA CIENFUEGOS ANTELO
CARMEN CONDE ABELLÁN (†)
MELINDA A. CRO
JAMES CHATHAM
MAXIME CHEVALIER (†)
HIPÓLITO ESCOLAR SOBRINO (†)
JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ
MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO (†)
JERÓNIMO HERRERA NAVARRO
JAVIER HUERTA CALVO
LYDIA JIMÉNEZ GONZÁLEZ
JOHN A. JONES
EMILIO LORENZO CRIADO (†)
ABRAHAM MADROÑAL DURÁN
EMILIO PERAL VEGA
ERICH VON RICHTHOFEN (†)
MARTÍN DE RIQUER MORERA (†)
TOMÁS RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
ALFREDO A. ROGGIANO (†)
ENRIQUE RUIZ FORNELLS
RUSSELL P. SEBOLD (†)
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA
JOSÉ LUIS VARELA IGLESIAS
BENITO VARELA JÁCOME (†)
ÁNGELES VARELA OLEA
JOSÉ JULIO VÉLEZ SAINZ

Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPÁNICA

PUBLICACIÓN DEL SEMINARIO “MENÉNDEZ PELAYO”
DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

NÚM. 43
2017

SUMARIO

	<i>Págs.</i>
RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS	7
<i>CURRICULUM VITAE</i> DEL PROFESOR DON JOSÉ LUIS VARELA IGLESIAS, por la revista <i>Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica</i>	13
MAESE PÉREZ, EL ORGANISTA: OFFICIUM DEFUNCTORUM, por <i>Ofelia-Eugenia de Andrés Martín</i>	23
<i>NESCIT LABI VIRTUS</i> , EL EXTRAÑO TÍTULO DE <i>PEPITA JIMÉNEZ</i> , EN LA TRADICIÓN EUROPEA, por <i>Ana Navarro Pascual</i>	63
LA MUJER “ROMÁNTICA” A LA LUZ DEL TEATRO ESPAÑOL DECIMONÓNICO, por <i>José Luis González Subías</i>	111
TEXTOS FUNDACIONALES DE AMÉRICA VIII: LA EDAD DE ORO DEL HUMANISMO EN LA NUEVA ESPAÑA, por <i>Stelio Cro</i>	123

LOS CUENTOS DE JACINTO OCTAVIO PICÓN EN EL CONTEXTO DE SU OBRA (VI). LOS CUENTOS: EL DISCURSO, por <i>Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo</i>	255
LA PALABRA DE CLARA JANÉS: UN CANTO DE SUPERVIVENCIA, por <i>Armando López Castro</i>	405
LOS ESPACIOS CAMPESTRES ASTURIANOS EN LA NARRATIVA DE ARMANDO PALACIO VALDÉS, por <i>Souad Ragala</i>	427
EL ÚLTIMO PÍO BAROJA. DE NUEVO EL PERIODISMO EN LA FICCIÓN, por <i>Beatriz de Ancos Morales</i>	447
RESEÑAS	
<i>SEGUNDAS CELESTINAS: Segunda comedia de Celestina, de Feliciano de Silva. Tercera parte de la tragicomedia de Celestina de Gaspar Gómez. Tragicomedia de Lisandro y Roselia, de Sancho de Muñón.</i> Edición de Rosa Navarro Durán. Biblioteca Castro. Fundación Antonio de Castro. Madrid, 2016, I-CXII + 903 páginas, por <i>Ignacio Bajona Oliveras</i>	463
CUENCA TORIBIO, José Manuel. <i>Amada Cataluña (Reflexiones de un historiador)</i> . Madrid. Iustel. 2015, 126 pp., por <i>Manuel Revuelta González</i>	467

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO (Orden alfabético):

ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de
BAJONA OLIVERAS, Ignacio
CRO, Stelio
GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis
GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban
LÓPEZ Castro, Armando
NAVARRO PASCUAL, Ana
RAGALA, SOUAD
REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel
VARELA IGLESIAS, José Luis

Cubierta: Profesor José Luis Varela Iglesias. Fotografía de ALFONSO, encargada por la Facultad de Información de la Universidad Complutense de Madrid y conservada en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, Madrid).

SECRETARÍA

Alcalá, 93 – 28009 MADRID – Tel. 914 311 122 – Fax: 915 767 352

e-mail: literat@fuesp.com

<http://www.fuesp.com>

I.S.S.N.: 0210-0061

Depósito Legal: M-28.094 – 1978

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS

«*Curriculum vitae* del profesor don José Luis Varela Iglesias», por la revista *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*.

Agradeciendo la gran labor que el profesor José Luis Varela Iglesias lleva a cabo para la difusión del Humanismo, la revista *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* publica en este número el *Curriculum vitae* de este doctor, que avala su dedicación docente e investigadora en pro de la literatura y de la cultura españolas.

«*Maese Pérez, el organista: Officium defunctorum*», por *Ofelia-Eugenia de Andrés Martín*

En este trabajo de investigación he analizado el comportamiento de su autor en relación con lo que he considerado un trabajo de campo. Creo haber podido demostrar que procede con el método propio de la investigación etnográfica: selección de la localidad, elección de informante, recogida de información sobre las tradiciones del lugar y elaboración del material recogido. A toda esta información creo que responden Sevilla, santa Inés, la demandadera, la *leyenda* de maese Pérez.

«*Nescit labi virtus. El extraño título de Pepita Jiménez, en la tradición europea*», por *Ana Navarro Pascual*.

El interés por descubrir la fuente de *Nescit labi virtus*, el epígrafe latino con el que Valera pensaba titular inicialmente Pepita Jiménez, está siendo en los últimos años objeto de atención e interés entre los estudiosos del autor. El presente trabajo intenta recopilar, ampliar y documentar antecedentes y registros históricos del aforismo en la tradición europea desde el siglo XVI; y a la vez reflexionar –a falta de nexos concluyentes– sobre la posible consideración de los mismos como fuente directa del epígrafe.

«La mujer “romántica” a la luz del teatro español decimonónico», por *José Luis González Subías*.

Este artículo ofrece un recorrido diacrónico y temático sobre la visión de la mujer a través de los personajes femeninos de la escena romántica española. Organizado en varios apartados que ofrecen una sistematización de estas variadas y cambiantes imágenes de la mujer “romántica”, en él se recogen diferentes aportaciones de la crítica y la valoración personal del autor al respecto, avaladas por una nutrida ejemplificación de obras teatrales publicadas y estrenadas en España desde principios del siglo XIX hasta las postrimerías del reinado isabelino.

«Textos fundacionales de América VIII: la edad de oro del Humanismo en la Nueva España», por *Stelio Cro*.

En este artículo se analizan varios textos que pueden asignarse a varias disciplinas humanísticas: historia, teatro y poesía. Sin ser ésta una elección apriorística, es notable la pertenencia de estos tres géneros a la tradición clásica greco-romana y al humanismo renacentista. Si analizamos el contenido repartido en estos tres géneros, el artículo dedica más espacio a la historia y al teatro y menos a la poesía, aunque en ambos poetas seleccionados – Gutierre de Cetina y Sor Juana Inés de la Cruz –, la calidad y originalidad de su producción alcanza el momento más expansivo de un florecimiento humanístico en el Nuevo Occidente. Tengo que agregar, por lo que se refiere a los otros dos géneros, que la *Crónica de la Nueva España* nos ofrece una documentación de primera mano, coleccionada por Francisco Cervantes de Salazar sobre los testimonios de los que protagonizaron la magna empresa, y que las dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza – *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* –, aparte de ser las primeras obras teatrales de un costumbrismo moralista que lograra la admiración e imitación de autores europeos del calibre de Molière y de Goldoni, nos ofrecen aún hoy la imperecedera calidad de la expresión espontánea que, junto al dominio de un rico lenguaje castizo contribuyen a ofrecer al público el placer de una comicidad inteligente y sumamente entretenida.

«Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (VI). Los cuentos: el discurso», por *Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo*.

En esta sexta entrega de nuestra serie (véase CILH, 34, 2009; 35, 2010: 37, 2012; 39, 2014; y 40, 2015) completamos el análisis interno de los cuentos mediante el estudio del discurso o plano de la expresión, centrándolo en cinco grandes apartados: la instancia narrativa, la estructura, los personajes, el espacio y el tiempo, que se dividen a su vez en múltiples aspectos. Se perfila, a partir de ellos, un narrador moderno, que nunca moraliza explícitamente, y en el que destacan especialmente la percepción subjetiva que origina el cuento psicológico y las calidades descriptivas, así como la riqueza constructiva y la variedad en la plasmación del transcurso temporal.

«La palabra de Clara Janés: un canto de supervivencia», por *Armando López Castro*.

En la escritura de Clara Janés hay siempre un esfuerzo de aproximación a lo otro, apareciendo la palabra como voz que sueña con resucitar. Su poesía nace del dolor humano y aspira a una salvación de lo inmediato mediante el retorno a su propio centro, la voz de la tierra, la voz que resucita cada día.

«Los espacios campestres asturianos en la narrativa de Armando Palacio Valdés», por *Souad Ragala*.

La elección de Asturias como escenario novelesco en Palacio Valdés obedece a un criterio subjetivo: el cariño a la tierra nativa. Con los paisajes campestres asturianos que describe en sus novelas pretende dar a conocer esta región de la geografía española a través de su propia valoración, lo que le lleva a evocar los aspectos más agradables de Asturias. Como la mayoría de los novelistas decimonónicos Palacio Valdés recurre a varios procedimientos muy en boga en la época. Por lo tanto, las descripciones paisajísticas están casi siempre mediatizadas por una individualidad. Por lo que el narrador no pretende dar su propia visión de los espacios descritos, sino que los presenta tales como las ve el propio descriptor. El procedimiento permite también al narrador variar los puntos de vista y diversificar las aproximaciones. La competencia y el saber del descriptor constituyen dos factores esenciales en la elaboración del cuadro descriptivo y dan lugar a descripciones detalladas y muy complejas aunque a menudo marcadamente subjetivas.

«El último Pío Baroja. De nuevo el periodismo en la ficción», por *Beatriz de Ancos*

Este artículo presenta, tomando como base la publicación de la novela póstuma *Los caprichos de la suerte*, la relación e implicaciones que tuvo el novelista español Pío Baroja con el mundo de la prensa periódica, principalmente el de finales del s. XIX y principios del s. XX, aunque se alude también a relaciones posteriores en torno a los años de la Guerra Civil española (1936-1939). El deseo de regenerar el país, de luchar para sacar a la población española de la inercia en que se halla tras el conocido “desastre del 98” lleva a muchos intelectuales a acudir a las redacciones de los periódicos para poder comunicarse con la gente de la calle publicando sus manifiestos de protesta y propuestas de regeneración. En el caso de Baroja, esta inquietud le lleva hasta el hecho de fundar una revista, *Juventud*, de efímera existencia. Asimismo Pío Baroja ofrece una visión crítica del mundo del periodismo español en algunas de sus novelas tomando como punto de partida su propia experiencia.

ARTÍCULOS

PUBLICAMOS en este número 43 de la revista *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* el *Curriculum vitae* del profesor don José Luis Varela Iglesias, quien ha dedicado toda su vida a la difusión de la cultura y de la literatura españolas en el mundo. En justo reconocimiento la Fundación Universitaria Española agradece la ayuda que le ha dispensado en esta importantísima tarea.

JOSÉ LUIS VARELA IGLESIAS
Calle Ayala, 4 28001 MADRID
Teléfono 91 575 67 23
E- Mail. aurias@terra.es

NACIMIENTO

10 de junio, 1924 (Orense, España)

ESTUDIOS

Doctor en Filología Románica por la Universidad de Madrid, con Premio Extraordinario (1947)

Dr. Phil. Universidad de Colonia, con “Summa cum laude” (Alemania, 1956)

Doctor h. c. por la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca (Argentina, 1997)

EXPERIENCIA PROFESIONAL

Cátedra Peter T. Flawn para Español, University of Texas at Austin (Otoño 1990 a 2002)

Catedrático Emérito Universidad Complutense, Madrid (1990)

Visiting Professor, University of Texas at Austin (Otoño 1989)

Cátedra en la Universidad de Colonia (Alemania, Primavera 1990)

Visiting Professor, University of Virginia (Otoño 1985)

Vicerrector de la Universidad Complutense, Madrid (1985-88)

Presidente del Comité de Prensa, Radio y Televisión, designado por la Junta Electoral Central, para todas las elecciones generales, regionales y locales, así como para los referendos autonómicos de España, entre 1977 y 1982.

Director de la colección “El Soto”, de estudios de crítica y filología, para la Editorial Prensa Española (1967- 75), 27 vols.

Decano de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid (1976-77)

Catedrático de Literatura Española en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, Madrid (1975-89)

Miembro Correspondiente de la Real Academia Española (1972), de la Real Academia de la Historia (1967), y de la Real Academia Gallega (1947)

Profesor visitante en la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina (1972)

Director de la Casa-Museo de Zorrilla, Valladolid (1970-75)

Premio Nacional de Literatura “Miguel de Unamuno” para ensayo (1970)

Director de los Cursos para Extranjeros de la Universidad de Valladolid (1967- 75)

Catedrático de la Universidad de Valladolid (1965-75)

Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (1973-1975)

Invitado de Honor del Centro Gallego de Buenos Aires (Julio, 1968)

Editor de Arbor (1958-61), Revista de Filología Española (desde 1975) y Cuadernos del Sur (Univ. Bahía Blanca, Argentina, 1988 –2001), Hispanic Review (desde 1975)

Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna (1964-65)

Secretario General de la Universidad Internacional de Canarias, Las Palmas (1963-1966)

Visiting Professor, University of California, Santa Barbara (1963-64)

Vicedecano de la Facultad de Filología y Letras de la Universidad de La Laguna (1961)

Catedrático de la Universidad de La Laguna (1961-65)

Secretario General y Profesor del Instituto de España de Munich (1956-58)

Profesor Adjunto de la Universidad Complutense, Madrid (1957-61)

Lector de Español en la Universidad de Colonia, Alemania (1953-56)

Vicesecretario del Instituto Cervantes del C.S.I.C., Madrid (1951)

Profesor Ayudante, Universidad de Madrid (1948-53)

Ha impartido cursos y conferencias en universidades e instituciones culturales de Alemania, Austria, Suiza, Italia, Checoslovaquia, Bélgica, Reino Unido, Países Bajos, Estados Unidos, Ecuador, Perú, Paraguay y Argentina. Obviamente, se excluyen de este currículum las publicaciones impresas en medios no académicos (ABC, Ya, Arriba, etc.).

DISTINCIONES

Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil (1984)

Medalla de Galicia (Bronce, 1991; Plata, 2001)

Doctorado h. c. por la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina, 1997)

BIBLIOGRAFÍA

A) Libros

- 1.-Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga (1814-72). Madrid, C.S.I.C., (1948), 375 pp.
- 2.-Ensayos de poesía indígena en Cuba. Madrid, Ed. Cultura Hispánica (1951), 120 pp.
- 3.-Nicolás Guillén [Selección, prólogo y glosario]. Madrid, Edinter (1952).
- 4.-Vossler y la Ciencia literaria. Madrid, Editora Nacional (1955).
- 5.-Karl Vossler: Romania y Germania. [Trad. del alemán y estudio preliminar]. Madrid, Rialp (1956), 221 pp.
- 6.-Poesía y Restauración cultural de Galicia en el siglo XIX. Madrid, Gredos (1958), 309 pp.
- 7.-La palabra y la llama [ensayos de crítica histórico-literaria]. Madrid, Prensa Española (1967), 362 pp.
- 8.-El costumbrismo romántico. Madrid, Emesa (1970), 170 pp.
- 9.-Cervantes. Madrid-Verona, Prensa Española-Mondadori (1970)
- 10.-La transfiguración literaria. Madrid, Prensa Española (1970), 300 pp.
- 11.-Literatura de España (ed. colab. F. Ynduráin). Madrid, Editora Nacional, III (1973)
- 12.-La trasfigurazione letteraria. Roma, Volpe Editore (1974). Trad. P. Caucci. [No mera traducción del núm. 10, que selecciona; incorpora también núm. 4]

- 13.-José Zorrilla: Don Juan Tenorio. Edic. facsímil. Madrid, Real Academia Española (1974). [Prólogo de-]
- 14.-José Zorrilla: Don Juan Tenorio. Ed., prólogo y notas de-. Madrid, Espasa Calpe, "Clásicos Castellanos" (1975)
- 15.-M. J. de Larra: El Doncel de Don Enrique el Doliente. Ed., prólogo y notas de-. Madrid, Ed. Cátedra (1978) [5a.ed.2002]
- 16.-M. J. de Larra: Las palabras. Artículos y ensayos. Selección e introducción de-. Madrid, Espasa Calpe, "Selecciones Austral" (1982)
- 17.-Larra y España. Madrid, Espasa Calpe (1983), 342 pp.
- 18.-Pueblo y Corona. Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo. Ed. colab. G. Guenter. Madrid, Ed. Universidad Complutense (1986)
- 19.-La Literatura española de la Ilustración (Homenaje a Carlos III), Ed. Madrid, E.U.Complutense, 1989)
- 20.-Tradición e innovación en Cunqueiro. Santiago, Xunta de Galicia, 1992; trad. gall. por Antón López Dobao, Tradición e innovación en Cunqueiro, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996, 63 pp.
- 21.-A Literatura do exilio galego en América. Ed. (Santiago de Compostela: Fundación A. Brañas, 1995), 127 pp.

B) Artículos

- 1.- "La prosa rítmica de Valle Inclán", Cuadernos de Literatura Contemporánea (1946), pp.484-505.
- 2.- "Con la soledad y en las 'Soledades' de Góngora", Cuadernos de Literatura, 1 (1947), pp. 41-51. (Trabajo premiado por las Academias Universitarias de Filosofía y Letras, 1946).
- 3.- "Leyendo a Walter Pater", íbid., 4 (1947), pp. 137-141.
- 4.- "De la Psique romántica", íbid, 2 (1947), pp. 231-239.
- 5.- "Generación romántica española", íbid, 6 (1947), pp. 423-440.
- 6.- "G.Romero Larrañaga". Nota y selección. Acanto, 9 (1947), pp. 10-14.
- 7.- "Semblanza isabelina de Enrique Gil", Cuadernos de Literatura, 16-18 (1949), pp. 105-146.
- 8.- "El celtismo de Pondal", Boletín de la Universidad de Santiago, 53-54 (1950), pp. 5-22.
- 9.- "Rosalía y la Saudade", Cuadernos de Literatura, 19-21 (1950), pp. 145-168.
- 10.- "Literatura y Regionalismo en Galicia", Arbor, 75 (1952), pp. 17-36.

- 11.- "Der spanischer Mensch und seine Literatur des Goldenen Zeitalters", *Saeculum*, III (1952), pp.411-425.
- 12.- "Curros o el Progreso", *Grial*, 2(1953), pp.24-44.
- 13.- "Galicia. Carta a Vicente Risco", *Arbor*, (1953), pp.439-445.
- 14.- "Un capítulo del ossianismo español", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI (1956), pp.557-591.
- 15.- "Sobre la Saudade", *Arbor*, 101(1954), pp.83-90.
- 16.- "Cartas a Murguía", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 25 (1953), pp.259-74
- 17.- "Cartas a Murguía", *ibid.*, 27 (1954), pp.1-17.
- 18.- "Cartas a Murguía", *ibid.*, 28 (1954), pp.293-307.
- 19.- "Albert Camus, Premio Nobel", *Arbor*, (1957), pp.417-422.
- 20.- "Fortuna de Menéndez Pelayo en el hispanismo alemán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 93(1957), 8 pp.
- 21.- "Burckhardt y Europa", *Arbor*, marzo (1958), pp. 403-407.
- 22.- "Rheinhold Schneider y España", *ibid.* 153-154(1958), pp.78-93.
- 23.- "La actualidad de D'Ors", *ibid.*, junio 1959), pp.252-256.
- 24.- "Ante la poesía de Dámaso Alonso", *ibid.* (abril 1960), pp.37-50.
- 25.- "Sobre el estilo de Larra", *ibid.*, (dic.1960), pp.30-52. Reproducido por R. Benítez, ed. "M. J. de Larra", (Madrid, Taurus, 1979), pp. 277-95.
- 26.- "Larra y nuestro tiempo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (dic.1960), pp.349-81.
- 27.- "Larra y nuestro tiempo"(II). *ibid.*, (enero 1961), pp.33-50.
- 28.- "Rainer Maria Rilke", *Forjadores del mundo moderno*, Barcelona, Planeta, IV (1961), pp.459-467.
- 29.- "Franz Kafka", *ibid.*, pp.401-417.
- 30.- "La nueva Universidad Internacional de Canarias", *Arbor* (nov.1962), pp.95-104.
- 31.- "Prólogo" a Alfonso Alcaraz: *Mi vida está callada. Poemas.* (Orense: La Región, 1962). pp. 7-12
- 32.- "Introducción del costumbrismo romántico", *Atlántida* (jul-agosto 1963), pp.427-436.
- 33.- "Vicente Risco (1884-1963): in memoriam", *Arbor* (junio 1963), pp.127-137.
- 34.- "Larra ante el Poder", *Insula* (enero 1964), pp.1 y 7.
- 35.- "La Literatura gallega", *Enciclopedia de la Cultura Española*, Madrid, Editora Nacional, IV (1963), pp. 332-336.
- 36.- "Galicia", *ibid.*, pp. 321-324.
- 37.- "Valle Inclán", *ibid.*, V (1963), pp.568-570.

- 38.- "La Literatura mixta como antecedente del ensayo feijoniano". El P. Feijoo y su siglo, Oviedo (1966), I, pp.79-89.
- 39.- "Rivas, costumbrista", Cuadernos de Arte y literatura, Univ. Granada, 2 (1966), pp.121-131.
- 40.- "Feijoo y la Ciencia", Homenaje al Profesor Alarcos García, Univ. Valladolid, II (1966), pp.495-530.
- 41.- "El mundo de lo grotesco en Valle Inclán", Cuadernos de Estudios Gallegos, XXII (1967), pp.36-66.
- 42.- "Rosalía y sus límites", Revista de Literatura, XXX (1966), pp. 63-73.
- 43.- "Revisión de la novela sentimental", Revista de Filología Española, XLVIII (1965), pp. 351-382.
- 44.- "Risco y el Diablo", Papeles de Son Armadans, CXLVII (1968), pp.291-308.
- 45.- "Sobre el realismo cervantino en Rinconete", Atlántida, VI (1968), pp.434-450.
- 46.- "Necrología: F. J. Sánchez Cantón (1891-1971)", Revista de Filología Española, LV (1972), pp.319-322.
- 47.- "Extasis de la memoria", Cuadernos de Estudios Gallegos, XXIV (1969), pp.331-347.
- 48.- "Machado ante España", Homenaje a Machado, Univ. Salamanca (1975), pp.273-297.
- 49.- "Machado ante España", Hispanic Review, (Spring 1977), pp.117-147.
- 50.- "Machado y la nueva epifanía", Cuadernos Hispanoamericanos, 304-307(1975-76), 10 pp.
- 51.- "Juan del Encina, juez", Spanische Literatur in Goldenen Zeitalter, Koeln (1973), pp.519-523.
- 52.- "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", Revista de Filología Española, LII (1969) [1971], pp.305-335.
- 53.- "Artificio y ejemplaridad en el Siglo de Oro". Homenaje a A. Marasso, Bahía Blanca (1972), pp.104-116.
- 54.- "Prólogo" a Cuentos Premiados. X Certamen Internacional 1971. (Valladolid: Diario Regional y Caja A. y M.P. de Salamanca, 1972). pp. 11-15.
- 55.- "Prefacio", Literatura de España, Madrid, Ed. Nacional, III (1973), pp.9-16.
- 56.- "Feijoo". Literatura de España, III, pp.17-26.
- 57.- "Larra", *ibid.*, pp.241-249.
- 58.- "Dolores Armijo, 1837. (Documentos en torno al suicidio de Larra)", Studia Hispanica in honorem R. Lapesa, II (1974), pp.601-612.
- 59.- "Literatura y Educación", *ibid.*, Madrid, Castalia (1974), pp.161-181.
- 60.- "Barojiana. El 'Elogio sentimental del acordeón'", Comentario de textos, 2, Madrid, Castalia (1974), pp.110-136.

- 61.- “Verdi ante el ‘Simón Boccanegra’ de García Gutiérrez”, *Estudios románticos*, 1, Valladolid (1975), pp.327-343.
- 62.- “Ismi critici e ragioni della letteratura”, *Intervento* (julio 1976), pp.87-102.
- 63.- “Introducción literaria”, Galicia, Barcelona, Noguer (1976), pp. 110-146 (reimpreso 1982).
- 64.- “Fernán Caballero y el Volksgeist”, *Arbor* (julio-agosto 1977), pp. 23-38.
- 65.- Larra ante España. Discurso correspondiente a la solemne Apertura del Curso Académico 1977-78, Madrid, Univ. Complutense (1977), 55 pp.
- 66.- “Larra, voluntario realista. (Sobre un documento inédito y su circunstancia)”, *Hispanic Review*, 46 (1978), pp.407-420.
- 67.- “Larra, diputado por Avila”, *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz*, Univ. Granada, III (1979), pp. 515-545.
- 68.- “Lamennais en la evolución ideológica de Larra”, *Hispanic Review*, 48 (1980), pp.287-306.
- 69.- “Vigencia de Unamuno”, *Simposio Internacional de Lengua y Literatura Hispánicas*, Bahía Blanca (1980), pp.95-105.
- 70.- “El americanismo de Alejo Carpentier”, *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Salamanca (1981), pp.263-277.
- 71.- “Unamuno y el ensayo español”, *Actas del Coloquio Hispanoalemán R. Menéndez Pidal*, Tuebingen (1982), pp. 229-245.
- 72.- “Quevedo en Larra”, *Anales de la Universidad de Alicante*, II (1982), pp.37-62.
- 73.- “La autointerpretación del Romanticismo español”, *Los orígenes del Romanticismo en Europa*. Madrid Goerres (1982), pp.123-136. Reproducido por David Gies, “El Romanticismo” (Madrid, Taurus, 1989) pp. 252-68.
- 74.- “Raíz y función españolas del ensayo actual”, *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, Espasa Calpe (1984), pp.735-50.
- 75.- “Introducción” a P. Sáinz Rodríguez, *Estudios sobre Menéndez Pelayo*. Madrid, Espasa Calpe (1984), pp. 9-28.
- 75.- “Cadalso y el ensayo”, *Serta Philologica F.Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, II (1983) pp.549-556.
- 76.- “Cervantes y Uhlenhart ante la picaresca”, *Homenaje a P. Sainz Rodríguez*, Madrid, Fund. Universitaria Española, II (1986), pp. 667-673.
- 77.- “Breve comentario a la poesía sacra de Lista”, *Estudios Románticos*, Univ. Granada (1985), pp. 535-541.
- 78.- “Larra, entre Pueblo y Corona”, en *Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo*, Madrid, Univ. Complutense (1986), pp.15-35.
- 79.- “Naturaleza, paisaje y Literatura”, *Homenaje a Alfonso Candau*, Univ. Valladolid (1988), pp. 325-331.

- 80.- “Apunte sobre Literatura y Política en la II República”, *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, IV (1987), pp.459-471.
- 81.- “Marco histórico de la cuestión social en Literatura (1868-1900)”, *Homenaje a Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, IV (1993), pp. 425-432.
- 82.- “El estilo literario de Marañón”, *Marañón, actualidad anticipada*, Homenaje ofrecido por la Universidad Complutense con motivo del primer centenario de su nacimiento, Madrid, Eudema (1988), pp.127-134.
- 83.- “El ensayo de Madariaga”, *Revista de la Universidad Complutense*, 1-4(1986), pp.90-96.
- 84.- “Laudatio de Andrés Segovia”, *ibid.*, pp.47-51.
- 85.- “Homenaje a P. Sáinz Rodríguez”, *Visión de España*, Madrid, Fundación Cánovas del Castillo, (1987), pp.12-22.
- 86.- “Preámbulo ilustrado”, *La Literatura española de la Ilustración*, *ob.cit.*, pp.7-21.
- 87.- “Ramón de la Cruz y el majismo”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXVIII (1988), pp.497-517.
- 88.- “Ensayo e identidad nacional”, *Cuenta y Razón*, julio-agosto 1989, pp.59-67.
- 89.- “Pero Mexía: límites de la Silva”, *Sevilla en el Imperio de Carlos V*, Univ. Sevilla (1991), pp.243-251.
- 90.- “Sobre el ensayo español de la transición”, *Canticum Ibericum. G. R. Lind zum Gedenken*, Frankfurt, Vervuert Verlag (1991), pp.331-341.
- 91.- “Larra y los modos de vivir”, *Personas y lugares en la biografía de Madrid*, Madrid, Forum Camara (1988) [1992], pp.85-97.
- 92.- “El romanticismo estético de Risco”, *Actas do II Congreso de Estudos Galegos*, Vigo, Galaxia (1991), pp.51-57.
- 93.- “Cunqueiro y la verosimilitud literaria”, *Veintiuno*, 13 (Primavera 1992), pp.25-36.
- 94.- “P.Mexía y los orígenes del ensayo”, *Studi in memoria di Giovanni Allegra*, Università de Macerata, (1992), pp.195-206.
- 95.- “Valle Inclán y Galicia”, *Veintiuno*, 20 (Invierno 1994), pp.63-73.
- 96.- “Notas sobre literatura y gastronomía románticas”, *Spanien in der Romantik*, Koeln-Weimar-Wien, Boehlau Verlag (1994), pp.37-48.
- 97.- “Medio século despois”, *Posío (1945-46)*, edición facsímile, Santiago, Xunta de Galicia (1995), pp.17-22.
- 98.- “Larra y los marginados”. *Saggi in onore di Giovanni Allegra* (Perugia, Università degli Studi, 1995), pp. 597-606.
- 99.- “Literatura e emigración galega: Xavier Bóveda e Alvaro de las Casas”. *A Literatura do exilio galego*, *ob. cit.*, pp.109-128.

- 100.- “Sociedade e cultura xermanas en Risco”. Congreso Vicente Risco. (Santiago, Xunta de Galicia, 1995), pp.255-269.
- 101.- “Maíces y camelias”. *Dactylus*, XVI (Primavera 1997), 11-15
- 102.- “El anacronismo deliberado de Bradomín”. En Valle-Inclán y el fin de siglo (Santiago: Universidad, 1997), pp.265-279.
- 103.- “Unamuno y la tradición española”. En Manuel Fraga, homenaje académico (Madrid, Fundación Cánovas del Castillo, 1997), vol.II, 1513-1529.
- 104.- “Vigencia del 98 en la literatura contemporánea (Un apunte sobre la permanencia de Unamuno)”. *Perspectivas del 98, un siglo después* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997), pp.37-49.
- 105.- “La obra literaria de Alarcos García”. En Homenaje al Prof. Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento (1885-1995). Valladolid, Univ. Valladolid, 1998. pp.19-32.
- 106.- “Superación española del positivismo: La obra literaria de Alarcos García”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, num. 23 (1998), pp.159-170.
- 107.- “Nota sobre Gerardo Diego y la música”. *Estudios de Literatura española de los ss. XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid CSIC. 1999, pp. 776-783.
- 108.- “Maeztu ante las dos Américas”. En *Actas del Congreso “La Argentina en el siglo XX”*, Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina, 1998, pp. 23-37)
- 109.- “Don Benito el Garbancero (Notas sobre literatura y gastronomía realistas)”. En *Homenaje a José María Martínez Cachero*. Univ.Oviedo, 2000, vol. III, pp. 683-97.
- 110.- “Juan Ramón Jiménez y la superación del verso” en *Homenaje al Prof. Gonzalo Sobejano* (Madrid, ed. Gredos, 2000), pp. 297-307.
- 111.- “E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII (mayo-agosto 2001), 327-390.
- 112.- *Íbid*, setiembre-diciembre 2002, 439-506.
- 113.- “Apostilla española al *Ariel*”, en *Veintiuno*, 48 (Invierno 2000-2001), 55-61.
- 114.- “In memoriam. Adiós a Doderó”. *Veintiuno*, 50 (Verano 2001), 141-144.
- 115.- “El libro de los milanos”, en *BOHEI-27* (mayo de 2002), 51-58.
- 116.- “El mar de Meendinho”, In memoriam Manuel Alvar, *Archivo de Filología Aragonesa*, LIX-LX (2002-2004), vol. II [2006],2139-2155.
- 117.- “Sobre las semínimas cervantinas en el *Quijote*”. *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”*, t. II (Pamplona, Eunsu, 2005), 1707-1715.

- 118.- “Larra, Mariano José de” *Diccionario Biográfico Español* (Madrid. Real Academia de la Historia, 2012)
- 119.- *O Paraíso* (“Etopeya de Risco en un verano sin nubes”). En Vicente Risco, *O mestre sempre vivo. (La Coruña, La Voz de Galicia, 2003)*, 219-226.
- 120.- “E. Pardo Bazán: profesión de fe literaria”, *Festschrift für Christian Wentzlauff-Eggebert, Univ. zu Koeln- Univ. Sevilla- Univ. Cadiz. Sevilla, 2004*, 657-667.
- 121.- “Los milanos para decir adiós”. *BOEHI*, 30 (Hom. Dr. D. Cvitanovic), *Bahia Blanca, mayo 2004*, 15-22
- 122.- “Memoria de Alvaro Ruibal, viajero y cronista de la España profunda”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia, XLII (verano MMV)*, 91-98.
- 123.- “El estilo y los estilos del Quijote”, en *Huellas de Don Quijote. La presencia cultural de Cervantes*, ed. J. L. Hernández Mirón y M. Angeles Varela Olea (Madrid, I. Humanidades Ángel Ayala, 2005), 102-115.
- 124.- “Bajtin y el polifonismo cervantino en el Quijote”. En Klaus Dieter-Ertler y A. Rodríguez Díaz (eds): *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción* (Iberoamericana-Vervuert, 2007), 79-88.
- 125.- “Don Quijote y la libertad”, en *Ibid.* 89-104.
- 126.- “Introducción” a *Parte Tercera, Arte y Literatura*, en Dalmacio Negro Pavón y P. Sánchez Garrido (Editores): *La identidad de Europa. Tradición clásica y Modernidad* (Madrid, CEU Ediciones. 2008), 271-277.
- 127.- “1809-2009: bicentenario de Larra. Retratos de Dolores Armijo, su último y trágico amor”, en *Ilustración de Madrid, revista trimestral de la cultura madrileña*. Num. 12 (Verano 2009), pags. 71-75
- 128.- “Larra, etopeya incompleta”. En *Larra. Figaro de vuelta*. (Madrid, SECC, 2009), 55-68
- 129.- “Larra y la libertad”. En *Larra. Actas de conferencias* (Madrid, SECC, 2009), 41-56.
- 130.- “Prólogo” a Alvaro Ruibal, *Viveiro y A Mariña* (Viveiro, Estebañó)

MAESE PÉREZ, EL ORGANISTA: *OFFICIUM DEFUNCTORUM*

Por *Ofelia-Eugenia de Andrés Martín*

“El Ojo del Trono abrió / las oscuras puertas y en la oscuridad / los espíritus de los muertos / se levantaron / y fueron al exterior / caminando delante y detrás / a la Casa de la Muerte.”

Abdul Alhazred, *Necronomicrón*.

“Teniendo todos cítaras y copas de oro llenas de perfumes, cantaban un cántico nuevo [...]. Y oí la voz de muchos ángeles.”

Biblia, “Apocalipsis”

La leyenda de Bécquer que nos ocupa, *Maese Pérez, el organista*, comienza situando al lector en la atmósfera sobrenatural del milagro.¹

A su vez, Bécquer se implica en el relato, situándose fuera del mismo, es decir, adoptando la perspectiva del espectador ignorante de los hechos prodigiosos que va a ver o le van a contar. El autor se adscribe así a toda una tradición de la literatura esotérica que se contempla a sí mismo como narrador-espectador. El recurso, prodigamente utilizado en el barroco, por ejemplo, por Francisco de Quevedo, (*“Vi lo que*

¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas y narraciones*, “Maese Pérez, el organista”, Madrid, Libra, 1970. “En Sevilla, en el mismo atrio de Santa Inés, y mientras esperaba que comenzase la Misa del Gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento. Como era natural, después de oírla, aguardé impaciente que comenzase la ceremonia, ansioso de asir a un prodigio.” (p.167). El concepto de prodigio aparece estrechamente asociado a la ritualización y la ceremonia litúrgica, proceso inherente a la literatura ocultista.

sigue”)² es una técnica propia de la literatura hermética, encubierta o explícita³ que ya usaron iniciados como Henoch o Hermes Trismegisto.

Ya desde los preliminares se introduce al lector en el siniestro ámbito de las “apariciones fantasmagóricas”, impregnado de una inquietante ambigüedad, a medio camino entre el milagro y la necromancia:

-“¿Y el alma del organista?
-No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el [órgano] que ahora le sustituye”⁴.

² *Ibidem*, “Oí esta tradición de una demandadera.” (p.167). Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, “Sueño del Infierno”, Madrid, Castalia, 1972. Edición de Felipe G. R. Maldonado. (p. 106). *Vid.* igualmente Hermes Trismegisto, *Los libros de Hermes*, Madrid, Gallego y Mora Editores, 1997. “Y vi una vista infinita”. (p. 38).

³ Para Quevedo, como ejemplo emblemático de la literatura hermética encubierta, *vid.* Ofelia Eugenia de Andrés Martín, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, “*Quevedo o la magia encubierta*” (pp. 285-303), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p.167). Para la literatura hermética explícita, para la literatura hermética y el profundo sentido espiritual que la caracteriza, *cf.* *El libro de Enoch*, Barcelona, Obelisco, 2003. Enrique Cornelio Agripa, *La Filosofía Oculta*, Buenos Aires, Kier, 1994. Traducción del original, *De Oculta Philosophía*, a cargo de Héctor V. Morel. “*Hay Tiempos Sagrados, siempre observados con grandísima veneración, que los dioses nos ordenaron santificar. Así recibimos los más solemnes de nuestros misterios sagrados, para celebrarlos siempre con gran solemnidad. Los Magos ordenan observar estos días sagrados y religiosos, igual que los días de los planetas y las disposiciones celestes siempre que se tenga fe firme y veneración religiosa.*” (pp. 402-3). El profeta Ezequiel, según Eliphas Levi, el más profundo cabalista de los antiguos profetas, contempla en Una visión “una planicie regada de huesos secos. Ante su palabra se cubren de carne y así se les restituye la forma. Una lastimosa belleza se viste con estos restos mortales, pero esa belleza es fría, sin vida”. Concluye al respecto Levi: “Así eran las doctrinas y mitologías del Mundo Antiguo [frías y sin vida], cuando el hálito del amor descendió de los cielos sobre ella. Entonces las formas muertas se levantaron, la fe demostrada con obras reemplazó las hipótesis que solo concluían en fábulas. La Magia se transformó en santidad, los prodigios pasaron a ser milagros.” Eliphas Levi, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del original, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor V. Morel. (p.11). Es importante al respecto la aclaración que hace Eliphas Levi sobre la naturaleza ambigua de estos fenómenos, que se debaten entre magia y religión, a partir de San Pablo: “*Leemos en los Hechos de los apóstoles, que San Pablo reunió en Éfeso todos los libros que trataban sobre cosas curiosas y los quemó en público. Esto se refiere, sin duda, a los viejos textos goéticos, u obras nigrománticas. A partir de entonces los prodigios fueron menospreciados en presencia de los milagros reales. De hecho, las leyes superiores de la Naturaleza obedecen a la verdadera superioridad moral, los milagros se tornan sobrenaturales como las virtudes que los producen.*” *Ibidem*, (p. 113). Para la transformación del milagro en magia, *cf.* Eusebio Salverte, *Las ciencias ocultas*, Valladolid, Maxtor, 2001. “*Los sacerdotes de la religión de Egipto acudieron en gran número a la capital del mundo [Roma]. Los cristianos conocían los procedimientos de que los antiguos taumaturgos habían hecho uso con éxito. La antigua religión recibió entonces un golpe mortal: “Los cristianos acudían a las Escuelas de Filosofía abiertas por los sabios de Babilonia, de Etruria, de Persia, de Egipto y del Indostán y allí formaban el fondo de la doctrina y de la teosofía platónica. Ante el temor de oír negar o envilecer sus milagros por adversarios demasiado poderosos, había reanimado en dichas Escuelas el antiguo espíritu de misterio, [así] los iniciados de Menfis, los discípulos de los sacerdotes etruscos hacen uso de un lenguaje reservado. El envilecimiento de la religión destruida dio por sucesores a los taumaturgos.*” (pp. 140-6).

Acerca del tema de estas apariciones, se extiende Enrique Cornelio Agripa:

-“*Hablaremos ahora del retorno de las almas*”- vinculándolas al poder de la música: “*Las almas que aman todavía después de la muerte, los cuerpos que los dejaron, vagan aún alrededor de sus cadáveres en el espíritu perturbado y húmedo que las atrae, como algo familiar. Pueden ser atraídas fácilmente mediante cantos, sones y cosas parecidas que puedan poner en movimiento la armonía imaginativa y espiritual del alma*” asociándolos ahora al culto: “*Estas y otras cosas de esa índole obtenidas de la religión. Como si se brindase un medio a las almas presentes para que retomen los cuerpos.*” La nigromancia pretende descubrir la atracción de las almas de los que nos dejaron hacia esferas asociadas a particulares tendencias que tuvieron mientras estuvieron en esta vida, por ejemplo, a la música “*En sitios donde es patente su retorno frecuente, a causa de algo que se les relaciona, afectos impresos otrora en la vida, que impulsan a las almas hacia determinados lugares aptos*”.⁵ En efecto, la obra sitúa a Maese Pérez, fallecido, apareciéndose en Santa Inés atraído por los sones de su órgano y manifestándose en este mundo por el afecto que profesa a su única hija:

-“*¿Y el alma del organista?*

-*No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el órgano que ahora le sustituye.*”

Ya se nos puso en antecedentes:

“*Primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito*”. “*Sin más parientes que su hija, ni más amigos que su órgano, pasa su vida entera en velar por la inocencia de la una y componer los registros del otro.*”⁶

Distingue Agripa dos tipos de apariciones nigrománticas, la neciomancia, “*Que hace erguir al cadáver y exige sangre*”, y la sciomancia, “*Que se conforma con atraer a la sombra.*”⁷

El caso que nos ocupa es un claro ejemplo del segundo tipo de nigromancia que ya contaba con precedentes en la magia egipcia. Un texto esotérico egipcio da testimonio del inquietante contacto con los entes del Más Allá: “*Te saludo, espíritu que te acercas a mí y me rodeas.*”⁸

⁵ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (pp. 359-60).

⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (pp.167-9).

⁷ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 370).

⁸ *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004. Introducción, traducción y notas, a cargo de José Luis Calvo Martínez y María Dolores Sánchez Romero (p. 130). Para lo mismo, *ibidem*, “*Dame la total autoridad sobre el espíritu de este que ha muerto de cuyos despojos poseo esto, para*

Bécquer introduce otro de los actantes obligados en los mitemas del género ocultista, el *guía*.

*“Esto diciendo, la buena mujer, que había servido de Cicerone a su vecina atravesó el atrio del convento de Santa Inés”*⁹

personaje que por poseer más información y tener más experiencia, asume las funciones propias del *Maestro Iniciático*, mostrando al *neófito* –“*Verdad es que sois nueva en el barrio*”-¹⁰ aquello que desconoce y proporcionándole la información necesaria.

tenerlo conmigo.” (p. 148). Para la fantasmagoría en el paganismo, *vid. Eliphas Levi, op. cit. “En Tralles, Asia, una muchacha de la nobleza llamada Filinnión murió. Majates, su esposo, empezó a sentir miedo de haber sido burlado por los poderes infernales y que llegase el fantasma. Filinnión con el rostro pálido, se puso de pie y con voz grave y terrible dijo: “Mi amor obligó a los dioses infernales. El poder de la muerte quedó en suspenso. Luego de estas palabras cayó como una maza inerte sobre el lecho. Se ajó su rostro. Un olor cadavérico llenó la alcoba. Y lo único que quedó fueron los restos desfigurados de una muchacha muerta hacía cinco días.”* (pp. 143-5). Obsérvese el paralelismo con el viaje al Más Allá de Pere Portes: “*Pere no dejó de contar lo que había sucedido y pasado, también lo que había visto. Escuchar aquello parecía una fábula. Pere Portes decía que lo que estaba contando era verdad. San Jaime apóstol, del cual era devoto, le había sacado del infierno el día de todos los Santos del año 1608. Entró Pere Portes por la villa de Hostalric. Cuando lo vieron entrar en la iglesia, todos se sorprendieron: ‘A todos nos habían dicho que había muerto’.*” *Cf. Dos viajes al Más Allá, Madrid, Biblioteca ELR ediciones, 2005. Edición a cargo de Marta López Pidal. “El extraño caso de un hombre llamado Pere Portes”.* (pp. 52-4). Para los orígenes árabes de la nigromancia en España, *vid. Eusebio Salverte, op. cit. “Desde de siglo VIII, los árabes se dedicaron apasionadamente al estudio de la magia. El comercio de estos árabes europeos infestó de supersticiones mágicas las ciencias que habían traído al Occidente. Los estudiantes acudían de varias comarcas de Europa a frecuentar las escuelas de Ciencias Ocultas abiertas en Toledo, Sevilla y Córdoba. La escuela de Toledo era la más célebre: la enseñanza se perpetuó en ella desde el siglo XII hasta fines del XV. Las sociedades ocultas de Europa tomaron una parte activa en estas comunicaciones.”* (p. 146), *vid. igualmente nota 2 en p. 146, que dice así: “Complures ex diversi regionibus scholare apud Toletum student in arte necromantica.”* Así se expresa César de Heistrbach, escritor de fines del siglo XII o principios del XIII. *Yllustr. Mirac. Et hist. Mir. Lib. V, cap. 4.* Para el mismo tema *cf. Pedro Ciruelo, Reprovación de las supersticiones y hechizorías, Valencia, Albatros, 1978. “El primero que halló el Arte Mágica, que en griego se llama nechromancia y en español nigromancia, fue un Zoroastes en Persia. Aquella Arte en tiempos passados se exercitó en nuestra España, que es de la misma constelación de la Persia, mayormente en Toledo y en Salamanca. Es la magia o nigromancia aquella arte maldita con que los malos hombres hazen concierto de amistad con el diablo.”* (p. 48). *Ibidem. “Por nigromancia procuran de hablar con el demonio para oyr sus licciones como de Maestro; que les enseñe los secretos de muchas ciencias como se solía hazer en Toledo y en Salamanca.”* (p. 75). *Cf. Grillot de Givry, El museo de los brujos, magos y alquimistas, Barcelona, Martínez Roca, 1991. Traducción del original, Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes, a cargo de Rosa Alapont. “En la Edad Media la nigromancia fue practicada con gran asiduidad, sea en hacer aparecer a los muertos, sea, cuando se negaban a consentir en ello, en desenterrarlos a fin de inspeccionar los cadáveres. Se enseñaba la nigromancia en España, en ciudades como Sevilla, Toledo o Salamanca en el interior de profundas cavernas que Isabel la Católica hizo tapiar.”* (p. 163).

⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 170).

¹⁰ *Ibidem*, (p. 169).

Bécquer se desvincula de los modelos virgiliano y dantesco, en los cuales el guía conduce al discípulo a través del *Más Allá*, un inframundo que recorrerá junto a él, iniciándole en los arcanos que encierra.¹¹ Por el contrario se decanta por el modelo lucianesco, seguido por autores como Vélez de Guevara o Torres Villarroel, en el que el *guía* lleva al *discípulo* a través de un escenario real, mundano, generalmente urbano, (con el propósito de ejercer una aguda crítica acerca de los estratos sociales, en ocasiones marca erasmista (*vid.* Alfonso Valdés), en tono satírico, por el que es guiado el iniciado). El trayecto es así un mero pretexto para un fin reformista. Quevedo se adscribe a este concepto del *guía* didáctico-moralizante desde una perspectiva contrarreformista. “*Vi acompañado del Ángel de mi Guarda, lo que se sigue. Vi un acompañamiento, tanto reverendo, tanto coche, tanta carroza cargada de competencias al sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, y lindos caballos, mucha gente de capa negra y muchos caballeros. Aquí todo eran bailes y fiestas, juegos y saraos. Sobraban mercaderes, joyeros y todos oficios, médicos, letrados, jueces, doctores, a que nueva elocuencia llama ponzoñas graduadas, pues se sabe que en sus universidades se estudia para tósigos. Fue de ver el cruel resbalón que una lechigada de taberneros dio en las lágrimas que otros habían derramado en el camino.*”¹²

¹¹ Publio Virgilio Marón, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción a cargo de Javier de Echave-Sustaeta. “*La Adivina comienza a hablar así: Cuando me confió Hécate la custodia del bosque del Averno / me instruyó en los castigos impuestos por los dioses / y me guió en persona por todo este recinto*”. (Canto VI, vv. 162-179). Dante Alighieri, *Comedia*; “Infierno”, Barcelona, Seix Barral, 2004. Traducción a cargo de Ángel Crespo. “*Salió súbitamente de una fosa / este sonido, y yo me acerqué más / a mi guía, con alma temerosa.*” (Canto X, Círculo VI, vv. 28-30). La literatura medieval cuenta con inestimables ejemplos del *guía* en el *Otro Mundo*. Para este motivo iniciático, *cf.* *Dos viajes al Más Allá*; “Viaje del Vizconde Ramón de Perellós i Roda al Purgatorio, llamado de San Patricio”, Madrid, Biblioteca ELR ediciones, 2005. Edición a cargo de Marta López Pidal. “*En el año de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo de 1398, las Vísperas de nuestra Señora de Septiembre, nuestro Señor se le apareció a San Patricio y lo condujo a un desierto y le mostró una fosa muy oscura dentro. Confesado, arrepentido y puro del alma vería los tormentos de los malvados y los criminales, y la gloria de los buenos.*” (pp. 74-8). Para lo mismo en el barroco, *ibidem*, “El extraño caso de un hombre llamado Pere Portes”. “*A principios de octubre del año 1621, por san Miguel, Pere Portes se volvió al Demonio que le había acompañado al Infierno.*” (pp. 20-42). Para las raíces herméticas del *guía* como Maestro Iniciático en el *Más Allá*, *vid.*, Hnoch, *El libro de Henoch*, *op. cit.* “*Uriel, uno de los santos ángeles que estaban conmigo y que me guiaba me dijo: Henoch, ¿sobre qué preguntas y sobre qué interrogas y te inquietas?*”. *Pasé a otro lugar más terrorífico que este y vi una cosa horrible. “Uriel me dijo: ‘Este lugar es la prisión de los ángeles; es ahí donde serán detenidos hasta la eternidad.’”* (pp. 36-8).

¹² Francisco de Quevedo, *op. cit.*, (pp. 106-9). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*¿Veis ese de la capa roja y la pluma blanca en el feltro, que parece que trae sobre su justillo todo el oro de los galeones de Indias. Pues ese es el marqués de Moscoso, galán de la condesa de Villapineda. ¿Veis aquel que viene por debajo del Arco de san Felipe, a pie? ¿Reparasteis, al desembozarse para saludar a la imagen, la encomienda que brilla en su pecho? A no ser por ese noble distintivo, cualquiera le creería un lonjista. También está el flamencote, este no viene a la iglesia más que a oír música. Aquí van las gentes del duque de Alcalá y las del de Medinasidonia. Unos y otros, vedlos, los hipocritones, como se acercan a la litera del prelado para besarle el anillo.*” (pp.167-8). *Cf.* Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid, Cátedra, 1995. Edición de Enrique Rodríguez Cepeda. “*El tal diablillo le dijo:*

Se interna la obra a continuación en el tema de la angelología asociada a la música:

*“Siempre toca bien, siempre, pero en semejante noche como esta es un prodigio. Las voces de su órgano son voces de ángeles”*¹³.

Tanto la tradición patristica como la ocultista han contemplado esta manifestación esotérico-religiosa orientada siempre hacia la glorificación divina:

*“Él tiene una gran devoción por esta ceremonia de la Misa del Gallo, y cuando levantan la sagrada forma al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo, se oye como un suspiro inmenso mientras dura la música.”*¹⁴

Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables. Mira allí primeramente cómo están sentados muchos caballeros y señores a una mesa opulentísima. Hánse pasado a los extranjeros porque les trataban muy mal estos príncipes cristianos -dijo el Cojuelo-.

Luciano de Samósata, *Caronte o los contempladores*, Madrid, Coloquio, ed. a cargo de Andrés Espinosa Alarcón. *Caronte*: “Se bien que guiarás a este forastero dando una vuelta conmigo y me mostrarás cuanto existe ya que eres buen conocedor de todo. Guíame por todos los senderos de la vida, para que pueda regresar tras haber visto algo.” (p. 14).

Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, Madrid, 1969.

Arcediano: “Yo soy contento de declararos lo que siento acerca desto, pero no en la plaza. Entrémonos aquí en Sanct Francisco y hablemos de nuestro spacio. Paréceme cosa de fruir quel Emperador aya hecho en Roma lo que nunca infieles hizieron, y que por su pasión particular y por vengarse de no se qué, aya assi querido destruir la Sede apostólica, con la mayor inominia, con el mayor desacato y con la mayor crueldad que jamás fue oída ni vista ¿Esta es la honra que esperaba España de su Rey poderoso?”

Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

“-Soy don Francisco de Quevedo y Villegas. Mi figura sólo a tus ojos se concede y a todo mortal está negado; y así acompáñame sin miedo a registrar la Corte.

-Don Francisco -le dije-, ¿a mí para qué me necesitas? Tú sólo puedes ir que no te has de perder.

-Ven y acompáñame -me respondió enojado un poco- y no quieras saber más de mí.

-Le dije yo: amigo difunto, lo que has de ver en este siglo es adelantado indicio y necedad. En cada uno vive de a ciento la lujuria, la soberbia y la avaricia. Y cada viviente es una galera de maldades. Ahora se hace adorno de la destemplanza, gala del vicio, y pompa de la disolución.

-Vamos marchando -dijo el difunto- que tengo vivas ansias de examinar tantas novedades como me prometen tus misterios.

Éste, le dije a Quevedo, es el espectáculo más risible y más despreciable que hemos visto. Repara en aquel vademecum, hermafrodita de cartera y bolsón; pues en él vienen liadas las ejecutorias de sus embustes en varias recetas de hacer oro y plata. Ese es alquimista y quimista, embustero de oficio.

Estos son rateros de la herramienta de parir que han hurtado a las comadres sus trebejos y se han alzado con su oficio. Gente tan sucia y tan idiota, que no saben cuantas son cinco, ni tres, ni aún uno, porque no entienden de nones. Que toda su aritmética es las pares.” (pp. 20, 47, 53-9).

¹³ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 170).

¹⁴ *Ibidem* (p. 172).

Ya san Basil concebía la música como digna de los ángeles,¹⁵ a los que el ocultismo

¹⁵ Montague Summers, *Historia de la brujería*, Madrid, 1997, ME editores. “*San Basil urge a sus discípulos a bailar en la tierra para prepararse para lo que puede ser una de las ocupaciones de los ángeles en la tierra*” (p. 176). Para el canto como parte imprescindible del ritual litúrgico *ibidem*. “*Tres veces al año en la catedral de Sevilla -en Jueves Santo, en Corpus Christi y en el día de la Inmaculada Concepción- los seises bailan ante un altar especialmente construido, exquisitamente adornado con flores y luces. Los ocho muchachos del coro bailan al son de un suave órgano obligado, en el medio de la catedral, en el altar decorado. Así permanecen durante un cuarto de hora cantando un himno. Cantan un himno en dos partes delante del altar. La Misa Mayor en sí engloba un sobrevivir de la antigua danza religiosa como los sonidos de la melodía.*” (pp. 176-7). Para el mismo tema asociado al espiritismo, *vid.* Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* “*No hay nada más potente que la armonía musical para ahuyentar a los malos espíritus. Los antiguos profetas que conocieron estos grandes misterios armónicos introdujeron en los oficios divinos los cantos y la música.*” (p. 201). Ahora, asociado al milagro, *ibidem* “[por medio de] estas clases de cosas sagradas, bajo forma de alabanzas a menudo obtenemos una virtud maravillosa de la divinidad. De esa calidad son los Himnos Sagrados y los Encantamientos” (p. 401). Sin embargo, esta teoría musical de Agripa tenía una poderosa contrapartida en la Magia Baja, a la que Bécquer alude tangencialmente, ya que se trataba de un tipo de música practicada por el vulgo: “*Todas esas bandadas que veis llegar con teas encendidas entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone Maese Pérez las manos en el órgano. La plebe prorrumpió en una aclamación de júbilo acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos.*” (pp. 170-1). Este tipo de música tenía su origen en los macabros rituales practicados por la hechicería clásica. Eran los denominados “*Versos bárbaros*”. Según Eliphaz Leví, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983, “*La acción omnipotente de la armonía, al exaltar el alma y conferirle gobierno sobre los sentidos, los antiguos sabios la conocían bien; pero lo que ellos empleaban para atemperar, los encantadores se lo apropiaron para excitar e intoxicar. Las hechiceras de Tesalia y Roma creían que la luna podía ser arrastrada por el cielo mediante los versos bárbaros que recitaban y que caía en la tierra pálida y ensangrentada. La monotonía de sus recitados las magnetizaba, excitaba y llevaba, por etapas, hacia la furia, el éxtasis e incluso la catalepsia. En esta clase de estado de vigilia caían en el sueño, veían tumbas abiertas, el aire poblado por nubes de demonios, la luna precipitándose desde los cielos.*” Eliphaz Leví, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del original, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor V. Morel. (p. 105). Con toda probabilidad, estos “*Versos bárbaros*” son el precedente de los posteriores “*Carmina Diabolica*” “*quae super mortuos nocturnis horis ignobile vulgus cantare solet*” De los que habla Reginon de Prum en *De ecclesiasticis disciplinis et religione christiana. Vid.* Grillot de Givry, *El Museo de los Brujos, Magos y Alquimistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1991. Traducción del original, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, a cargo de Rosa Alapont. Para la música “*bárbara*” o satánica *ibidem* “[según] el sombrío libro de Pierre de Lancre, Tableau de l’ inconstance des mauvais anges et demons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie, (Paris, 1610), durante el aquelarre, los músicos tocan instrumentos propios de la época: violín de arco curvado, tiorba, cuerno, flauta de amor y arpa. También bailan en el Sabat del padre Guaccius, según consta en su Compendium Maleficarum, (Milán, 1626), al son de la música de un violinista encaramado en un árbol. Esta danza diabólica, o tripudium de los antiguos, queda fielmente reflejada en un libro rarísimo de Abraham Paling titulado: `Tafgeruukt Mom-Aansight der Tooverye (Ámsterdam 1725)” (7, 68, pp. 76-7).

Grillor de Givry *op. cit.* “*Los dos libros que los brujos utilizaban para hacer comparecer ante su presencia a los espíritus, buenos o malos, se titulaban: La Clavicula de Salomón y El Grimorio del Papa Honorio. La mayor parte de los brujos tenían siempre a mano dichos libros.*

Ciertos comentaristas árabes sugieren que a la muerte de Salomón, [supuesto autor de la redacción de la Clavicula], los demonios, habiendo escondido bajo su trono unos libros de magia, extendieron el rumor de que se trataba de los libros de la ciencia mediante la cual Salomón había sometido a los hombres y a los genios [...]. No es imposible que el monarca judío buscara comunicarse con las

considera “*mediums prodigiosos*”¹⁶ entre Dios y el hombre “*Espíritus incorpóreos, mensajeros de Dios que se comunican espiritualmente*”.¹⁷

Se deleita el autor en la pormenorizada descripción de la devoción, los ornamentos y el boato que la acompañan:

“*Ya brillan los broqueles en la oscuridad. La Virgen Santísima del Amparo, a quien invocaba ahora mismo con el pensamiento, lo trae en mi ayuda. ¡Ay! ¡Si nadie sabe lo que yo debo a esta Señora! ¡Con cuanta usura me paga las candelillas que le enciendo los sábados. Vedlo [al señor obispo] ¡Qué hermosote está con sus hábitos morados y su birrete rojo! [...] ¡Y qué manos tiene, Dios se las bendiga [a Maese Pérez]. [con] las voces de su órgano se oye como un suspiro inmenso mientras dura la música. Pero vamos, vamos, ya han dejado de tocar las campanas y va a comenzar la Misa [...]. La Iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa. El torrente de luz que se desprendía de los altares para llenar sus ámbitos chispeaba en los ricos joyeles de las damas.*”¹⁸

Acerca de este aspecto ornamental de las liturgias pagana y cristiana, se extiende Agripa en *Filosofía Oculta*: “*Hay también ritos y observancias sagrados que se efectúan para venerar a los dioses y a la religión. La ornamentación exterior de las alabanzas divinas, como la resonancia musical,*¹⁹ *los inciensamientos, el encendido de cirio y lámparas,*²⁰ *el ritmo de campanas,*²¹ *los adornos de los templos, altares e imágenes:*²² *todas estas cosas exigen cultos y decoro adecuadísimos y bellísimos,*

potencias tenebrosas. [pero] es necesario recurrir a libros apócrifos, como el De penitentia Adae, para tener casi la certeza de que murió en pecado.

En la época de Vespasiano en el siglo I de la era cristiana, circulaba ya un libro para excitar a los demonios, atribuido a Salomón. El historiador Flavio Josefo, que vivió en dicha época, dice que el libro se hallaba en manos de un judío llamado Eleazar. Tal vez este libro era el embrión de nuestra actual Clavicula, al cual vinieron a incorporarse nuevas fórmulas a lo largo de los siglos.

Hacia el siglo XIII, el Grimorio parece haber pasado del mundo bizantino al mundo latino. Una tradición atribuye su nueva redacción al Papa Honorio III, dominico sospechoso de brujería. El buen padre Tritemio cita la Clavicula de Salomón en su libro Antipalus Maleficarum.” (pp. 94-6).

¹⁶ Allan Kardeo, *Devocionario espiritista*, Barcelona, Humanitas 2003 (p. 155).

¹⁷ Anónimo, *Diccionario bíblico-esotérico. La revelación ocultista de los términos utilizados en la Biblia*, Barcelona, Humanitas, 2003. Traducción del original, *Esoteric Bible dictionary*, a cargo de María Isabel Abad Cantero. *Vid.* entrada: **ÁNGEL**.

¹⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (pp. 168-70).

¹⁹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “[con] las voces de su órgano, se oye como un suspiro inmenso mientras dura la música” (p. 170).

²⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*La Virgen Santísima del Amparo, a quien acabo de invocar ahora mismo con el pensamiento ¡Con cuánta usura me paga las candelillas que le enciendo los sábados!*” (p. 168). *Cf.* Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400).

²¹ *Ibidem* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*Ya han dejado de tocar las campanas y va a comenzar la Misa.*” (p. 170).

²² Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*La Iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa. El torrente de luz que se desprendía de los altares para llenar*

por ello se emplea todo lo más brillante, bello y precioso, como oro, plata, piedras preciosas, etc.²³ Y todas estas veneraciones y cosas sagradas exteriores, son instrucciones y exhortaciones para llevarnos a las cosas sagradas del espíritu y obtener los beneficios de los Dioses.”²⁴

La tradición sacra de los cirios destaca en la devoción mariana. Sus raíces se remontan al ocultismo cretense. Informa al respecto Eliphaz Levi: “Según Eurípides, a los iniciados del culto secreto de Júpiter en Creta se les hace decir: puesto que fui ordenado sacerdote de Júpiter Idaeus ofrezco candelas a la madre de los dioses.”²⁵ Por su parte, Agripa documenta en su *Filosofía Oculta*: “Parecida virtud a la de la santidad reciben los cirios bendecidos en la fiesta de la Purificación de la Virgen divina.”²⁶

Pero “el encendido de cirios y lámparas” no era prerrogativa exclusiva del culto religioso. En las consagraciones necesarias para llevar a cabo “ligaduras mágicas” o “conjuros” se contempla igualmente el ritual de las velas “todo lo que se halla en los Misterios, como por ejemplo en el Apocalipsis donde está la cuestión de los dos olivos, que destilan óleo santo en las lámparas que arden ante la faz de Dios. Mas la bendición de la luz de los cirios y las lámparas se obtiene del fuego y del altar que lanzaba humo ígneo y de todo lo que es semejante en los Misterios como los siete candelabros y lámparas que arden ante la faz de Dios.” El ceremonial de las lámparas aparece invariablemente asociado al de las fumigaciones: “Las fumigaciones odoríficas son empleadas para el culto religioso. Luego sigue lo que en toda consagración precede a las bendiciones y consagraciones de agua, óleo, fuego y perfume, que se obtiene con cirios y lámparas benditas y resplandecientes: pues sin luz ningún sacramento puede ser realizado según los ritos.”²⁷

sus ámbitos, chispeaba.” (p. 170).

²³ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “Ya brillan los broqueles en la oscuridad”, (p. 168). “El torrente de luz chispeaba en los ricos joyeles de las damas” (p. 170). “Envueltos en sus capas de color galonadas de oro, dejando entrever con estudiado descuido las encomiendas rojas y verdes, en la una mano el fieltro, cuyas plumas besaban los tapices, la otra sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, los caballeros veinticuatro.” (pp. 170-1). “Es el señor obispo. Vedlo, que hermosote está con sus hábitos morados y su birrete rojo. Se acercan a la litera del prelado para besarle el anillo.” (pp. 168-9). *Vid.*, al respecto Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* “Para ser favorecido con la clemencia del cielo y todos los poderes celestes es necesaria la adaptación del lugar, del tiempo, y del atuendo.” (p. 404).

²⁴ *Ibidem.* (pp. 400-1). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “Las damas, arrodillándose sobre los cojines de terciopelo que tendían los pajes, y tomando el libro de oraciones de manos de las dueñas, vinieron a formar un brillante círculo alrededor de la verja del presbiterio. El arzobispo, después de sentarse junto al altar mayor bajo un solio de grana, echó por tres veces la bendición al pueblo. Era la hora de que comenzase la misa.” (pp. 170-1).

²⁵ Eliphaz Levi, *op. cit.* (p. 104).

²⁶ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 402).

²⁷ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 422). Para la asociación de los inciensos y otros perfumes

En ciertos rituales de Magia Negra, el uso de cirios y velas es preceptivo. Así, son imprescindibles para la confección de la tenebrosa “*Mano de Gloria*”, utensilio nigromántico muy utilizado en el pasado, cuya finalidad consistía en aterrozar a las víctimas, a fin de llevar a cabo robos impunemente. Grillot de Givry se extiende al respecto: “*dice el autor de tan singular librito [Secret merveilleux de la Magie Naturelle et Cabalistique au Petit Albert]: ‘He asistido en tres ocasiones al juicio definitivo de ciertos malvados que confesaron, mediante tortura, haberse servido de la Mano de Gloria en los robos que habían perpetrado. El uso de la Mano de Gloria consiste en dejar estupefactos e inmóviles a aquellos a quienes se les presenta, de suerte que permanecen tan quietos como un muerto. Se prepara del modo siguiente: se toma la mano derecha o la izquierda de un ahorcado expuesto en un camino importante; se envuelve en un trozo de paño mortuario y se prensa bien. Después se fabrica una especie de vela con grasa de ahorcado, cera virgen, sésamo y ponie, y se utiliza dicha Mano de Gloria como un candelabro para mantener la vela encendida y en todos los lugares a los que se va con tan funesto instrumento, los que allá se encuentran permanecen inmóviles. Esta preparación es bastante macabra. Se fabricaba con ingredientes utilizados por los brujos.*”

Junto a la Mano de Gloria, nunca falta, en la chimenea de los brujos, una vela encendida. Se trata de la Candela Mágica, cuyo secreto se atribuye a Jerome Cardan, y que permite encontrar los tesoros enterrados. Hay que disponer de una gruesa candela compuesta de sebo humano. Si la candela, estando encendida en el lugar subterráneo, hace mucho ruido chisporroteando con estrépito, eso es señal de que hay un tesoro en ese lugar. Hay que tener preparadas otras velas dentro de linternas a fin de no quedarse sin luz. Cuando se tienen fundadas razones para creer que son espíritus de hombres difuntos quienes guardan los tesoros, conviene disponer de cirios benditos en lugar de velas comunes, y conjurarlos de parte de Dios a declarar

con el fuego, en los ceremoniales de evocación diabólica, *ibidem*: “Zoroastro y Orfeo creían que estaba permitido, cuando se formulaban votos y adoraciones a poderes infernales, emplear allí fumigaciones, pero cuando se dirigen a la majestad de Júpiter soberano, no deberán observarse estas circunstancias. Por eso Hermes dice a Tasio: ‘es algo cercano al sacrilegio querer quemar incienso y cosas semejantes cuando se ruega a Dios.’” (p. 390). Para lo mismo, relacionado con la purificación, la demonología y el espiritismo, *ibidem*: “Para purificar se emplea el incienso, mirra, verbena y valeriana, que también se llama herba lucía y en árabe, fu; así mismo llantén y clavo de olor. De modo parecido, la hiel de perro negro en fumigación se considera excelente para expulsar a los demonios malignos e impedir los maleficios. Así mismo, las plumas de abubilla, en fumigación, alejan a los fantasmas.” (p. 388). Para lo mismo, en relación con las consagraciones, *ibidem*., “En la consagración del aceite, se recuerdan las cosas sagradas que se relacionan, como en el Éxodo, el aceite de unción y el perfume, y los nombres sagrados que se relacionan con estas cosas, como el nombre de Cristo que quiere decir ungido; lo que hay de semejante en los Misterios, igual que en el Apocalipsis, los dos olivos degustando el aceite santo en las lámparas ardientes ante la faz de Dios.” (p. 398).

si es posible hacer algo para enviarlos a un lugar donde puedan reposar en paz. Y habrá que ejecutar lo que hayan pedido."²⁸

Así mismo, uno de los textos de evocación diabólica más destacados, el *Necronomicrón*, vuelve a relacionar el encendido de velas con la quema de los sahumeros y estos dos rituales, a su vez, con el culto a un deísmo, en este caso, exacerbadamente misterioso. Así, leemos un curioso ceremonial preceptivo en el crípticamente llamado "*Ritual del camino*": "*Debéis encender el fuego y conjurarlo, mediante la invocación del Dios del Fuego, y verter incienso allí. Debéis hacer una ofrenda a las Deidades en el altar. Debéis encender las cuatro lámparas del flamante brasero, recitando la invocación adecuada a cada una de las Torres de Vigilancia, Sacerdotes de la Llama y de toda la Magia del Mundo Subterráneo, los adoradores de Tiamat están fuera del mundo, tienen la marca de la Bestia y se les debe reconocer por su olor, que proviene de la quema de incienso ilegítima para el Culto hacia los Ancianos.*"²⁹

En cuanto a la "*Resonancia Musical*", ya desde un primer momento se introduce al lector en la idea neoplatónica de origen órfico de la "*música incantatoria*" que contempla la doble vertiente de la Religión y de la Magia, eficaz para cualquiera de estas dos manifestaciones espirituales. Según Agripa "*esta clase de cosas sagradas son como pactos entre los dioses y nosotros, bajo forma de alabanza, respeto y obediencia, por medio de los cuales a menudo obtenemos una virtud maravillosa de la divinidad por la que tenemos tal veneración.*"³⁰ "*De esa calidad son los Himnos Sagrados, los sermones, los exorcismos, los encantamientos para alabar y venerar a los dioses.*"³¹ Efectivamente, esta es la finalidad última de la música sacra interpretada por Maese Pérez, la máxima devoción que, cuando "*llegó el instante solemne en que el Sacerdote, después de haberla consagrado, tomo con la extremidad de sus dedos la Sagrada Forma y comienza a elevarla*"³² hace que Maese Pérez ponga "*sus crispadas manos sobre las teclas del órgano*"³³ y que, en ese clímax de "mú-

²⁸ Grillot de Givry, *op. cit.*, (pp. 177-9).

²⁹ Abdul Alhazred, *El Necronomicrón*, Barcelona, Humanitas, 2010. Traducción del original, *The Necronomicrón*, a cargo del Grupo Editorial Humanitas. (pp. 46 y 93).

³⁰ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 401). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*: "*El tiene una gran devoción por este ceremonial de la Misa del Gallo [y por] Nuestro Señor Jesucristo.*" (p. 170).

³¹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 401). *Ibidem* "*Un armonioso concierto de alabanza causado por ciertos himnos a su Amo Soberano y de acuerdo a la imitación del cántico entonado por los santos niños del Horno de Caldea.*" (p. 27). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* "*Cuando levantan la Sagrada Forma al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo, las voces de su órgano son voces de ángeles.*" (p. 170).

³² *Ibidem* (172).

³³ *Ibidem* (172).

sica *incantatoria*” capaz de conmovier e inducir a estados anímicos extremos³⁴ hace parecer que cuando

“las cien voces de los tubos de metal resuenan en un acorde majestuoso y prolongado [lo que se oye son] las voces de los ángeles que atravesando los espacios, llegan al mundo.”³⁵

El párrafo becqueriano manifiesta evidentes influencias de las especulaciones esotérico-religiosas agripinas, según las cuales “*dos cosas rigen todas las operaciones de la Magia Ceremonial: la Religión y la Superstición. La Religión es una contemplación perpetua de las cosas divinas y una re-ligación con Dios y los Poderes divinos y las obras pías; Ella les ofrece servicio respetuoso, santificación del culto, veneración digna y ejercicio de las ceremonias del culto divino según el rito. [A este ámbito de cosas pertenece] el Cántico de Los Tres Niños con los que bendicen al Señor.*”³⁶

Como se ha visto, Agripa relaciona estos Himnos de Alabanza Divina, con el encantamiento y el exorcismo. En cuanto al encantamiento, se trata efectivamente de un tipo de *Música Cósmica*, de orden metafísico-cabalista de la que Agripa dirá:

“Es preciso saber intelectualizar perfectamente las propiedades sensibles por medio de una analogía secreta. Quien quiera entender los Himnos de Orfeo y de los Antiguos Magos hallará de este modo que no difieren de los arcanos cabalísticos, ni de las tradiciones ortodoxas. Los dioses que Orfeo llama Curetes o incorruptibles, Dionisio los denomina Poderes. Los cabalistas los asignan a la numeración pahadies, es decir, el temor divino.”³⁷ Esta es la clase de música que interpreta el protagonista becqueriano el día de Nochebuena:

³⁴ *Ibidem* “Este no viene a la Iglesia más que a oír música [...]. Si Maese Pérez no le arranca con su órgano lágrimas como puños, bien se puede asegurar que no tiene su alma en su almario, sino friéndola en las calderas de Pedro Botero. Todo lo más florido de Sevilla, hasta el mismo Señor Arzobispo, viene a un humilde convento para escucharle; y no crea que solo la gente sabida y a la que se le alcanza esto de la solfa conocen su mérito, sino que hasta el populacho. Todas esas bandas que visteis llegar con teas encendidas entonando villancicos, con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone Maese Pérez las manos en el órgano, y cuando alzan, no se oye una mosca, de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes contenida mientras dura la música.” (pp. 168-70).

³⁵ *Ibidem*, (p. 172). Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* “Los coros angélicos dan al Hombre maravillosas virtudes. Los ángeles le convierten en anunciador de la voluntad divina y en intérprete del pensamiento divino.” (p. 344).

³⁶ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (pp. 168 y 256).

³⁷ *Ibidem*, (p. 267). Para lo mismo relacionado con la demonología astral, *ibidem*: “Orfeo dice en su Himno a los Astros: ‘Invoco, pues, ahora a los demonios puros con vocablos sagrados.’”(p.401).

*“Después comenzaron a oírse unos himnos distantes que entonaban las jerarquías de serafines. Mil himnos a la vez, que al confundirse formaban uno solo que, no obstante, era no más el acompañamiento de una extraña melodía que parecía flotar sobre aquel océano de misteriosos ecos.”*³⁸

Desarrolla el autor aquí el tema de la *Música Astral* o *Música de las Esferas*, abriéndolo con una misteriosa mención a los Serafines y a los Arcángeles: *“La fuerza de interpretar la dan al Hombre los arcángeles y los serafines.”*³⁹

Y todo este misticismo metafísico

*“a este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba de la tierra a los cielos”*⁴⁰

aparece envuelto en una atmósfera sobrenatural propicia al prodigio:

*“Mil himnos como jirón de niebla sobre las olas del mar. Luego quedó una voz aislada, sosteniendo una nota aislada como un hilo de luz. El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos y le parecía haber visto abrirse los cielos.”*⁴¹

En el mismo sentido de *Magia Celeste* se expresará Agripa: *“Esta forma de interpretar, separa la luz de las tinieblas.”*⁴² Continúa la descripción musical en una línea marcadamente panteísta, de glorificación divina por parte de las criaturas, de marcada huella franciscana y sanjuanista:

*“De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema; y unos cerca, otros lejos, estos brillantes, aquellos sordos, diríase que las aguas, y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban cada cual en su idioma un himno al nacimiento del Salvador [...]. El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos, por Aquel que levantaba en ellas, aquel a quien saludaban hombre y arcángeles era su Dios; era su Dios y parecía haber visto los cielos y transfigurarse la Hostia.”*⁴³

³⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

³⁹ *Ibidem*, (p. 344).

⁴⁰ *Ibidem*, (p. 172).

⁴¹ *Ibidem* (p. 172-3).

⁴² Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 343).

⁴³ Gustavo Adolfo Bécquer *op. cit.* (p. 173).

Así, Agripa dirá: “los Coros Angélicos y los Arcángeles se convierten en anunciadores de la voluntad divina y en intérpretes del pensamiento divino. [A través de estas jerarquías] podemos contemplar las cosas divinas.”⁴⁴

No omite Bécquer una velada alusión a la *Escala de Jacob*, a través de la cual, y en este caso merced a la virtud musical,

*“los hombres ascienden a toda clase de virtudes, traspasando el lastre corpóreo, como la luz toma el color del vidrio al atravesarlo.”*⁴⁵

Con idéntica idea se describe la música sublime de maese Pérez:

*“Este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo. Sucedió una explosión de armonía gigante que estremeció a la iglesia, en cuyos ángulos zumbaba el aire comprimido, y cuyos vidrios de colores se estremecían en sus angostos ajimeces.”*⁴⁶

Hay una referencia alquímica del citado fragmento, al “*lenguaje de los pájaros*.” Tanto más, cuanto que la lexía ocultista, abarca un sentido de “*lenguaje universal empleado por los mensajeros celestiales*.”⁴⁷ De la misma manera, es de destacar el sentido alquímico del término “*ángel*”: “*Nombre que recibe en palabras de algunos alquimistas todo aquello que se sublima y sube a las alturas. Es una simbolización del principio ascensional que ayuda a la iluminación del iniciado*.”⁴⁸ Efectivamente, este es el efecto que produce en los fieles, la música sublime de maese Pérez:

*“Una voz que se elevaba desde la tierra al cielo. Era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios llegaba al mundo. La multitud escuchaba atónita y suspendida.”*⁴⁹

⁴⁴ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 344).

⁴⁵ *Ibidem*, (p. 344).

⁴⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 172).

⁴⁷ Juan G. Atienza, *Los saberes alquímicos*, Madrid, Temas de Hoy, 1995. *Vid.* entrada: **Lenguaje de los pájaros**.

⁴⁸ *Ibidem*, *vid.* entrada: **Ángel**.

⁴⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (pp. 172-3). Encontramos en Gershom Scholem, la exégesis más completa al fragmento becqueriano: “*Las fuentes más importantes para la comprensión de esta atmósfera de conjuro son, sin duda, las numerosas plegarias y los himnos que se han conservado en los tratados de las Hejalot. La tradición atribuye su origen a la inspiración porque, según los místicos, se trata de himnos cantados por los ángeles, en alabanza a Dios. Producen una profunda impresión. Son himnos de inspiración divina. La gran solemnidad de su estilo refleja la cima de lo sublime a la que puede llegar el místico. Ejercen un efecto casi mágico sobre los fieles. El himno más famoso de este tipo es la letanía Ha-adéret ve-ha-emuná le-hay 'olamim, que se encuentra*

Vuelve a internarse el texto tanto en el ritual de los inciensos como en el de las campanas, insertado en las digresiones musicales, a modo de ambientación propicia creando un escenario adecuado para el sentido esotérico implícito en el texto. Estos ceremoniales del autor evocan el tema de las loas divinas:

*“Una nube de incienso que se desenvolvía en ondas azuladas llenó el ámbito de la iglesia; las campanillas repicaron con un sonido vibrante [...]. Como a través de una gasa azul que fingía el humo del incienso. Cantaban cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador.”*⁵⁰

Los inciensos no solo eran utilizados en el culto divino; la devoción satánica se servía igualmente de ellos. El *Grimorio*, manual clásico de invocación diabólica, especifica el tipo de perfume óptimo para cada planeta: *“La Magia Evocatoria emplea siete perfumes, que corresponden a los siete planetas que dominan durante los siete días de la semana. En su composición entran diversas substancias, aunque*

en las Hejalot mayores y que ha sido incluida en la liturgia del Año Nuevo. Los comentaristas medievales la denominaban ‘la canción de los ángeles’, es probable que exigiera una profunda devoción y solemnidad por parte de los fieles. Aún hoy se puede observar en todas las sinagogas el poderoso efecto que tienen estos himnos incomparablemente solemnes por su carácter o inspiración divinos.” Vid. Gersom Scholem, *Las Grandes Tendencias de la Mística Judía*, Madrid, Siruela, 1996. Traducción del original, *Major Trends in Jewish Mysticism*, a cargo de Beatriz Oberlander (pp. 78-9). No olvidemos, no obstante, la doble vertiente del sentido mágico de la música que, como hemos visto, Agripa relaciona también con el exorcismo. El padre Benito Remigio Moydens, relata como *“el exorcista prosiguió adelante con sus preguntas. Preguntó si había habido algún hechizo. Respondió que sí. Le hizo hacer juramento diciéndole que le había de obedecer en todo. Sintió tanto el demonio estas palabras que dio muestras de querer llorar. Dijeron otros dos sacerdotes el Cántico de Magnificat, cuyos versos parecían unos dardos, que sacaba de lo íntimo del corazón las palabras.”* Vid. El Padre Benito Remigio Noydens, *Práctica de exorcistas y ministros de la Iglesia*, Barcelona, Maxtor, 2010. (pp. 28-9). Para el origen de la glorificación de la Naturaleza como parte de Dios, cf. Eusebio Salvarte, *op. cit.* *“La Italia y la Grecia recibieron de Asia y de los sectarios de los dos principios (esto es, de los adoradores de Ormuz, adversario de Arimán) las doctrinas mágicas que se mezclaron paulatinamente con la mitología antigua fundada en uno y otro país, en la adoración de la Naturaleza divinizada. Como se deja ver, esta opinión se refiere al tiempo en que las doctrinas mágicas penetraron en los templos en época muy anterior al tiempo en que las Artes mágicas cesaron de estar concentradas en ellos.”* (p. 140, nota 3).

⁵⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3). No olvidemos que se trata de un relato fantasmagórico, género que abarca una vertiente diabólica fiel a los mismos rituales de los servicios ortodoxos. Así, leemos en el *Grimorio*: *“Te exorcizo, espíritu inmundo, fantasma, en nombre de Nuestro Señor Jesucristo, para que salgas y te alejes para siempre por Aquel Señor, a quien tiemblan los infernos, a quien las virtudes de los cielos, las Potestades y las Dominaciones están sujetas, alaban, diciendo: Santo, Santo, Santo, Señor Dios de Sabaoth.”*

Para la asociación campanas/incienso/música, *vid.* Gustavo Adolfo Bécquer *op. cit.* *“Las campanillas repicaron, semejando su repique una lluvia de notas de cristal; se elevaron las diáfanas ondas de incienso, y sonó el órgano”.* (p. 175). *Vid.* Anónimo, *El gran Grimorio del Papa Honorio*, Barcelona, Humanitas, 1995. (pp. 41 y 47).

predominan en ellos las hierbas y las flores: incienso, mirra, almizcle, hojas secas de mirra, ámbar, etc."⁵¹

⁵¹ *Ibidem*, (pp. 61-2). Para el ritual de los perfumes en el misticismo esotérico, cf. San Juan de la Cruz, *Obras*, "Cántico espiritual", Madrid, ed. de Espiritualidad, 1988. "Y corran tus olores. El ámbar perfumea" (estrofas 17-18 fragmentos).

Se trata de uno de los ceremoniales de invocación, que aparece precedido por el de Círculo Mágico junto con el de los imprescindibles Libros Espirituales, que no olvida señalar Bécquer:

"Las damas y los pajes, tomando el libro de oraciones de manos de las dueñas, vinieron a formar un brillante círculo alrededor de la verja del presbiterio. Los caballeros, una mano sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, parecían formar un muro destinado a defender a sus hijas y sus esposas del contacto de la plebe." Cf. Gustavo Adolfo Bécquer *op. cit.* (pp. 170-1).

Cf. San Juan de la Cruz *op. cit.* "Por las amenas lirás / y canto de sirenas os conjuro /. No toquéis al muro / porque la esposa duerma más segura / y el cerco sosegaba." (estrofas 21 y 40, fragmentos). Por otra parte, el poeta relaciona el círculo con el *Vínculo Musical*: "La música callada" (estrofa 15, fragmento). Obsérvese el paralelismo entre el fragmento becqueriano alusivo a la música de alabanza divina (vid. llamada a nota 43 del presente trabajo) con los versos de San Juan: "Y todos cuantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo /, las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos saltadores. / Montes, valles, riberas, aguas, aires, ardores". (estrofas 7 y 20, fragmentos).

Agripa relaciona el círculo, las fumigaciones y las lámparas con la "intervención de los espíritus malignos": "Este fuego se conservará sin que se extinga para la consagración de los perfumes más la bendición de las lámparas que arden, más la bendición de la luz de los cirios y las lámparas para consagrar un círculo. Luego se bendecirá el lugar con una aspersión de agua bendita y una fumigación, todos los nombres divinos son buenos para escribir en un círculo. Se procederá a la aspersión y fumigación con humo sagrado. Habrá dos cirios ardientes consagrados, cuya llama no deberá ser apagada. Se preparará también una preciosa fumigación; se coloca un incensario en la parte superior del altar, después de encender y bendecir el fuego; se efectuarán las fumigaciones cada día, cada vez que se rece o para entrar en este lugar sagrado. Deberán efectuarse las fumigaciones sobre el altar. La consagración culminará con un conjuro." (Cf. Enrique Cornelio Agripa *op. cit.*, pp. 423-7). Añade el Mago, asociando el fuego a la Mística: "Dios es un fuego que consume". (*Ibidem*, p. 423). Curiosamente, San Juan dirá: "Con llama que consume y no da pena". (Cf. San Juan, *op. cit.*, estrofa 39). El *Grimorio* también vincula el círculo con los perfumes. Según el texto ocultista ambos deben ser bendecidos en estricto orden, primero el círculo y a continuación los perfumes: "El mago penetra en el círculo y se coloca en su centro, con la mano izquierda sostiene la espada de Adonay. ¡Oh círculo misterioso! ¡círculo mágico! Yo te bendigo en nombre de Adonay para que me sirvas de muralla infranqueable y me preserves de todo ataque diabólico." (Cf. Anónimo *Gran Grimorio del Papa Honorio*, p. 70). A continuación aparece la fórmula para bendecir los perfumes, cuyo objeto consiste en "atraer a las entidades que pueblan el mundo invisible, las cuales acuden presurosas al sahumero. Son los perfumes que se emplean en las invocaciones y evocaciones de los espíritus y en otras ceremonias del ritual goético. Debe pronunciarse la oración siguiente: Dios de Jacob, dignate santificar y bendecir este perfume, a fin de que con su olor pueda contener la avalancha de los espíritus que he de evocar." (*Ibidem*, pp. 66 y 70-1).

En cuanto a los libros concretos para las ceremonias, era tradición el uso de textos sacros en los ritos ocultistas. Así lo demuestra el compendio de fórmulas esotéricas: *Libro de conjuros contra tempestades sacados de misales, manuales, breviarios romanos y de la Sagrada Escritura*, manual de exorcismos que, por otra parte, incluye la bendición de las Candelas en el capítulo titulado *Conjuro contra tempestades*. (Cf. Anónimo, *Libro de conjuros...*, Valladolid, Maxtor, 2008. Por su parte, Eusebio Salverte afirma: "Para conjurar a los genios y a los dioses, es necesario abrir ciertos libros, que si se olvidaban o se perdían ocasionaban la privación de todo poder mágico. Tal era el procedimiento de la mayoría de los taumaturgos, obligados a buscar continuamente en sus libros sagrados las prescripciones. Aún quedan restos de la existencia de estos libros en un pueblo que ha caído en la más repugnante barbarie,

La relación espiritual entre los perfumes y la música se remonta a los Billhs de Indostán, donde los profetas o Baruas “*exaltan el espíritu por medio de cantos sagrados y de música instrumental: entonces caen en una especie de frenesí, hacen gestos extravagantes y pronuncian oráculos. Estos Baruas reciben discípulos y, después de algunas ceremonias preparatorias, los someten a la prueba de la música: los que ésta no conmueve hasta el frenesí, hasta el éxtasis, quedan al punto desechados como incapaces de recibir la inspiración divina.*”⁵²

Tras el ritual de la música se procedía al de los perfumes: “*Si la divinidad quería revelarse en sueños, los seres más jóvenes y sencillos eran los más adecuados para esta clase de adivinación; y se les disponía a ello por medio de invocaciones mágicas y de fumigaciones de perfumes particulares*”.⁵³ Tanto el uso de estos perfu-

pero cuyas tradiciones se remontan a una civilización muy antigua y probablemente asaz avanzada. Los Baskires creen que los Libros Negros cuyo texto fue originariamente escrito en el infierno, da al hombre que los posee un imperio absoluto sobre los demonios y sobre la naturaleza. Este hombre los transmite por herencia, juntamente con el poder que los mismos le confieren, a aquel de sus discípulos a quien juzga más digno de sucederle. Ciertos personajes habrían pretendido sostener que semejantes obras no podían haber sido producidas sino por el principio del Mal.” (Cf. Eusebio Salverte, Las Ciencias Ocultas. Ensayo sobre la Magia, los prodigios y los milagros, Valladolid, Maxtor, 2001, (pp. 87-8). Para el mismo aspecto, ibidem, (p. 134). “Entre los indígenas de Luisiana se creía que el libro era un espíritu que dictaba en secreto las respuestas. Clapperton encontró en Kano, (África), un personaje que se atribuía el poder de transformar los hombres en bestias y la tierra en oro, solamente leyendo un libro.” Vid. Grillot de Givry, op. cit. “La operación de la Gran Obra se llevaba a cabo por medio del fuego. Se trataba del Fuego de los Filósofos, Fuego de los Sabios, que no quema, sino que vivifica.” (p. 379).

⁵² Eusebio Salverte, *op. cit.*, (pp. 111-12). Para lo mismo, *cf.* (p. 112). “*Sin la exaltación del espíritu no es posible la creencia en los oráculos; y para lanzar a los oyentes en esta especie de delirio, es necesario sentirlo uno mismo. Por esto, en los templos de Grecia y de Asia, no solamente las flautas, los címbalos y los tímpanos, sino otros medios aún más poderosos ejercían su influencia en los intérpretes del Cielo.*” El párrafo citado viene a confirmar las constantes observaciones acerca del enorme potencial espiritual de la música en todo ritual canalizado por vía de trascendencia religiosa: las supuestas virtudes inherentes a instrumentos concretos de especial importancia en términos generales o, concretamente, para el intérprete y dueño de los instrumentos. Así, en la obra que nos ocupa, se elogia el órgano del protagonista, en estos términos:

“-¿En qué consiste que el órgano de Maese Pérez suene ahora tan mal?

-Es que éste no es el suyo. No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el que ahora le sustituye.” (Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, op. cit., (p. 167).

Cf., igualmente, J. Maynadé. *Los versos áureos de Pitágoras. Los símbolos y el Hieros Logos*; México, Diana 1973. En este trabajo de Maynadé se refleja la tradición de instrumentos especiales en la Grecia clásica, tales como “*la lira heptacorde*”, las “*arpas eólicas*”, “*la lira de Orfeo*”, “*el cistro*”. (p. 105, pp. 168-9, pp. 170-3). *Vid.* Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*,

“Hasta el Señor Arzobispo le ha ofrecido montones de oro por llevarle a la Catedral; pero él, nada; primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito. ¡Cuidado que el órgano es viejo! Pero nada, él se da tanta maña en arreglarlo y cuidarlo, que suena que es una maravilla.” (p. 162). Ibidem “No quiero morir sin visitar mi órgano” (p. 172).

⁵³ Eusebio Salverte, *op. cit.*, (p. 112). Para lo mismo, *ibidem*: “*Porfirio confiesa que estos procedimientos influían en la imaginación; Jámblico asegura que hacían a uno más digno del acceso a la divinidad.*” (pp. 112-13).

mes, como los instrumentos adecuados, formaban parte conjunta de “*las ceremonias ocultas*.”⁵⁴ Eran coadyuvantes en las ceremonias proféticas practicadas por los Sacerdotes del Oráculo de los Branquides, en Didima, así como en la preparación para la emisión de los oráculos de la Pitia de Delfos, de los que Píndaro y Plutarco aseguran “*Que el desprendimiento del vapor sagrado iba acompañado de un olor suave, que penetraba hasta la celdilla donde los consultantes aguardaban la respuesta del oráculo*.”⁵⁵ Para la correcta recepción de los oráculos, añade el autor: “*La sacerdotisa de los Branquide y la de Delfos se exponían a la aspiración de olores gaseosos. La profetisa de la Germania y los Baruas, habituados por su educación religiosa a sentir el poder de la música, se abandonaban a él violentamente*.”⁵⁶ Este es, exactamente, el tipo de reacción que la inmediata perspectiva de escuchar la música de maese Pérez, produce en el auditorio que abarrota la iglesia:

*“Se agitaba en el fondo de las naves, con un rumor parecido al del mar cuando se alborota. Prorrumpió en una aclamación de júbilo, [...]. Comenzó a notarse tal bullicio en el templo y entre las apiñadas olas de la multitud.”*⁵⁷

⁵⁴ J. Maynadé, *op. cit.* (p. 169).

⁵⁵ Eusebio Salverte, *op. cit.*, (p. 113). Desde un punto de vista escéptico, el autor agrega: “*Ya sea que se agregase así la eficacia de los perfumes a la de otros agentes físicos o bien que se tratase de disminuir el olor fétido del gas que salía del antro, embriagada por los gases que ascendían de bajo la trípode sagrada, la sacerdotisa de Delfos caía en un estado nervioso, convulsivo, extático. Fuera de sí, profería algunas palabras, algunas frases misteriosas, en las que luego los Sacerdotes se encargaban de encontrar la revelación del porvenir. Se trataba de un desorden excesivo del alma y de los sentidos. También los niños tenían turbado el espíritu por la acción de perfumes particulares.*”

⁵⁶ *Ibidem*, (p. 114). Para el efecto simpatético producido por la conjunción de la música y ciertos perfumes en los conjuros, *vid.* Leonis Papae, *Inchirindion*, Barcelona, Humanitas, 2004. “*Oración mágica de tal virtud que el hombre que la repite [léase cante] podrá alcanzar a la mujer más bella: “In laudem et honorem Dei, etc.” [para que surta efecto esta oración] debe guardarse una hierba de verbena, bien envuelta en un lienzo blanco, limpio y perfumado con incienso.*” (pp. 40-1). Para la tenebrosa vinculación de la música y los perfumes con la demonología, *vid.* Giordano Bruno, *Mundo, Magia, Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. Edición a cargo de Ignacio Gómez de Liaño. “*Hay demonios que especialmente se deleitan con sahumeros, a los que en otro tiempo les bastaba con incienso, azafrán, almizcle, ámbar y flores odoríferas. Presentan una condición más noble y eminente aquellos que se complacen con cantos, himnos e instrumentos musicales.*” p. 277).

⁵⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 171). Virgilio reconduce el tema del hechizo musical hacia el de los oráculos emitidos por la sibila de Cumas. En el canto VI de la *Eneida*, Eneas suplicante, conmina a la sibila: “*Si potuit Manes arcessere coniunguis Orpheus Threicia fretus cithara fidibusque canoris... ¿Quid Thesea, magnum quid memorem Alcides?*” (Cf. Publio Virgilio Marón, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción del original a cargo de Javier de Echave Sustaeta (canto VI, vv. 119-22). Para la eficacia mágica de ciertos instrumentos, *cf.* San Juan de la Cruz, *op. cit.* “*Por las amenas liras / y canto de sirenas os conjuro.*” (estrofa 21 fragmento). Para el castigo que recibe Orfeo por desvelar los arcanos, *cf.* Eusebio Salverte, *op. cit.* (p. 122). “*La tradición refería que los dioses lanzaron sus rayos contra Orfeo, para castigarle por haber enseñado a los hombres, en los Misterios, lo que antes nunca habían sabido.*” Para el origen esotérico de la música, *ibidem*, (pp. 132-33). “*¿Por qué los escandinavos atribuían a sus versos un poder mágico? ¿Por qué los griegos y los romanos atribuyeron a los cánticos, a los versos, el poder de destruir a los reptiles dañinos, y de arrancar la luna de la Boveda Celeste?*”

Al respecto, dice Giordano Bruno: “También concierne al arte del encantamiento y a aquella especie de vínculo del espíritu -que se manifiesta mediante cantos y poemas- todo cuanto hacen los oradores a fin de persuadir, disuadir o de mover las voluntades.”⁵⁸ Agripa va más allá respecto del poder de fascinación del hechizo musical, al asociarlo a las fuerzas tenebrosas: “No hay nada más potente que la armonía musical para ahuyentar los malos espíritus. Los antiguos profetas que conocieron estos grandes misterios armónicos introdujeron en los oficios divinos los cantos y la música.” Más inquietante resulta el comentario tercero del grabado titulado, “La Puerta del Santuario, o Escalera de los sabios”, incluido en el *anphitheatrum Sapientiae aeternae Christiano-Kabalisticum*, de Henri Khunrat, médico de Leipzig quien dice: “Que las oraciones y los votos sean dirigidos al Ser Primero, y los himnos a los inferiores.”⁵⁹

A través de esta *Música incantatoria*

“La multitud escuchaba atónita y suspendida”⁶⁰

se realizan efectos de vinculación.⁶¹ A este tipo de fenómenos esotéricos alude Bécquer en el significativo aserto:

“A este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo...”⁶²

Las fórmulas mágicas y las recitaciones religiosas, fueron expresadas originariamente en verso, y los versos se cantaban siempre.” Para el prejuicio contra esta tradición entre ciertas culturas, *ibidem*, (p. 133), “No participaban de esta opinión los teurgistas que recibieron sus fórmulas de los Sacerdotes egipcios, o que las tomaron de los discípulos de Zoroastro y de los sabios de Indostán: ignoraban si estos se habían expresado en verso, estaban seguros de que aquellos otros no lo habían hecho; pues la religión de Egipto proscribía la poesía, como el lenguaje de la mentira.” Para la Magia en Orfeo, *ibidem*, (p. 139). “La Magia es el arte de operar maravillas, y este nombre pronto llegó a ser bastante célebre para que Eurípides lo impusiese a la inspiración celestial de que Orfeo estaba animado.”

⁵⁸ Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 290). Para lo mismo en el mundo oriental (*vid.* Idries Shah, *Los sufis*, Barcelona, Kairós, 1995. Traducción del original, *The sufis*, a cargo de Pilar Giralt y Francisco Martínez. “El Ghazali [maestro sufi] defendió el empleo especial de la música en su Ihya, para elevar las percepciones, y la música se utiliza de este modo en las órdenes derviches Mevlevi y Chishti. Considera en su Alquimia el mecanismo por el cual la música puede ser utilizada para fines excitantes. La música puede ser un método para producir efectos emocionales. Existe una función especial del sonido para elevar la conciencia.” (p. 210, pp. 214-15). Para lo mismo, en Pitágoras, *vid.* Albero Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, Trotta, 2004. “Pitágoras (al igual que Orfeo), encantaba y dominaba con el poder generado por la voz de su boca,” (p. 142).

⁵⁹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (p. 201). Grillot de Givry, *op. cit.*, p. 209).

⁶⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 173).

⁶¹ Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 288).

⁶² Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

En efecto, Bruno, siguiendo las doctrinas ocultistas de Pico della Mirandola,⁶³ expondrá: “*El Mago va a tratar de vincular el mundo arquetípico con el mundo natural. La Magia hace copular el mundo físico con el divino.*”⁶⁴ Una de las técnicas para acceder a este “*enmaridamiento*” es el vínculo musical. Es el segundo vínculo de donde, a juicio de Bruno, “*proviene aquellos ritos y cantos que se asegura tienen la mayor eficacia*”⁶⁵ y que “*presenta una marca claramente pitagórica*”.⁶⁶ Agripa incide en el tema: “*La armonía de un músico hábil hacen nacer diversas pasiones en sus oyentes, dejándose llevar por la armonía de la música, a pesar de ellos, porque fueron cautivados sus sentidos, a causa de que la razón no presta atención alguna a esta clase de cosas. Mas el vulgo no admira esta especie de fascinaciones y ligaduras.*”⁶⁷

⁶³ Giordano Bruno, *op. cit.* “*‘Magicam operari non est alius quam maritare mundum’*, afirma Pico de la Mirandola en sus Conclusiones Magicae. *Enmaridar, hacer copular al mundo: he ahí la tarea del Mago.*” (p. 242). *Ibidem*, “*Yo lleno el cielo y la tierra*”, (p. 278). *Cf. así mismo, ibidem*, (p. 279-80).

⁶⁴ *Ibidem*, (pp. 243-44). Para lo mismo, *ibidem*, “*La Magia enseña al iniciado a plegar el Universo con vínculos eficaces, a sellar y a hacer conjunciones copulativas. ¿No declaró taxativamente Pico de la Mirandola en una de sus Conclusiones Magicae que la operación mágica no es sino enmaridar el mundo (maritare mundum)?*” (*Cf. nota 87 en p. 279*). [Se trata] *de la copulación del mundo inferior con el mundo superior o divino*” (*Cf. nota 88 en p. 280*).

⁶⁵ *Ibidem*, (p. 287).

⁶⁶ *Ibidem*, (*cf. nota 108 en p. 290*). Continúa la nota con la aclaración: “*Todas las armonías, ritmos y melodías beben su esencia -numérica- de la Unidad inefable. En el Universo convertido en la infinita cítara de Apolo el Mago es el encargado de poner en sintonía la música mundana y música humana*”.

⁶⁷ Enrique Cornelio Agripa *op. cit.*, (p. 249). En efecto, el autor marca una clara diferencia entre la “*música celeste*” de maese Pérez y la del

“*populacho que, entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas tiene por costumbre alborotar la iglesia*”. “[La música] *de la plebe que prorrumpió en una aclamación de júbilo, acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos.*” (Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 170-1).

Se funden aquí dos teorías musicales: la bruniana y la ficiniana. Mientras Giordano Bruno observará: “*El canto no lo entendemos solamente según el tipo armónico, pues algunos han experimentado que los cantos o canciones más poderosos parecen aquellos que presentan más disonancias que asonancias.*” (*Cf. Giordano Bruno op. cit.*, (p. 288), Marsilio Ficino dirá: “*En música dos son las clases de melodía: una es grave y constante, la otra blanda y lasciva. Unos aman la primera clase de música, otros aman la segunda. El amor de los primeros es celeste, y el de los otros, vulgar.*” (*Cf. Marsilio Ficino op. cit.*, (pp. 57-8). Para la manipulación anímica provocada por la música (*cf. Enrique Cornelio Agripa op. cit.*, “*Cierto músico dispuso cambiar la disposición espiritual de todos mediante los diversos tonos de su armonía, con un concierto extraordinariamente grave de ejecución, haciendo que todos sus oyentes aparecieran tristes. Luego modificó la seriedad en alegría con sonos más liberales, puso a sus oyentes en un estado más jubiloso. Al fin, con tonos más vivos les indujo a un gran frenesí.*” (p. 184). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*,

“*Callan como muertos cuando pone Maese Pérez las manos en el órgano. No se siente una mosca, de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes contenida mientras dura la música. La multitud prorrumpió en una aclamación de júbilo. Escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima, en todos los espíritus un profundo*

En cuanto a las campanas, aparecen en la obra que nos ocupa dos referencias, estrechamente relacionadas con ciertos rituales nigrománticos: “Ya han dejado de tocar las campanas”, “Las campanas repicaron con un sonido vibrante.”⁶⁸ El tema conecta directamente con las apariciones. Así, se lee en Agripa: “Las almas son invocadas y atraídas fácilmente mediante cantos y sonos”.⁶⁹ Collin de Plancy asegura que “los musulmanes no tienen campanas, porque creen que su sonido asustaría a las almas de los bienaventurados en el Paraíso.”⁷⁰ El autor, que atribuye el origen de las campanas a Egipto,⁷¹ relaciona su tañido con la muerte. Así, refiriéndose a la campana del Valle de los Pirineos, cuya fundición se atribuye a los ángeles, informa:

recogimiento.” (pp. 170-3).

Para la denominada por los filósofos neoplatónicos “música vulgar” y su identificación con la “música diabólica.” Cf. Grillot de Givry *op. cit.* “En una estampa muy curiosa (finales del s. XVII) de François van den Wingaert varios animales, escapados del Sabbat, cantan encantamientos, leyendo uno en un Grimorio y otro, a modo de burla, en un Libro de Canto llano. Una horripilante bruja, tendida en un camastro, con un cuervo encaramado en su cabeza, canta también, pero sin libro; otra mujer, acucillada frente a la chimenea, le responde, leyendo un pergamino. En el centro de la composición, un brujo tullido toca un instrumento verdaderamente diabólico, se trata de una especie de clavecino, construido a imitación del que antaño le presentara cierto monje a Luis XI, y compuesto por una caja en la que se hallan encadenados ocho gatos -¡la octava!- de los que solo asoman la cabeza y las patas, estas últimas a modo de teclado. El hombre, satisfecho de sí mismo y con expresión burlesca, golpea las patas para hacer gritar a los gatos sinfónicamente. Detrás del instrumento, otro hombre les estira la cola a los mininos a fin de obtener sonidos diferentes, todo lo cual debía de producir una horrible cacofonía cuyo carácter demoníaco queda precisado por la presencia del búho encaramado en la silla del hechicero músico, así como por la del murciélago colgado por las patas al travesaño del respaldo de esta misma silla.” (PP. 133-5).

⁶⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 170 y 172, respectivamente).

⁶⁹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (p. 359). Para las fuentes egipcias de la nigromancia y su vinculación con ciertos sonidos. Cf. “Las etiópicas”, en *Novela bizantina*, Madrid, Clásicos Bergua 1985. “Charikleia fue testigo de una escena infernal pero muy familiar a los egipcios. La vieja dirigió a la Luna un largo ruego pronunciando palabras bárbaras de extraño sonido. Después, se inclinó sobre el cadáver de su hijo, murmuró algo en su oído, y consiguió en virtud de la potencia de su magia, despertarle y hacer que se pusiera de pie. Cantando encantamiento tras encantamiento. Era un espectáculo diabólico.” (pp. 200-1).

⁷⁰ M. Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, Valladolid, Maxtor, 2009. *Vid.* Entrada: **Campana**. Alude el autor a un curioso rito que se remonta a “*tiempos de Carlomagno*”, según el cual a las campanas “no se les permite tocar antes de haberse convertido por el bautismo, en hijas de la Iglesia. Dícese que porque son bautizadas son odiosas a Satanás; y afirmase que cuando el Diablo conduce al Sábado a alguno de sus secuaces, se ve obligado a dejarlos caer en oyendo el sonido de las campanas.” Refiere a continuación otra curiosa superstición, la “*Campana del Diablo*”: “Desaulx recorrió gran parte de los Pirineos a pie; su guía que era un francomontañés, condújole a un aguazal como para enseñarle una cosa curiosa. Díjole que en otros tiempos había sido sumergida en aquel paraje una campana; que cien años después el diablo, a quien pertenecían entonces todos los metales subterráneos, se había apoderado de ella; y que un pastor, poco tiempo después la había oído sonar durante la noche de Navidad en el interior de la montaña”.

⁷¹ *Ibidem*, *vid. entrada, Campana*. “Los antiguos conocían las campanas, cuya invención se atribuye a los egipcios que con ellas anunciaban las Fiestas de Osiris. Estaban en uso en Atenas en los Misterios, y entre los romanos la campanilla era uno de los atributos de Priapo.”

*“Nadie sabe donde está suspendida. Esta es quien debe despertar a los patriarcas dormidos en las cavidades de las rocas y llamar a los hombres al Juicio Final. Cuando Fernando el Católico fue atacado de la enfermedad que le condujo a la muerte, la famosa campana de Vilella sonó, a lo que se cuenta, por ella sola. Publicose enseguida que anunciaba la muerte del rey, y murió en efecto poco tiempo después. Vulgarmente se llama a esta campana, campana de los milagros.”*⁷²

En los rituales de Nigromancia de reminiscencia satánica (*“La invocación de un difunto se practica exactamente igual que la del Diablo”*)⁷³ practicadas asiduamente por el astrólogo de la corte isabelina, John Dee, se utilizaba la imprescindible *“campanilla nigromántica de Girardius”*, provisto de la cual, el operador tendrá acceso a la comunicación con el Otro Mundo.⁷⁴

Continúa Bécquer adentrándose en otras digresiones musicales de orden neoplatónico:

*“A este primer acorde respondió otro lejano y suave. Después comenzaron a oírse unos himnos distantes, que eran no más el acompañamiento de una extraña melodía que parecía flotar sobre aquel océano de misteriosos ecos, como un jirón de niebla sobre las olas del mar. Ya no eran más que dos voces, cuyos ecos se confundían entre sí.”*⁷⁵

El tema de la correspondencia vocal-instrumental, fue ampliamente tratado por Ficino, quien *“tenía la costumbre de cantar himnos órficos acompañándose probablemente de la Lira de Braccio. De este modo creía contrapuntar, como un eco, la Música de las Esferas Planetarias, con vistas a conciliarse, por simpatía, los favores y el spiritus de los diferentes dioses planetarios. La Magia incantatoria y aural que Ficino describe en su De vita coelitus comparanda se corresponde con estas monodias órficas. En las Conclusiones Orphicae Pico afirma que ‘en Magia Natural nada hay más eficaz que los Himnos de Orfeo, si se les aplica una música adecuada, y*

⁷² *Ibidem*, vid. entrada **Campana**. Aún pesa otra oscura tradición infernal sobre las campanas: *“Al campanario de Quimpercorentin, un día el diablo le había puesto fuego mientras echaban a vuelo las campanas para disipar una tempestad.”*

⁷³ Grillot de Givry, *op. cit.*, (p. 164).

⁷⁴ *Ibidem*, *“Una manera bastante curiosa y poco común de invocar a los muertos figura en un manuscrito de la Biblioteca del Arsenal de París. En la páginas seis y ss. del Manuscrito núm. 3009, titulado Girardius parvi Lucii Libellus de mirabilibus naturae arcanis, Anno Domini 1730, aparece un atractivo capítulo titulado “Campanilla mágica y su uso”. El manuscrito muestra el aspecto que debe tener la “campanilla nigromántica”. Hay que envolver la campanilla con un trozo de tafetán verde y colocarla en un cementerio, en medio de una fosa, y dejarla en este estado por espacio de siete días. Arrojada por la tierra del cementerio estará preparada para la virtud exigida cuando la agitéis a tal efecto: comunicarse con los muertos”.* (p. 168).

⁷⁵ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

disposición del alma y las otras circunstancias que el Sabio conoce”.⁷⁶ Esa “*disposición del alma*” es la armonía polifónica acordada: “*Cien voces resonaban en un acorde majestuoso y prolongado. Mil himnos a la vez que, al confundirse, formaban uno solo.*”⁷⁷ Ficino lo concebirá como: “*la gracia altísima que hay en los sonidos que vienen de la consonancia de muchas voces*”.⁷⁸ Bécquer, en un sentido puramente neoplatónico, describirá así el prodigio musical efectuado por maese Pérez:

*“Parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía. Las cien voces de su tubo de metal resonaron en un acorde majestuoso. Luego quedó una voz aislada, sosteniendo una nota vibrante como un hilo de luz. De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema; y unos cerca, otros lejos, éstos brillantes.”*⁷⁹

⁷⁶ Giordano Bruno, *op. cit.*, (cf. nota 108 en p. 290). Continúa la nota con la aclaración: “*También según Pico, la utilidad que los Himnos de Orfeo reportan al Mago natural es similar a la que proporcionan los Salmos de David al cabalista*”. Para la dimensión matemático-astral atribuida por los neoplatónicos a la música, *ibidem*, (pp. 303-4). “*La Maga Naturaleza es el encantamiento soberano y aparece a los que la saben ver como cítara cósmica, y como música prende los números de los ritmos astrales y los insufla en todo punto. Este era el gran mensaje del sigillum sigillorum*. Para lo mismo, (cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “*Tampoco la armonía musical carece de las funciones de los astros, pues los imita muy poderosamente, cuando concuerda bien con los cuerpos celestes. Cambia las pasiones de todos los que la escuchan y los ubica de inmediato en sus propiedades, en la alegría o la tristeza. Orfeo, Anfión, David, Pitágoras, Empédocles, Asclepiades y Timoteo acostumbraban a realizar determinadas cosas maravillosas con acordes y sonos. El Sol tiene la virtud de recibir los dones de las influencias celestes si con Pitágoras y Platón creemos que la composición del cielo es armoniosa, y que éste gobierna y crea todas las cosas a través de tonos y movimientos armoniosos. Mediante el concierto armonioso excita la pasión del oyente, toca el corazón. Pero es necesario que todos los acordes provengan de fundamentos concordantes, ora se hallen en las cuerdas de los instrumentos, ora en las tubas, debiendo concordar.*” (p. 185). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*:

“Maese Pérez puso sus crispadas manos sobre las teclas del órgano. Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía. Mil himnos a la vez, que al confundirse formaban uno solo. Ya no eran más que dos voces, cuyos ecos se confundían entre sí.” (p. 272).

Cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “*Quienes tomaban como fundamento de sus conciertos a los cuatro elementos decían que los cuatro géneros musicales concordaban con los cuatro elementos: con el agua, el fuego, el aire, la tierra, el cielo y las estrellas.*” (p. 187). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*,

“diríase que las aguas, las brisas, la tierra y los cielos, cantaban cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador.” (p. 173).

Cf. Giordano Bruno, *op. cit.*, “*Los astros, las esferas celestes y todo el tinglado cósmico son el instrumento que ensaya infinitamente las infinitas consonantizaciones*”. (pp. 30-1). Cf. Marsilio Ficino, *op. cit.*, “*La gracia altísima que hay en los sonidos, viene de la consonancia de muchas voces*”. (p. 15).

⁷⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

⁷⁸ Marsilio Ficino, *De amore*, Madrid, Tecnos, 1986. Traducción del original, *Commentarium in Convivium Platonis (1594)*, a cargo de Rocio de la Villa Ardura, (p. 15).

⁷⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3).

Es exactamente la *Música Astral* que define Marsilio Ficino como: “*el resplandor celeste [que] brillará fácilmente en una materia sumisa y obediente. De modo semejante se disponen los sonidos para recibir su belleza. Su orden es el ascender y descender del tono grave a la octava. La medida es la progresión debida a través de las terceras, cuartas, quintas y sextas e igualmente de los tonos y semitonos. La apariencia sonora es la intensidad de un sonido brillante*”.⁸⁰ Obsérvese que Bécquer dirá:

“*La nota que Maese Pérez sostenía trinando se abrió, se abrió y una expresión de armonía gigante estremeció la iglesia. Y la tierra y los cielos cantaban cada cual en su idioma un himno al nacimiento del Salvador.*”⁸¹

Se trata, de esa música cuyo origen se remonta, según Bruno, a “*los cantos de Orfeo y del psalterio que combinan, juegan e inventan los números de la inaudita Música del Mundo.*”⁸² Esa música arrancada al órgano por maese Pérez que

“*atravesando los espacios, llegaba al mundo como un jirón de niebla sobre la olas del mar.*”⁸³

Es esa Música Mística que, por otra parte, conecta soterradamente con el Arcano de las Lámparas en las Iniciaciones de los Misterios Menores de Menfis y Eleusis. Adscribiéndose a estos Misterios, durante los cuales se exigía al adepto marchar “*sobre puentes que cruzaban abismos, sosteniendo en la mano una lámpara que no debía apagarse. Platón solo franqueaba sus escuelas a los diestros en música*”.⁸⁴ Leemos en Agripa, respecto de esta Música Astral, que se remonta a los Himnos de Orfeo, de necesaria comprensión a fin de “*adquirir un gran conocimiento de la*

⁸⁰ Marsilio Ficino, *op. cit.*, (p. 103).

⁸¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3). Para lo mismo, *ibidem*, “*Aquel a quien saludaban hombres y arcángeles era su Dios; era su Dios y le parecía haber visto abrirse los cielos y transfigurarse la hostia*”. (p. 173). Marsilio Ficino apuntará: “*A través de la reunión de muchos sonidos, que se disponen a recibir la belleza, luce la imagen del rostro divino.*” *Cf.* Marsilio Ficino, *op. cit.*, (p. 103).

⁸² Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 331).

⁸³ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172). Para lo mismo, *cf.* Giordano Bruno, *op. cit.*, “*Aquella inaudita música de los astros que Bruno y Pitágoras se vistieron. En Bruno también aprendimos a arrancar a la Gran Cítara sus cuerdas y quién sabe si de la destrucción y disolución del orbe cuando rompía las esferas y las fronteras del Universo, quedará un canto.*” (p. 403).

⁸⁴ Eliphaz Leví, *op. cit.*, (p. 87). Para el posible origen de estas ceremonias en la Antigua Roma, *ibidem* “*El fuego sagrado de los vestales era un símbolo de fe y de amor puro. Si por negligencia culpable los vestales permitían que su fuego se apagase, solo podía ser encendido por los rayos del sol o por un rayo. Se renovaba y consagraba al comienzo de cada año, costumbre ésta perpetuada y observada entre nosotros la víspera de Pascua.*” (p. 99).

Magia Natural”: “Dice Aristóteles, en el Libro de la Filosofía Mística, que cuando alguien mediante ligadura o fascinación, quiere invocar al Sol o a las demás estrellas, éstos se ponen en movimiento siguiendo cierta relación natural, y secuencia mutua, con que las partes del Mundo están subordinadas y conspiran juntas para realizar sus Gran Unión. Lo mismo ocurre en un instrumento, que una cuerda puesta en movimiento, imprime movimiento a las otras.”⁸⁵ Mientras, Bécquer describirá la música de maese Pérez como:

“Un primer acorde que se elevaba desde la tierra al cielo. Unos himnos distantes de misteriosos ecos. Dos voces cuyos ecos se confundían entre sí. Un torrente de armonía. Era la voz de los ángeles que atravesando los espacios llegaban al Mundo.

Diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, y la tierra y los cielos, cantaban cada una en su idioma. Luego quedó una voz aislada, como un hilo de luz.”⁸⁶

Las Escuelas Pitagóricas enseñaban cómo “esa forma astral de ejecutar el Himno enlazaba las fuerzas divinas con las humanas en un amplio y misterioso acorde universal, en una sintonización perfecta de voces, de mágicos sonidos y de pensamientos. Adaptábase la recitación a los preceptos escolares, a las tónicas celestes dominantes. De ese modo atraían los pitagóricos a los espíritus planetarios y recibían las bendiciones del Gran Padre de la Luz y de la Vida.”⁸⁷

Se produce a continuación en la obra una inesperada circunstancia que precipitará el desenlace: la muerte repentina de maese Pérez:

⁸⁵ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (pp. 183-5).

⁸⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3). Cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “Cuando Terprando de Lesbos inventó la séptima cuerda, relacionó las siete con el número de los siete planetas”. (p. 187).

⁸⁷ J. Maynadé, *op. cit.*, (p. 68). Para las correspondencias esotéricas entre Música y Astrología en el Renacimiento, cf. Edgar Wind, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. “En la parte superior del frontispicio de la *Practica Musice de Gafurius*, que representa el universo musical, aparece en el sistema de los intervalos musicales la nota asociada a Apolo, sol, situada en el centro (in medio residens complectitur omnia Phoebus), pero de tal modo que hay tres notas por debajo de ella y cuatro notas por encima: la última de éstas trasciende completamente la Música Planetaria y pertenece a la esfera de las estrellas fijas.” (p. 131). Para lo mismo, *ibidem*, “Plethon enseñaba la doctrina de los fundadores paganos, Zoroastro y Platón, como una preciosa herencia filosófica y poética, en su Escuela de Mitra como una especie de iniciación secular probablemente no más extravagante ni más siniestra que las iniciaciones académicas romanas que suscitaron la suspicacia del clero durante el papado de Pablo II por su parafernalia ritual. Con su música, Plethon pretendía estar en armonía con el orden cósmico.” (pp. 238-40).

*“El órgano quedó mudo. Maese Pérez acababa de morir [...]. La multitud había decidido que en honor del difunto y como muestra de respeto a su memoria, permaneciera callado en esta noche.”*⁸⁸

El abrupto final, es una sucinta exposición de la corriente neoplatónica que asociaba ciertas notas musicales, en un órbito plano astral, al silencio y a la muerte. La teoría fue desarrollada por primera vez por el músico renacentista Gafurius quien, en su exposición sobre “la Música de las Esferas”, *De harmonía musicorum instrumentorum*, 1518, se extiende acerca de “la última de las emanaciones musicales, que es también la más baja: el reino del silencio subterráneo.”⁸⁹ Dice Boecio, en *De Música* (IV, XV y ss.), apoyándose en Ptolomeo, que “la esfera de las estrellas fijas estaría privada de música y la musa Urania sería tan muda como la ‘silenciosa Talía’, cuyo lastimoso pequeño gusto, meticulosamente enterrado bajo la tierra, define al Más Allá desde el cual la música se eleva en lo que Gafurius llamaba ‘el suspiro de Proserpina’”.⁹⁰

De pronto, y casi cerrando la obra, el autor da un giro inesperado al final y, siempre en esa ambigua atmósfera entre el milagro y la magia⁹¹: -“Una cosa sobrenatural”, “las campanas eran tristísimas”, “la iglesia estaba desierta y oscura”, “brillaba una luz moribunda, la luz de la lámpara que arde en el altar mayor”, “sus reflejos debilísimos sólo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras”-.⁹² Se reproduce el prodigio del Año Nuevo anterior, cuando, recién muerto maese Pérez, hizo sonar magníficamente su órgano.⁹³ Sin embargo, ahora tal

⁸⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 173-4).

⁸⁹ Edgar Wind, *op. cit.*, (p. 263).

⁹⁰ *Ibidem*, (pp. 236 y 265). Gafurius “identifica a la musa del silencio con la surda Thalia”. Para las musas y las notas de la Octava y su relación con los modos griegos que “conducen a los signos astrales”, *ibidem*, (p. 265). Vuelve a aparecer la huella de esa misteriosa corriente subterránea que late en los oscuros versos de San Juan: “La música callada / la soledad sonora”. (Cf. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, fragmento de la estrofa 15).

⁹¹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, vid. Libro III, cap. IV: “Los dos sostenes de la Magia Ceremonial son la religión y la superstición.” (pp. 156-8). Recordemos que maese Pérez ha muerto y, sin embargo, es su música la que suena en la iglesia, inequívocamente interpretada por él mismo:

“[del órgano] del difunto Maese Pérez salió un segundo acorde, amplio, valiente, magnífico, se sostenía aún brotando de los tubos de metal del órgano, como una cascada de armonía inagotable y sonora.” Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp.175-6).

Para el milagro y la magia, *ibidem*:

“Tengo miedo de una cosa sobrenatural.” (p.178).

⁹² Gustavo Adolfo Bécquer, (p. 178).

⁹³ *Ibidem*,

“Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis; tantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio; notas sueltas de una melodía lejana, que suenan a intervalos, traída en las ráfagas del viento, rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan

reproducción se convierte en esa réplica “desvirtuada” que convierte la realidad en su reflejo negativo a imitación del Infierno entendido como la duplicación “imperfecta” del Cielo.⁹⁴

La música mirífica “*de efecto trascendental mediante la cual la vibración musical se ha transformado en admirable sublimación, en vibración mental y espiritual, poniendo en conmoción nuestro yo que, al unificarse con la esencia de las cosas, vibra en el más puro amor a todo lo creado y, por tanto, se hace poseedor del verdadero conocimiento en un estado de sintonización interior con la música del universo que, como una ofrenda celeste al hombre que ha adquirido su dimensión cósmica y, al trascender la escala de los sonidos físicos, entra en posesión de la más sublime de las herencias*”⁹⁵, se convierte ahora, interpretada por el difunto maese Pérez que

gorjeando de entre las flores como saeta despedida a las nubes; estruendo sin nombre, imponente como los rugidos de una tempestad; coro de serafines sin ritmos ni cadencia; ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende; himnos alados, que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos; todo lo expresaban las cien voces del órgano, con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que los habían expresado nunca.” (p. 176).

Para el fragmento citado como expresión exacta de la Música Pitagórica, cf. J. Maynadé, *op. cit.*, “*Los discípulos de Pitágoras saludaban al sol naciente con sus himnos, bajo los acordes armoniosos de la lira. La recitación melódica de los Versos Áureos se derramaba insensiblemente, como una bendición. Esa forma de ejecutar el himno enlazaba las fuerzas divinas con las humanas en un amplio y misterioso acorde universal de mágicos sonidos salidos del arpa eólica que sólo pulsaban los dedos invisibles del viento. Ese arpa o Lira de Apolo, si poseía las cuerdas debidamente afinadas sonaba tan sutil y armoniosamente, daba al aire acordes tan estremecedores, que semejaba en verdad que la pulsaran genwíndios alados, musas pasajeras, esparciendo un benigno, delicado sortilegio. El aire armonioso que creaban en torno poblaba de elevadas ideas el silencio y remontaba a las almas a las regiones del espíritu. También se utilizaban otros instrumentos mágicos. Cuando esto se opera, los genios de la música del espacio desvelan al hombre, en éxtasis, los misterios de ese pleno sonoro que nos envuelve y el oyente percibe arrobado esa inmensa orquesta, esa música indescriptible y la beatitud de la celeste audición transporta el alma a esferas espirituales superiores de vida en la que se abren, como fuentes de milagrosos raudales de colores, los conceptos perdurables y todas las perfectas, arquetípicas formas; este proceso debió conocerlo Pitágoras por vía iniciática, el estado de sintonización interior con la música que espera el solemne momento de su abertura, de su divino alumbramiento sonoro.*” (pp. 168-73).

⁹⁴ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “*Cada cosa inferior responde según su género a su superior.*” (p. 57). *Vid.*, igualmente, Hermes Trismegisto, *Los libros de Hermes*, Madrid, Gallego y Mora editores, 1997. “*Todo lo que existe, es doble.*” (p. 27). Para la compleja teoría neoplatónica sobre la paradoja que presenta la duplicidad opuesta y, a su vez compatible, cf. Edgar Wind, *op. cit.* “*Era un dogma fundamental del Neoplatonismo que el ‘descenso’ de una fuerza espiritual es compatible con su presencia continua en el ‘cielo supracelestial’*” (p. 264).

⁹⁵ J. Maynadé, *op. cit.*, (pp. 172-3). Para la glorificación divina de todo lo creado, a través de la música, cf. Hermes Trismegisto, *op. cit.* “*Los hombres le bendicen [a Dios], le dan las gracias y le cantan himnos.*” (p. 48). “*Todos los Poderes que están en mí, cantan al Creador.*” (p. 121). “*Oh Padre, gracias a tu himno y a tu canción de alabanza se ha iluminado mi mente.*” (p. 126).

*“en silencio y vuelto de espalda recorría con una mano las teclas del órgano mientras tocaba con la otra a sus registros, en una música que sonaba de una manera indescriptible. Cada una de sus notas parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal, que vibraba con el aire comprimido en su hueco y reproducía el tono sordo, casi imperceptible, pero justo.”*⁹⁶

Es el sonido de esa dimensión negativa que abarca la doble realidad derivada de la más baja de las emanaciones musicales, que Gafurius definirá como “*el reino del silencio subterráneo, el silencio nocturno*” asociado a Serapis, dios de los Infiernos, de “*este reino de la Muerte, donde el simple paso del tiempo que todo lo devora se ha convertido en una copia vacía de la Eternidad, como la materia prima en la definición de Plotino, simulacro no permanente pero incapaz, por otra parte, de desaparecer*” (Eneadas III, VI, 7). Es una Octava en la que “*la esfera de las estrellas fijas estaría privada de música y la musa Urania sería muda.*”⁹⁷

Aún el autor subvierte el mito órfico y aquí es el difunto quien regresa al mundo de los vivos a fin de atraer a su hija (a la inversa que Eurídice, viva entre vivos) con el sonido de su música y arrastrarla al mundo siniestro de las sombras:

*“Todo el profundo horror de las sombras. Le vi, vi un hombre que en silencio y vuelto de espaldas hacia el sitio en que yo estaba, recorría con una mano las teclas del órgano. Proseguía recorriendo las teclas. Yo oía hasta su respiración”.*⁹⁸

Pero recupera de nuevo el mito clásico en el cual Orfeo transgrede la prohibición esotérica de volver la vista atrás, imposibilitando así el rescate de Eurídice. La estructura ocultista se repite:

*“El horror había helado la sangre de mis venas; sentía en mi cuerpo como un frío glacial, y en mis sienes, fuego. Entonces quise gritar pero no pude. El hombre aquel había vuelto la cara y me había mirado; digo mal, no me había mirado porque era ciego, ¡era mi padre!”*⁹⁹

⁹⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 178).

⁹⁷ Edgar Wind, *op. cit.*, (pp. 263-5). Para la explicación de la duplicidad del Universo, a través de los *Especios Herméticos*, cf. Giordano Bruno, *op. cit.* “*La Naturaleza es considerada como un espejo que refleja el Mundo Arquetípico y Divino; de ahí que todas las cosas naturales sean otros tantos espejos, en que se refleja la Unidad infinita, inefable e infigurable.*” (Vid. nota 3 p. 57).

⁹⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 178).

⁹⁹ *Ibidem*, (p. 178). Para el mito de Orfeo, vid. Edgar Wind, *op. cit.* “[Se dice] de Orfeo que, deseando ir a ver a su amada Eurídice, no quiso hacerlo a través de la muerte si no que, apaciguado y purificado por su música, buscó un modo de llegar hasta ella vivo, y por esta razón, dice Platón, no pudo conseguir a la verdadera Eurídice, sino contemplar sólo una sombra o un espectro.” (nota 16, p. 155).

Introduce Bécquer en el tema espectral¹⁰⁰, la teoría humanista de la ceguera, que ya se apuntó más arriba:

*“El pobre señor es ciego de nacimiento.”*¹⁰¹

Esta temática contaba con una larga trayectoria renacentista que ya se presentaba polémica desde sus inicios. La controversia fue suscitada por las apologías de la ceguera, expuestas respectivamente por Bruno y por Agripa.¹⁰² Leemos en *La Filosofía Oculta*: “*La mano no puede tocar a Dios, ni el ojo lo puede ver ni el oído escuchar.*”¹⁰³ Esta teoría que Bruno desarrollará en el diálogo IV de *La cena de las cenizas*, donde ironiza sobre los ópticos y perspectivistas: “*¿Pretendéis pues, sabios ópticos y sagaces expertos en perspectiva que si yo veo una luz de cuatro metros esa misma luz tendrá necesariamente ocho dedos de diámetro a cincuenta estadios de distancia?*”¹⁰⁴ Y en el II Diálogo de *Expulsión de la Bestia triunfante*: “*Sé que hay quien dice que la vista es deseada especialmente por el Saber, pero no conocí nunca a nadie tan necio que diga*

¹⁰⁰ Eliphaz Leví, *op. cit.* “*Cuando el alma es separada violentamente de su cuerpo, dice Porfirio, ‘no se aleja, sino que permanece en la vecindad del cuerpo’. Es retenida así por simpatía y no puede ser alejada. Los teósofos familiarizados con estos misterios, con la simpatía de las almas por los cuerpos de los que han sido separados, conocen su placer en acercarse a estos. Tales almas han sido vistas gimiendo por sus cuerpos.*” (p.103). Para las apariciones fantasmagóricas originadas por la *Luz Astral*, *ibidem*, (p. 17). Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*:

“El órgano estaba solo y, no obstante, el órgano seguía sonando. Era, en efecto, el alma de Maese Pérez.” (p. 17).

¹⁰¹ *Ibidem*, (cf. pp. 169 y 178).

“No me había mirado porque era ciego.”

¹⁰² Nótese las paradójicas exposiciones de ambos autores al respecto. Si en ciertos textos elogian la ceguera en otros, por el contrario, exaltan el valor de la vista. Así, Bruno dirá: “*Ver la divinidad es ser visto por ella*” cf. Giordano Bruno, *Los Heroicos Furores*, Madrid, Tecnos, 1987. Traducción del original *De gli Eroici Furori*, a cargo de María Rosario González Prada. (p. 154). Y, en un plano musical: “*Ser escuchado por la divinidad es propiamente escucharla.*” *Ibidem*, (p. 154). Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*Pronto veré a Dios*” (p. 169). Para el efecto contrario, cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*: “*Los Mecubales de los hebreos recibieron diez nombres divinos principales que, a través de diez numeraciones denominadas Sefiroth influyen y actúan sobre las criaturas y sobre el coro de las almas bienaventuradas y a través de ellas sobre los hombres. El primero de estos nombres es Ehese, el nombre de la esencia divina. Su numeración lleva el nombre de Keter, que significa lo que el ojo no ha visto*” (pp. 267-8).

¹⁰³ *Ibidem*, *op. cit.*, (p. 337). Para el Agripa apologeta de la vista como don divino, *ibidem* “*En cuanto a los ojos de Dios he aquí lo que hallamos en los Salmos: ‘Los ojos del Señor están sobre los justos. Los ojos se detienen sobre el pobre, pues Dios omnipotente, deseoso de que nos tornásemos semejantes a Él, construyó nuestros miembros, nuestras articulaciones, nuestra figuras como signos a semejanza de sus virtudes ocultas, y conservan el orden y la proporción que en Él existen*” (pp. 279-80). Para lo mismo en la *Magia*, *ibidem*, *op. cit.*: “*El mago en todas las cosas habrá de tener a Dios ante los ojos.*” (p. 406).

¹⁰⁴ Giordano Bruno, *La cena de las cenizas*, Madrid, Alianza Universidad, 1994. Traducción del original, a cargo de Miguel Ángel Granada. (p. 111).

que la vista es lo que más hace conocer. Muchos se han sacado los ojos para alcanzar la Sabiduría y entre quienes han sido ciegos muchos se han mostrado más admirables; y así se podrían señalar bastantes Demócritos, muchos Tiresias, muchos Homeros y muchos como el ciego Adria.”¹⁰⁵ Hunde sus raíces en la creencia cabalista del “*Deus Absconditus*”, inaccesible a la vista provocando, consecuentemente, la “*debecut*” o sentido de distanciamiento respecto de la divinidad, producido, paradójicamente, durante el proceso de *Unión Mística*.¹⁰⁶ La teoría del “*Deus absconditus*” tiene curiosas ramificaciones tratadas por Bruno en *Expulsión de la Bestia triunfante*. Scholem admite que “ninguna criatura puede aspirar a un Dios desconocido y oculto. En última instancia, todo conocimiento de Dios está basado en una forma de relación entre Él y Su criatura; es decir, en una manifestación de Dios en otras cosas.”¹⁰⁷ Giordano Bruno, por su parte, recriminará duramente a “los cristianos que tienen por idolatría el culto a Dios a través de su presencia en las cosas.”¹⁰⁸ Sin embargo, esta corriente entraba en conflicto directo, por un lado con la teoría diametralmente opuesta de estos dos autores, según la cual se rechaza la distancia visual con Dios y, por otro lado, se reclama vehementemente la presencia visual directa de la divinidad, lo que supone una paradoja bruniana y aún sanjuanista: “*La natural solitud del alma*”, que consiste en “reprimir la vista cerrando los ojos para que no vean otra cosa que la belleza o bondad aquella que les es presente [la divina]”¹⁰⁹, pues, para que el hombre “pueda alcanzar la visión de las cosas divinas, debe ser ciego voluntariamente y despreciar cualquier otro modo de ver.”¹¹⁰ En el mismo sentido dirá san Juan: “*Descubre tu presencia / y máteme tu vista y hermosura.*”¹¹¹

¹⁰⁵ Giordano Bruno, *Expulsión de la Bestia triunfante*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. (p. 195). Para la hipótesis contraria en el paradójico Bruno, cf. Giordano Bruno, *Los Heroicos Furores*, “*Todo amor procede de la vista*” (p. 81).

¹⁰⁶ Gershom Scholem, *op. cit.*, (pp. 31-2, 131-2, 296). Edgar Wind, *op. cit.*: “*El Dios oculto (absconditus), cuya luz cegadora es oscuridad impenetrable.*” (p. 213).

¹⁰⁷ Gershom Scholem, *op. cit.*, (p. 31).

¹⁰⁸ Giordano Bruno, *Expulsión de la Bestia triunfante*, (p. 197). En esta corriente se rastrean de nuevo las huellas franciscana y sanjuanista. Dirá San Juan: “*No quieras enviarme / de hoy más ya mensajeros.*” (Cf. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, fragmento de la estrofa 6). Es a lo que Bruno se referirá cuando expone que: “*No se trata de la creencia en que las cosas que anuncian a Dios sean Dios mismo, sino de ver las cosas a través del prisma de la Divinidad.*” Cf. Giordano Bruno, *Los Heroicos Furores*, (cf. hoja LVIII). Sin embargo, nueva paradoja mística, es el mismo San Juan que, a continuación, reconocerá a Dios en su creación: “*Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura / y yéndolos mirando / con sola su figura/vestidos los dejó de su hermosura.*” (Cf. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, estrofa 5). Es lo que Bruno definirá como “*la apropiación mágica de la divinidad a través de su immanencia natural.*” Vid. Giordano Bruno, *Expulsión de la Bestia triunfante*, (p. 34).

¹⁰⁹ Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 81).

¹¹⁰ *Ibidem*, (hoja XLIV).

¹¹¹ San Juan de la Cruz, *op. cit.*, (fragmento estrofa 11). Recoge San Juan aquí la teoría bruniana de *Los vínculos mágicos* uno de los cuales es el *vínculo visual*. “*También por la vista se vincula el espíritu, siempre que las formas comparezcan ante los ojos. De aquí que las fascinaciones activas y pasivas*

Entra en conflicto también la corriente basada en el repudio visual de apologistas de la vista como Marsilio Ficino: “*Los ojos, con la ayuda de un cierto rayo natural, solo perciben la luz del sol. Por esto, todo este orden del mundo que se ve es percibido por los ojos.*”¹¹² “*Para el ojo y para el espíritu es necesaria la presencia permanente del cuerpo hermoso para que por su luz empiecen a brillar de una manera continua, se calienten y se deleiten.*”¹¹³ Guido Cavalcanti vincula la vista a los “*spiriti*” que inducen al amor. “*Deh, spiriti miei, quando mi vedete*”, “*Voi che per li occhi mi passaste al cuore.*”¹¹⁴ Leonardo da Vinci trata el ojo desde una perspectiva puramente anatómica: “*La naturaleza consigue una adaptación permanente y un equilibrio continuo por medio de la contracción y dilatación de la pupila, de acuerdo con la oscuridad o brillo que se presenten ante él.*”¹¹⁵

Por otra parte, surgió una corriente humanista que identificaba, en una especie de sinestesia, la música con la vista. El significativo comentario de maese Pérez: “*Pronto veré a Dios*”¹¹⁶ plantea una nueva paradoja, ya que se trata de un organista que, como se ha visto, interpreta su música sacra, invariablemente, en honor a Dios. Pues bien, según una teoría humanista, basada en el *De visiones Dei* de Nicolás Cusano, el rostro de Dios “*No se encuentra desvelado hasta que no se entra, más allá de todas las visiones, en un estado de secreto y recóndito silencio. Hasta que no se alcanza esa oscuridad, esa nube, esa tiniebla, es decir, la ignorancia de la que participa aquel que busca Tu rostro cuando trasciende todo conocimiento y entendimiento, Tu rostro solo puede encontrarse velado. Esa oscuridad revela, sin embargo, que Él está aquí, en la transcendencia de todos los velos, que el rostro está presente, y cuanto más espesa se hace la niebla, más verdadero y cercano es el acceso, en virtud de esa oscuridad, a la vez invisible.*”¹¹⁷ Sin embargo, la vista y la música han estado secularmente asociadas en las tradiciones esotéricas. Bruno expondrá: “*La visión es una suerte de cálculo musical.*”¹¹⁸ La teoría de origen pitagórico, postulaba que “*la*

nazcan de los ojos y por los ojos entren. Muchas cosas entran furtivamente por los ojos, y cautivan los espíritus.” (Cf. Giordano Bruno, *Mundo, Magia, Memoria*, (pp. 291-2).

¹¹² Marsilio Ficino, *op. cit.*, (p. 97).

¹¹³ *Ibidem*, (p. 135).

¹¹⁴ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI* (tomo I), Madrid, Cátedra, 1991. (pp. 89 y 54). Para el *Stilnovismo*, *ibidem*, (p. 89).

¹¹⁵ Leonardo da Vinci, *Cuaderno de notas*, Madrid, Edimat Libros, 2009. Traducción del original a cargo de Miguel Ángel Ramos, (p. 107).

¹¹⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 169).

¹¹⁷ Edgar Wind, *op. cit.*, (p. 113). Para Dios y los teóricos del ojo *ibidem* “*León Battista Alberti explica por qué su emblema era ‘el ojo alado’. Porque la palabra ‘Deus’ era ilustrada en los Hieroglyphica por un ojo. Los antiguos comparaban a Dios con un ojo que todo lo ve.*” (pp. 224-6 y nota 53, p. 224).

¹¹⁸ Giordano Bruno, *Mundo, Magia, Memoria*: “*Bruno distingue la música auditiva de la visual.*” (Introducción, p. 29).

visión no se hace prisionera de la imagen con toda su bien tramada, inmóvil y pesada complexión, sino filigrana, arabesco -lo musical de lo visual-. El hombre que vive prendido de la música mundana absorbe los poderes infinitos del Universo, pues se hace Uno con el Universo. Es el 'temperado' de la Cítara cósmica."¹¹⁹ En la misma idea neoplatónica Agripa afirmará: "*Se ve por medio del eco.*"¹²⁰

Y de pronto, desaparece el inarmónico episodio sombrío, de las más oscuras referencias órficas -ese inquietante Reino "*silencioso*" de Proserpina- y vuelve a sonar arrastrando voluntades, fascinadora, sobrenatural, la música mirífica de maese Pérez: "*El órgano estaba solo y, no obstante, el órgano seguía sonando, sonando como solo los arcángeles podrían imitarlo en sus raptos de místico alborozo.*"¹²¹ Se ha producido el milagro de nochebuena: "*Era, en efecto, el alma de Maese Pérez.*"¹²²

¹¹⁹ *Ibidem* (31). Aparecen en esta teoría cósmico-musical ecos evidentes de fray Luis de León. Estamos ante "*aquesta inmensa cítara aplicado*" de la *Oda a Salinas*, nueva sinestesia óptico-visual llevada a la máxima expresión místico-bruniana que nos habla, es conocida la ceguera de Salinas, de "*ese ojo que en sí mismo ya ve todas las cosas porque él mismo es ya todas las cosas*". Trata de liberar al ojo de su fatal suerte, la de tener que soportar un sujeto, una conciencia, filtros que entorpecen sus ilusiones ópticas, sus juegos de espectro pues en el ojo-mente de Bruno ya no hay el que ve, ni lo que se ve. El sujeto se confunde con el objeto. (Cf. Giordano Bruno, *op. cit.*,

p. 29). Cf. Oreste Macri, "Oda a Francisco Salinas"; *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970.

¹²⁰ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (p. 17). Cf. igualmente Marsilio Ficino, *op. cit.*: "*Las puertas del espíritu son los ojos*" (p. 149).

¹²¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 179). Para la música disonante producida por la espantosa aparición del organista, como horripilante manifestación acústica del morboso estado fantasmagórico cf. Eliphas Levi, *Alta Magia*, Barcelona, Humanitas, 2004. "*El hombre deja sobre la tierra y en la atmósfera dos cadáveres. El cadáver terrestre y el astral. El cadáver terrestre es visible, el cadáver astral se arrastra por los alrededores de los sitios en donde transcurrieron los placeres de su vida. Se consume en dolorosos esfuerzos para construirse órganos materiales y vivir, pero todo su ser se disuelve, pierde su personalidad y su memoria. Para desprenderse de ese cadáver, las almas que sufren entran en los vivos y permanecen en un estado que los cabalistas llaman embrionante. Son los cadáveres que evoca la Nigromancia.*" (p. 98).

¹²² Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 179). El milagro producido en la pérdida efímera y la inmediata recuperación de la esencia íntima del organista, por mor de su música sublime, se ajusta exactamente al comentario de Antonio Prieto acerca de *La Oda a Salinas*: "*La música de Salinas propicia que el alma recupere la memoria de su origen y, descargada de intereses materiales, se avvicine en el cielo. Oída la música de Salinas el alma puede aspirar a su origen y, como afirmaba Salinas 'ver en el cielo estrellado las ideas e imágenes de las consonancias y de los tonos' de la serena armonía del Firmamento y el alma pide permanecer en ese estado de ascensión.*" Cf. Antonio Prieto, *op. cit.*, (tomo II, p. 314). Es, en definitiva, esa Música Mística que, a través de la neoplatónica sinestesia vista / oído, aspira a "*desvanecer los arcanos de Dios.*" *Ibidem*, (tomo II, p. 330). Para las raíces pitagóricas de esa casi imperceptible frontera entre la Magia y el Milagro, cf. Alberto Bernabé, *op. cit.* "*Pitágoras hizo compatible la filosofía divina y el culto esotérico tras haber aprendido unas cosas de los órficos, otras de los sacerdotes egipcios, otras de los caldeos y de los magos, además de la que tomó de los misterios celebrados en Eleusis, Imbros, Samotracia, Lemnos y de las de los Misterios comunes, tanto celtas como de Iberia.*" (pp. 141-44). Para lo mismo vid. Georg Luck, *Arcana Mundi*, Madrid, Gredos, 1995. Traducción del original *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*, a cargo de Elena Gallego Moya. "*Empedócles se atribuía poderes para invocar a los muertos. Empezó como*

CONCLUSIONES

El título de estos trabajos en prosa de Gustavo Adolfo, *Leyendas*, alerta ya de su velada naturaleza etnográfica. El propio comienzo de *La leyenda de Maese Pérez el organista*, confirma esta sospecha: estando en Sevilla, escuchó de labios de una demandadera de un convento esta *tradición*. Baste esta precisión para justificar el talante con que Bécquer se enfrenta a su trabajo, con la mentalidad y metodología propia de un antropólogo que se moviera en el ámbito de un etnógrafo recogiendo “*leyendas*”, tradiciones, costumbres locales del acerbo popular.

El presente trabajo partió de esta intuición pronto confirmada: no sitúa la acción en un lugar imaginario. Precisa una geografía con carácter de plataforma que sustenta y determina la condición localista de los acontecimientos: Sevilla. En adelante, la historia narrada dependerá del color folclorista de los hechos que acontezcan.

Abundando en esta propuesta, se observa la voluntad de Bécquer de reproducir puntualmente las variantes dialectales de naturaleza diatópica, reflejadas en el habla del lugar elegido: léxico, locuciones populares, variantes diastráticas, en resumen, reflejo lingüístico caracterizador de mujer ignorante y habladora que fabula a su manera unos acontecimientos supuestamente históricos.

Se trata de un mensaje inconexo que pasa de unos temas a otros desordenadamente, de estrato marcadamente ingenuo, colorista y popular, propio de sujetos de información dialectal a quienes se acude en las encuestas lingüísticas con las mismas pretensiones con que Bécquer se cercó a la demandadera-narradora.

Se evidencia fácilmente la influencia quevedesca. Con el fin de situar al lector en el lugar y punto en que van a desarrollarse los acontecimientos, Bécquer propone un oportuno diálogo entre la informante y el testigo actante. Si toda comparación no fuese ociosa, podría decirse que es el fragmento más destacado de toda la *Leyenda*. Tiene carácter social, voluntad crítica, colorido y hasta ciertos flecos sueltos de erasmismo. Pueblo, dignidades, comparsas son herederos de Quevedo; actitudes, contrastes sociales, comportamientos propios de clases enfrentadas, son quevedescos; y, sobre todo, la mirada satírica, la crítica hiriente, el contraste estamental esbozado con lacerante crítica, son quevedescos. Tal es así, que apuntan más a un estilo barroco que a una obra del período romántico, por no hablar de un “estilo formal” en este último movimiento.

Por último, se observa un cierto paralelismo entre las descripciones carnavalescas del *don Juan* de Zorrilla en su último acto, y el fragmento becqueriano en cuestión.

Mago y posteriormente se convirtió a una forma de orfismo o pitagorismo.” (p. 45). Para lo mismo, en Orfeo, *ibidem*, “Orfeo, con su música (una especie de Encanto Mágico) podía hacer venir a los pájaros, calmar a las fieras e incluso hacer que los árboles le siguieran cuando cantaba y tocaba su instrumento. Como Magus, era capaz de descender vivo al infierno y regresar.” (p. 45).

El eje que vertebra esta *Leyenda* de Bécquer, es la música. Las raíces neoplatónicas de ella, -la “*fascinación*” o Música *incantatoria*, la armonía órfico-pitagórica o Música *de las Esferas*, la música del silencio o Música *de Proserpina*, la música planetaria o Música *Jupiterina*, la música “*visual*” bruniana...- Todas están latentes en el comportamiento fantasmagórico de maese Pérez. El *órgano*, instrumento de loa a la divinidad, instrumento neumático en correspondencia con la esencia configuradora del alma, el *aire*; el maestro, (Orfeo); la hija, (Eurídice); el instrumento magnético, (la lira de Apolo); el auditorio de devotos, (las Sombras), completan el mítico coro órfico de la resurrección de las almas sometidas a la *fascinación incantatoria* de la Música. Todas tienen su papel en la tragedia rediviva, tan solo desfigurada por una recreación de los hechos actualizados en el entorno del cristianismo (romanticismo), y sustituido el amor profano de esposos, Eurídice / Orfeo, por el amor sacro filial, padre / hija. La puesta en escena puede ser alterada adecuándola a cada momento (clasicismo greco-latino /romanticismo), siempre que los hechos y su mensaje permanezcan inalterables.

Por último, destaco la presencia estructural del sistema narrativo *circular*, cuyo antecedente remoto se encuentra en la obra de Homero.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRIPA, Enrique Cornelio, *La Filosofía Oculta*, Buenos Aires, Kier, 1994. Traducción del original, *De Oculis Philosophia*, a cargo de Héctor V. Morel.
- ALBERO, Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, Trotta, 2004.
- ALHAZRED, Abdul, *El Necronomicrón*, Barcelona, Humanitas, 2010. Traducción del original, *The necronomicron*, a cargo del Grupo Editorial Humanitas.
- ALIGHIERI, Dante, *Comedia*, Barcelona, Seix Barral, 2004. Traducción a cargo de Ángel Crespo.
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- ANÓNIMO, *Diccionario bíblico-esotérico. La revelación ocultista de los términos utilizados en la Biblia*, Barcelona, Humanitas, 2003. Traducción del original, *Esoteric Bible Dictionary*, a cargo de M^a Isabel Abad Cantero.
- , *El gran Grimorio del Papa Honorio*, Barcelona, Humanitas, 1995.
- , *Novela Bizantina*, Madrid, Clásicos Bergua, 1985. “Las etiópicas”. Traducción a cargo de Juan Bergua.
- , *Tesetos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004. Introducción, traducción y notas a cargo de José Luis Calvo Martínez y M^a Dolores Sánchez Romero.
- ATIENZA, Juan G., *Los saberes alquímicos*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.
- BALBÍN LUCAS, Rafael de, “Bécquer, fiscal de novelas”, en *Revista de Bibliografía Nacional* III, Madrid, 1942, pp. 133-165.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, “Las leyendas de Bécquer” en *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 219-123.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas y narraciones*, Libra, 1970.
- , *Obras*, 1.^a ed., Madrid, Fortanet, 1871, 2 vols., prólogo de Ramón Rodríguez Correa.
- , *Rimas y leyendas*. Barcelona, Plaza y Janés, col. Clásicos, 1984. Edición, introducción y notas de Enrique Rull Fernández.
- BENÍTEZ, Rubén, *Leyenda, apólogos y otros relatos*, Introducción, Barcelona, Lábora, 1974.
- BERENGUER CARISOM, Arturo, *La prosa de Bécquer*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974.
- BROWN, Rica, *The Bécker legend*, *Bulletin of Spanisch estudes*, XVIII. Liverpool, Abril de 1941, pp. 4-18.

- BRUNO, Giordano, *Expulsión de la bestia triunfante*, Madrid, Alianza Universidad, 1995. Traducción a cargo de Miguel Ángel Granada.
- , *La cena de las cenizas*. Madrid, Alianza Universidad, 1994. Traducción a cargo de Miguel Ángel Granada.
- , *Los Heroicos Furores*, Madrid, Tecnos, 1987. Traducción del original, *De gli Eroici Furori*, a cargo de M^a Rosario González Prada.
- , *Mundo, Magia, Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. Edición a cargo de Ignacio Gómez de Liaño.
- CAGNONI, Philip Craig, *The “Leyendas” of Gustavo Adolfo Bécquer*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1968 (publicado en *Dissertation Abstracts*, XXIX, núm. 5, noviembre de 1968, 1509-A).
- CAMPOS, Jorge, prólogo a su ed. *Leyendas*, Madrid, Alianza, 1982.
- CASTIGLIONI, Arturo, *Encantamiento y Magia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CIRUELO, Pedro, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Valencia, Albatros, 1978.
- COLLIN de Plancy, M., *Diccionario infernal*, Valladolid, Maxtor, 2009.
- CONCEPCIÓN, fray Luis de la, *Práctica de conjurar*, Barcelona, Humanitas, 1983.
- CRUZ, Juan de la, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Espiritualidad, 1984.
- CUBERO SANZ, Manuela, “La mujer en las *Leyendas* de Bécquer”, en *Revista de Filología Española*, 1969, LII, pp. 347-370.
- CUMONT, Franz, *Astrología y religión en el mundo grecorromano*, Barcelona, Edicomunicación, 1989. Traducción a cargo de Chelo Álvarez.
- DAUGUIS, *Tratado sobre la magia*, París, Journal de Trevoux, 1732.
- DÍEZ TABOADA, Juan María, “Bibliografía sobre Gustavo Adolfo Bécquer y sus obras” en *Revista de Filología española*, III, 1969, pp. 651-695.
- ESPÓSITO, Agustine M., *La mística ciudad de Dios*, Mariland, Scripta Humanistica, 1990.
- ESTRUCH, Joan, Introducción a su ed. *Leyendas y relatos de terror y misterio*, Barcelona, Fontamara, 1982.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., *Brujería, magia y oráculos entre los azande*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- FEIJOO, fray Jerónimo, *Uso de la Mágica*, Barcelona, Índigo 2003.
- FICINO, Marsilio, *De Amore*, Madrid, Tecnos, 1986. Traducción del original, *Commentarium in Convivium Platonis*, (1594), a cargo de Rocío de la Villa Ardura.
- FLAMEL, Hortensio, *El Libro negro o la Magia*, Barcelona, ed. Manuel Sauri, 1866.
- FRAZER, James George, *Magia y religión*, Buenos Aires, Leviatán, 1993.

- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Grados, 1970.
- “Los escenarios de las leyendas becquerianas”, en *Revista de Filología Española*, LII 1969, pp. 335-346.
- GETTINGS, Fred, *Visions of the occult: a visual panorama of the worlds of magic, divination and the occult*, London, Rider, 1987.
- GIVRY, Grillot de, *El museo de los brujos, magos y alquimistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1991. Traducción del original, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, a cargo de Rosa Alapont.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Los Alumbrados entre la fe y la farsa”, Ponencia en Zafra, Archivo Municipal, 2004.
- *Manual del estoico filósofo Epicteto, llamado comúnmente Enquirindión*, de Francisco Sánchez de las Brozas, Badajoz, Diputación provincial, 1992.
- GUTIÉRREZ, Jesús, (1968) “San Juan de la Cruz y las religiones animistas”, en *Rev. Espir.* (pp. 387-406).
- HAMILTON, Elizabeth, *The voice of the Spirit: the spirituality of St. John of the Cross*, Londres, 1976.
- HEISTRBACH, César, *Yllustr. Mirac. et hist. Mir. Lib. V, cap. 4*.
- HENOCH, *EL libro de Henoch*, Barcelona, Obelisco, 2003.
- IBN AL-ARABI, *El tratado de la Unidad y otros textos sufíes*, Palma de Mallorca, S. Perennis, 2001. Traducción a cargo de Abdul-Hadi. Versión española de Victoria Argimon.
- *Las contemplaciones de los misterios*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1994. Traducción y notas de S. Hakim y Pablo Beneito.
- KARDEC, Allan, *Diccionario espiritista*, Barcelona, Humanitas, 2003.
- LEVÍ, Eliphaz, *Alta Magia*, Barcelona, Humanitas, 2004.
- , *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del original, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor Morel.
- LBOEUFLE, André, *Astronomie, astrologie: lexique latin*, París, Picard, 1987.
- LELOYER, Pierre, (MDCV) « Discours, et histoires, des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames se monstrans visibles au hommes...., Conseiller du Roy au cieges Presidial d’ Angers ». París, Chez Nicolas Buon demeurant Saint Hilaire, à l’ enseigne Saint Claude.
- LOMAS, Francisco Javier, *Religión, Superstición y Magia en el mundo romano*, Cádiz Universidad, 1985.
- LUCK, Georg, *Arcana Mundi*, Madrid, Gredos, 1995. Traducción del original, *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*, a cargo de Elena Gallego Moya.

- MACRI, Oreste, *La poesía de Fray Luis de León*, “Oda a Francisco Salinas”, Salamanca, Anaya, 1970.
- Manuscrito núm. 3009, *Girardius parvi Luccri Libellus de mirabilibus naturae arcanis*. Anno Domini 1730.
- MARÓN, Publio Virgilio, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción a cargo de Javier de Echave-Sustaeta.
- MAYNADÉ, J. *Los versos áureos de Pitágoras. Los símbolos y el Hieros Logos*, México, Diana, 1973.
- MOLLEJA ESPINOSA, José, “La leyenda de Maese Pérez el organista”, en *ABC*, Sevilla, 17 de diciembre de 1970.
- MONTAGUE, Summers, *Historia de la brujería*, Madrid, 1997, ME editores.
- NOYDENS, Remigio, padre Benito, *Práctica de exorcistas y ministros de la Iglesia*, Barcelona, Maxtor, 2010.
- OLMSTED, E. W., Prólogo a su edición *Legends, Tales and Poems*, 1907.
- PAPAE, Leonis, *Inchirindion*, Barcelona, Humanitas, 2004.
- PORTES, Pere, *Dos viajes a la Más Allá*, Madrid, Biblioteca ELR Ediciones, 2005. Traducción de Marta López Pidal.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1991. (tomo I).
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *Obras*, Madrid, Fortanet, 1871, (2 vols.) Prólogo de Ramón Rodríguez Correa.
- , *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1972. Edición de Felipe G. R. Maldonado.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón, prólogo a la ed. de *Obras*, Madrid, Fortanet, 1871.
- SALVERTE, Eusebio, *Las Ciencias Ocultas: ensayo sobre la Magia, los Prodigios y los Milagros*, Valladolid, Maxtor, 2001. Traducción a cargo de D. F. J. Orellana.
- SAMOSATA, Luciano de, *Caronte o los contempladores*, Madrid, Coloquio. Edición a cargo de Andrés Espinosa Alarcón.
- SCHOLEM, Gerson, *Las grandes tendencias de la Mística Judía*, Madrid, Siruela, 1996. Traducción del original, *Major Trends in Jewish Mysticism* (sic.), a cargo de Beatriz Oberlander.
- SERIS, Homero, “Estado actual de los estudios sobre Bécquer” en *Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh*, Centre de recherches de l’ Institute d’ Etudes Hispaniques, París, 1966, pp. 278-388.
- Textos de Magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004. Introducción, traducción y notas a cargo de José Luis Calvo Martínez y María Dolores Sánchez Romero, (recopiladores).

- SHAH, Idries, *Los sufís*, Barcelona, Kairós, 1995. Traducción del original, *The sufís*, a cargo de Pilar Giralt y Francisco Martínez.
- TRISMEGISTO, Hermes, *Los libros de Hermes*, Madrid, Gallego y Mora Editores, 1997. (p. 38).
- VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, Madrid, 1969.
- VÉLEZ de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, Madrid, Cátedra, 1995. Edición de Enrique Rodríguez de Cepeda.
- VILLARROEL TORRES, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco d Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid, Edimat Libros, 2009. Traducción del original a cargo de Miguel Ángel Ramos.
- WIND, Edgar, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. Traducción del original, *Pagan Misterios in th Renaissance*, a cargo de Javier Sánchez García Gutiérrez.

NESCIT LABI VIRTUS, EL “EXTRAÑO TÍTULO”
DE *PEPITA JIMÉNEZ*, EN LA TRADICIÓN EUROPEA

Por *Ana Navarro Pascual*

...sin tí nada emerge de las divinas riberas de la luz, y no hay sin tí en el mundo ni amor ni alegría.

Lucrecio

El primer interrogante con el que se encuentra el editor de *Pepita Jiménez* al anotar el texto de la novela es el epígrafe latino con el que Valera pensaba titularla: *Nescit labi virtus*. La sentencia apenas deja rastro en los repertorios clásicos de aforismos latinos anteriores al siglo XX y, si lo hace, no se especifica la fuente de procedencia.

Herrero da una traducción generalmente aceptada entre las ediciones escolares (“La virtud no puede decaer”)¹, aunque el texto ofrece paráfrasis en el discurso del seminarista que permiten una traducción del epígrafe más estrechamente ceñida al proceso psicológico vivido por el protagonista y al espíritu de la novela: “Mi virtud desfallece”, “Jamás hubo en mí virtud sólida”, “La verdadera virtud no cae tan fácilmente [...] yo no hubiera caído, si en realidad hubiera sido virtuoso, si hubiera tenido una vocación verdadera”...El epígrafe, tradicionalmente analizado en clave narrativa, sigue siendo a día de hoy un enigma respecto a la procedencia de la sentencia que encabeza *Pepita Jiménez* -ya se trate de una cita documentada o de una invención del autor-, así como de las razones que motivaron el desplazamiento de la misma de título a epígrafe.

¹ Llorente, Víctor-José Herrero, *Diccionario de expresiones y frases latinas*. Madrid : Gredos, 1980.

Es obligado repetir aquí, una vez más, la referencia epistolar de 13 de febrero de 1874, el primer dato que tenemos de la novela en su periodo de breve y silenciosa gestación:

Tengo en el telar mucha tela empezada, pero el telar no anda. Los diálogos con Gláfira se han quedado en el III y he empezado a escribir una novelita que no publicaré hasta que esté concluida, si alguna vez llega a estarlo, a fin de que no pase lo que con *Mariquita y Antonio* y con *Lulú, princesa de Zabulistán*, que se han quedado en los primeros capítulos. La nueva novela tiene un título extraño para novela. Se titula *Nescit labi virtus*.²

Esta carta, escrita a Laverde, además de ofrecer un interesante contexto a la vida personal y profesional de Valera en esta época, acota los límites cronológicos del periodo de creación, así como los del repentino cambio de título de la novela entre febrero y marzo de 1874³. Un mes más tarde, el 28 de marzo, la “novelita” (“cuento” en marzo, “novelilla” en mayo, “obrilla” en julio) cambió el extraño título latino para ver la luz con el de *Pepita Jiménez*: “Estoy escribiendo, y he empezado ya a publicar en la *Revista de España*, algo como un cuento titulado *Pepita Jiménez*”.⁴

¿Qué motivó a Valera a dar este drástico giro al título de su novela? Pasar de *Nescit labi virtus* a *Pepita Jiménez* es desplazar la atención del proceso moral –el tantas veces repetido desfallecimiento de la virtud del seminarista que glosa la sentencia latina- al triunfo del amor. Es evidente, por lo menos en apariencia, que el título latino es más conceptual, menos representativo del contenido global de la novela y también cabría pensar –independientemente de la moda de los títulos decimonónicos del periodo realista y de las preferencias del propio escritor (*Mariquita, Juanita, Lulú, Doña Luz...*)– que una novela de título tan extravagante resultaría *a priori* menos atractiva para el público al que iba dirigida y evitaría la incómoda clasificación de las novelas de tesis.

No podemos considerar como antecedente *Quo vadis?*, la novela titulada por Henryk Sienkiewicz con las palabras de Pedro, ya que no se publicó hasta 1896. Sin embargo, un precedente al que Valera pudo no ser ajeno es el éxito en Alemania de la novela anónima, de trasfondo social y filosófico en la esfera del nihilismo y neohegelianismo en boga, titulada con la cita del *Génesis* (3.5) *Eritis*

² Valera, Juan, *Correspondencia*, II (1862-1875), Madrid: Castalia, 2003, p.552.

³ De ser precisa esta afirmación, la novela se gestó entre febrero y marzo de 1874. La publicación en la *Revista de España* se inició en el n.º XXXVII de 28 de marzo de 1874 y prosiguió en los tomos XXXVII y XXXVIII (28 y 13 de abril) para concluir con la publicación de la cuarta entrega en el tomo XXXVIII, de 13 de mayo de 1874.

⁴ *Correspondencia*. *Ibid.*, p.553.

sicut Deus (1854),⁵ locución también utilizada por Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe.

Es lógico considerar que un título en latín carecía de interés para los amantes del género, más bien trazaba una barrera entre la novela y su lógica difusión entre un amplio sector de posibles lectores. Así lo manifiesta el narrador-editor al reconocer en la nota previa que el rótulo del manuscrito del deán llevado a la imprenta -la sentencia latina- “haya contribuido a que los papeles se conserven, pues creyéndolos cosa de sermón o de teología, nadie se movió antes que yo a desatar el balduque ni a leer una sola página”. Parece claro: desde la perspectiva del narrador-editor, nadie leería una novela de tan extraño título y tan contrario al divertimento que supone la lectura de un libro de amor. Un título más castizo, en la línea de *Carmen*, facilitaría, además, la difusión de la obra tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Entendido así, el cambio de título podría responder a la sensibilidad hacia España impulsada en los escenarios y cultura europeos por otros personajes paradigmáticos de nombre y apellidos tan españoles como el de la entonces famosa bailarina Pepita Oliva, el bandolero andaluz Curro Jiménez o la mítica *Carmen* de su amigo Merimée, que tanto fascinaron a Valera y mantuvieron viva hasta el siglo XX la pasión atemporal por una Andalucía tan atractiva todavía entonces a los ojos de Europa. Recordemos el éxito de la ópera *Carmen* de Bizet estrenada en 1875 y, en este mismo contexto, el éxito de la mujer cordobesa en la publicación del novelista *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*.

El magnetismo y la expectación suscitados en Valera por el *delirium pepitatorum* que generó en Europa la famosa bailarina Pepita de Oliva, siendo el escritor entonces diplomático en Dresde, recuerdan y permiten establecer un paralelismo con las sensaciones y curiosidad que despertaba en Luis de Vargas el éxito de la famosa Pepita Jiménez antes de conocerla. Tanto la vivencia de Valera como el éxito de la “Estrella de Andalucía” podrían suponer antecedentes de la actitud del seminarista en la novela y de la joven viuda de mismo nombre que la protagoniza; aspectos que anticipamos en nota, a la espera de un estudio monográfico que valore, en este sentido, algunas de las afinidades que señalamos aquí tangencialmente como presuntas fuentes de la novela.⁶

⁵ “En Alemania empiezan a publicarse muchas novelas, pero para esto me parece que les falta el arte de los franceses y de los ingleses. Ahora celebran mucho una novela titulada *Eritis sicut Deus*, escrita con la intención de criticar a los neogehelianos”. *Correspondencia*, T.I, p. 312. El escritor elogió en 1865 el libro en “latín elegantísimo” de Hoffmann, *De Viriati Numantinorumque Bello* (Munich: Greifswald, 1865), *Ibid.* p.33.

⁶ Valera, Juan, *Correspondencia*, I (1847-1861). Madrid:Castalia, 202, pp. 306, 308-310. Citamos según la edición de Pepita Jiménez “Pero, con quien verdaderamente tengo más ganas de dar que con nada y con nadie es con una tal Pepita Oliva [*Confieso a Vd. que empiezo a tener curiosidad de conocer*

No olvidemos que el novelista era diplomático, escritor y exportador de vinos, lo que explicaría tanto su interés como la facilidad para difundir esta “obrilla” escrita casi sin querer, pero elegante y representativa de Andalucía, en una Europa donde el sueño romántico de España todavía era una realidad que se mantenía bajo el impulso de Eugenia de Montijo: “Como es de cosas que ocurren en un lugar de Andalucía, y tiene mucho color local y cierta originalidad española, los extranjeros que hay aquí, como Bauer, M. Bayard y otros del cuerpo diplomático, casi celebran más la novela

a esta mujer; tanto oigo hablar de ella, p. 21 (...) *No conozco aún a Pepita Jiménez. Todos dicen que es muy linda*, p. 13. *No es mala pécora la tal Pepita Jiménez*, (p. 169, Ed. 1874)], bailarina española que, por su cuenta y riesgo, días ha y aun meses, que anda recorriendo la Alemania toda como conquistadora, y entrando a saco [en] todas las ciudades, y avasallando todos los corazones [*Ella, tan libre, tan señora de su voluntad, avasallando la de todos y no dejándose cautivar de ninguno*, (p.30)]. Esta hija del aire [*Su andar airoso...*, (p.66)], esta sílfide [*Pepita, pues, se me mostraba en los ojos y en el teatro interior de mi fantasía...como al pastor bohemio Kroco la sílfide...*(p.90)] peregrina, esta sirena engañosa [*Eres lazo de cazadores, la digo; tu corazón es red engañosa*, (p.121)], y aún es poco encarecimiento para el que emplean los alemanes al hablar de ella [...*no hablo a Vd. sino de Pepita Jiménez. Pero esto es natural. Aquí no se habla de otra cosa. Se diría que todo el lugar está lleno del espíritu, del pensamiento, de la imagen de esta singular mujer* (p.65)], ha estado ya en Dresde, ha dejado encantados a sus habitantes, y se espera que vuelva por aquí. En la actualidad se halla, y da razón de su persona, en la gran capital de Baviera, donde asegura que eclipsa ya la fama de Lola Montes [*Mañana como en casa de la famosa Pepita Jiménez*, (p.12) (...) *me pareció, en efecto, tan bonita como dice la fama*, (p. 30)]. De España tienen, aquí, por lo común, una idea más poética que exacta; y la poesía muestra que el vulgo conoce mejor y de que más se admira y entusiasmo es de la poesía de doña Pepita de Oliva [*Aunque yo me represente a Pepita como una idea, como una poesía, no deja de ser la idea, la poesía de algo finito, limitado, concreto* (p.101)]. Su retrato, en mil posturas y trajes diversos, se ve en todas las tiendas de estampas; su belleza [*La belleza de esta mujer...* (p.84)] es celebrada de todos, y su fama cada día se acrecienta más. Las bailarinas de los teatros procuran imitarla. No sé quien ha escrito una comedia titulada *La falsa doña Pepita*, y en otra comedia de magia he visto que lo primero que pide el rey mágico es que evoque y haga venir a todas las Pepitas falsas y verdaderas para que bailen en su presencia el jaleo de Jerez; lo cual en efecto se cumple. La verdadera y legítima doña Pepita sigue, entretanto, alborotando la Alemania toda, y esta Pascua de Resurrección parece que tendremos la dicha de que vuelva a Dresde. Ya procuraré yo conocerla y tratarla, [*Confieso a Vd. que empiezo a tener curiosidad de conocer a esta mujer; tanto oigo hablar de ella. No creo que mi curiosidad carezca de fundamento* (p. 23). ...*deseo conocer a Pepita* (p. 22). *Procuraré, sin embargo, no detenerme en pormenores y referir en resumen cosas que acaso Vd. ya sepa, aunque hace tiempo que falta de aquí*. (p. 18)] y entonces daré a Vd. Más pormenores sobre una mujer tan célebre y que de tal modo va ganándose, por donde quiera, las voluntades, y dando lustre a su país./ La Pepita Oliva [*no puedo menos de desear que mi padre se case con la Pepita*, (p. 34)], esto es, la señora doña Pepita Durango de Oliva, primera bailarina del Gran Teatro Real de Madrid, como ella se intitula, está ahora aquí, embelesando a los sajones [...*mi padre se mostró tan embelesado como siempre de Pepita* (p. 49)] con su hermosura y sus meneos divinos [...] es una de las más hermosas [*yo veo en Pepita Jiménez una hermosa criatura* (p.71)] y voluptuosas mujeres que he visto en mi vida. Nunca vi ojos tan grandes y brillantes y negros [*las referencias a los ojos de Pepita y a su poder en Pepita Jiménez son numerosas*], ni nunca vi pies tan pequeñuelos, ni pechera tan divina, ni piernas tan hechas a torno, ni cuerpo tan sandunguero como el suyo. La Pepita es un prodigio. [...] Yo no me he atrevido a acercarme a Pepita. Siento no llegar a Madrid a tiempo para conocer personalmente a Mérimée, a quien tengo particular afición por lo que de sus obras conozco. Carmen, sobre todo, por ser española, me encanta. Cuadro de costumbres andaluzas como el de Mérimée nos pinta en *Carmen* no tiene igual hasta el día.

que los españoles”.⁷ Esto lo escribía Valera días antes de publicar la última entrega en la *Revista de España*, y así es como *Pepita Jiménez* se convirtió muy pronto en la nueva embajadora del país de *Carmen*.

Sin embargo, cualquier interpretación nos obliga a recobrar la explicación del novelista años más tarde, en el prólogo de la segunda edición, publicada por Appleton en 1886. Aquí el escritor nos deja una sutil pincelada sobre la gestación que justificaría, con la incorporación “impremeditada” de Pepita y el desenlace del conflicto, el desplazamiento de *Nescit labi virtus* de título de la novela en su primer proyecto a epígrafe de la misma:

..., como yo era hombre de mi tiempo, profano, no muy ejemplar por mi vida penitente, y con fama de descreído, no me atreví á hablar en mi nombre, é inventé á un estudiante de clérigo para que hablase. Imaginé luego que pintaría yo con más viveza las ideas y los sentimientos de dicho estudiante, contraponiéndolos á un amor terrenal, y así nació *Pepita Jiménez*. Así fui yo novelista cuando menos lo pensaba. Mi novela tuvo, pues, la frescura y la espontaneidad de lo impremeditado.⁸

Es habitual que Valera recurra a la paráfrasis de autores y de frases hechas latinas. Así lo vemos, sin ir más lejos, en la cita de Lucrecio que a modo de apódosis cierra la novela. Nos preguntamos si, en el caso de *Nescit labi virtus*, existe una fuente directa, anónima o deliberadamente omitida (y, de ser así, las razones que motivaron la omisión) o si fue pura invención al hilo del proceso narrativo.⁹ Aunque excepcional, el gran latinista y erudito no siempre cita la procedencia de sus paráfrasis, muchas veces por conocidas y otras por inventadas. Del dominio que el escritor tiene de la lengua latina y de la práctica e improvisación de textos redactados en esta lengua nos deja constancia desde muy temprano y en una situación similar a la que vive don Luis respecto al deán, –incluso con expresiones que resultan familiares al lector de

⁷ *Ibid.*, II, p.558.

⁸ *Pepita Jiménez*, New York: Appleton, 1886, p. 15.

⁹ Esta actitud nos sugiere la escena vivida por el novelista en 1870, camino de Génova a bordo de la fragata *Numancia* y cuyo protagonismo lo tiene, en este caso, otra inscripción latina también escrita por un religioso –el capellán de la fragata–, que los viajeros decidieron cambiar durante el trayecto. Valera mostró, finalmente, reconocido respeto –como lo tuvo el narrador-editor de *Pepita Jiménez* por el rótulo del deán– por el lema redactado inicialmente por el religioso: “Es un magnífico buque la *Numancia* y puede estar ufana de haber sido la primera entre las naves acorazadas que ha dado la vuelta al mundo. En el castillo de popa llevaba una inscripción que lo decía en latín de esta manera: *Eu navis cujus generis prima orbis terrarum sphaeram circumvit*. Parecióle a D. Augusto Ulloa demasiado larga y poco elegante la inscripción y ha conseguido del capitán que ponga otra, que hemos discutido todos y que dice *Eu loricata navis quae primo terram circumvit*. El capellán de a bordo, autor de la primera inscripción, ha tenido con esto un grandísimo disgusto, en último resultado, quizás el capellán tenga razón.” *Correspondencia*, II, p. 433.

Pepita Jiménez. Lo vemos en una carta dirigida a Serafín Estébanez Calderón escrita desde Río de Janeiro en 1853, donde refiere que se cartea en latín ciceroniano con el cura de su lugar, “hombre campechano y muy progresista”, entonces catedrático de latín en el colegio San Pelagio de Córdoba.¹⁰

No obstante, al margen de toda consideración sobre la posibilidad de que sea Valera el inventor de la inscripción, observamos que la anteposición del epígrafe en la novela sigue una evolución de interés por la frecuencia y la determinación de sus fuentes. En las creaciones de su primera etapa, todavía muy ligadas a sus años de formación clasicista, sus poesías presentan abundantes epígrafes, casi siempre identificados, con un par o tres de excepciones. Sus primeras creaciones como poeta –su auténtica y olvidada vocación, indispensable para entender al escritor– nacen precedidas de epígrafes de Propercio, Catulo, Horacio, Cornelio Agripa, Dante, *De imit. Christ.*, Don Juan, Byron, Schiller, El rey Francisco, y las anónimas antepuestas “A Cristóbal Colón”, “La resurrección de Cristo”, la *Copla de playera* de “A Rojana”, la cita del poema a “Raimundo Lulio” firmada como de autor desconocido o a “La tumba de Laureta”, cuya fuente evangélica aclara Valera posteriormente en nota.¹¹ Las paráfrasis y traducciones anteriores a 1878 “Al sol” (epígrafe de Byron) y “La trompeta del juicio” (epígrafe de Lope) mantienen el mismo principio de especificación de fuentes. En la obra teatral, *La venganza de Atahualpa* (1878) se incluye un epígrafe de *La Historia de las Indias* de Gomara y el mismo prurito por hacer evidentes las fuentes de las citas observamos en la primera novela *Mariquita y Antonio* (1861), donde los epígrafes antepuestos a los capítulos XVIII, XIX y XX se abren con citas de Leopardi, Michel Chevalier y unos versos que el novelista identifica como “Romance antiguo”, con el aparente fin de dejar claros los remotos orígenes de su procedencia. Lucrecio cierra con letras de oro *Pepita Jiménez*, y *Genio y figura* se abre con otra cita del filósofo romano de la misma obra –*De rerum natura*–, en este caso debidamente localizada en el libro IV. El interés por concretar autoría y obra, incluso libro, como en el caso de Lucrecio, hace pensar que Valera no conocía, había olvidado o bien omitía voluntariamente la procedencia del epígrafe de *Pepita Jiménez*.

¹⁰ *Ibid.*, I, p. 254. “Baste decir a Vuestra Merced que al cura de mi lugar, con quien me carteo en latín ciceroniano, le pongo este párrafo en mi última epístola: “*Perinde hic sunt moechae, quae parissiarum expolito more, penem capessunt, lambunt et sugunt. Non idcirco existimes me amoris gaudiid captum omnino irrumpere; nam quoquaque me verto, causas video castitatis servandae*”. Y así es la verdad, que me contengo cuanto puedo, para no tener un fin desastrado.”

¹¹ Propercio (“Mi lira”), Catulo (“La muerte delavecilla”), Horacio (“En el álbum de Conrado” y “La nueva flor de Gnido”), Cornelio Agripa (“Raimundo Lulio”), Dante (“Las aventuras de Cide Yahye”, *De imit. Christ.* (“Plegaria”), Don Juan, Byron (“El sueño de las tinieblas”), Schiller (“La virgen misteriosa”), Francisco I (“Saudades de Elisenda”).

Sea la omisión voluntaria o por desconocimiento, el interés por conocer la fuente de *Nescit labi virtus* crece en los últimos tiempos. Los trabajos de James Whiston y Harriet Turner¹² han generado la atención hacia el lema en el aspecto interpretativo y, desde la perspectiva que nos ocupa, el artículo “More Valera’s *Nescit labi virtus*” de Polt localiza el axioma como lema heráldico de Felipe de Croÿ, duque de Aerschot -también presente en las armas de la familia Croÿ-Dülmen-, a la vez que establece una posible relación de la divisa heráldica con el título latino de *Pepita Jiménez* basada en la visita que el escritor realizó a los príncipes de Croÿ-Dülmen en Münster en 1856.¹³

El trabajo de Polt abre un difícil camino en la búsqueda de la procedencia de la sentencia y, especialmente, sobre el nexo que permita relacionar de forma concluyente alguna de las posibles fuentes de la familia Cröy con el epígrafe de la novela. Polt defiende – no exento de escepticismo- una relación entre el título latino y el lema heráldico atribuido por Ludwig Herold en *Lateinischer Wort- und Gedankenschatz* y Johann Siebmacher en *Die Wappen des hohen deutscher Adels* a la familia Croÿ.

En efecto, el registro es muy interesante, pero resulta, sinceramente, poco creíble que un legajo en el que se analiza psicológicamente el “desfallecimiento” de la virtud del seminarista Luis de Vargas en el más estricto sentido religioso, rotulada por un deán, lleve un título inspirado en un lema del mundo de las armas, en el que el concepto de virtud se asocia a otros principios que nada tienen que ver con el proceso psicológico y moral del religioso. De ser plausible esta hipótesis, la asociación mental de Valera resultaría nemotécnicamente alambicada. Ello significaría que el escritor conoció la divisa (posible, aunque no queda demostrado en la referencia epistolar que recoge la relación con la familia Croÿ-Dulmen), que la interiorizó y que sedimentó en su memoria hasta reaparecer intacta 18 años más tarde - ya sea inconscientemente descontextualizada o contextualizada tras un proceso consciente de traslación conceptual (*virtus* caballeresca-*virtus* religiosa)- como título o epígrafe interpretativo de una novela en la que la virtud teologal decae en aras del amor profano. Este proceso nemotécnico resulta complejo por lo incoherente y temáticamente tangencial, aunque no imposible tratándose de la privilegiada memoria de don Juan.

¹² Whiston, James, *Valera: Pepita Jiménez*, London: Grant & Cutler 1977. Turner, Harriet, “*Nescit labi virtus*: Autorial self-Critique in *Pepita Jiménez*”, *Romance Quarterly*, 35 (1988), pp. 347-57. Polt, J.H.R., “More Valera’s *Nescit labi virtus*”, *Romances notes*, 30 (1989), pp. 177-184.

¹³ Herold, Ludwig, *Lateinischer Wort- und Gedankenschatz. Ein Hilfs- und Nachschlagebuch der hauptsächlichsten lateinischen Ausdrücke, Sprichwörter, Citate, Devisen, Inschriften u. s. w. nebst deutscher Übersetzung*, Hanover: Verlag der Hahn’schen Buchhandlung, 1887. Siebmacher, Johann, *Die Wappen des hohen deutscher Adels* (Part 1) (*J. Siebmacher’s grosses Wappenbuch*, III, Bauer & Raspe, 1972).

En este sentido -y sin descartar definitivamente la relación establecida por Polt-, baste recordar que las impresiones y experiencias del novelista en estos intensos años de apertura al mundo, de formación, percepción y aprendizaje, en los que pudo conocer el aforismo, reaparecen frecuentemente en su narrativa hasta el final de sus días. El viaje que realizó con el duque de Osuna en 1856 es crucial para conocer la formación cultural y humana del autor. Aunque la hipótesis es arriesgada, tampoco sería imposible, pues, si Valera conoció el lema en su visita a la familia Croÿ Dulmen -y, sobre todo, si conoció el trasfondo anecdótico o histórico de los orígenes de la divisa-, que recordara exactamente el lema y estableciese algún punto de convergencia, un paralelismo tal vez inconsciente entre los aparentemente divergentes conceptos de “virtud”.

Para Polt, son dos los posibles Felipe de Croÿ a los que hace referencia la fuente localizada en los catálogos de Herold y Siebmacher: padre e hijo, ambos duques de Aerschot y caballeros del Toisón de Oro.

Por el libro de Gerard van Loon, *Histoire metallique de XVII provinces de Pays-Bas*, podemos poner fecha remota al lema vinculado a Philippe de Croÿ III Prince de Chimay (1526-1595), quien, debido a la fidelidad y lealtad a Felipe II, así como a su fanatismo religioso, acuñó en 1567 en el reverso del escudo de armas el lema *Nescit labi virtus* que envuelve una pirámide triangular de cuatro puntas:¹⁴

¹⁴ Van Loon, Gerard, *Histoire metallique de XVII provinces de Pays-Bas*, La Haye: P. Gosse, J. Neaulme, P. de Hondt, MDCCXXXII, vol.I, p.90.



L'Ecu de ses Armès, couronné, & entouré de l'Ordre de la Toison d'or. La Légende en (f) Manusc. liste dans sa Devise ordinaire : (5)
de la Toison d'or
pag. 187.

¶ PARVIENDRAI, CROY. 1567.

Le Revers représente un Chaussé-trappe à quatre Angles, qui, de quelque manière qu'on jette, a toujours une de ses pointes en-haut :

NESCIT LABI VIRTUS.

LA VERTU SE SOUTIENT TOUJOURS.

Estos datos sitúan en 1567 –si no tenemos en cuenta fuentes genealógicas poco fiables que atribuyen la divisa a su antecesor Philippe de Croÿ (+ 1535)–, uno de los registros más antiguos conocidos del lema latino en el ámbito de la heráldica, que mantiene, por otro lado, una larga tradición en Europa, hasta llegar, posiblemente por esta línea, a la familia Croÿ–Dulmen residente en Alemania y Francia en la época de la visita de Valera, y de sugestivo valor añadido por lo que desde el transcurrir histórico a continuación analizaremos.

Al morir Felipe III de Croÿ (1526-1595) y su único hijo –Carlos II de Croÿ (1560-1612)- sin descendencia, pasa el ducado de Arschot al hermano de Felipe III, Charles Philippe de Croÿ (1549-1613), y de este a su hijo Charles Alexandre de Croÿ, marqués de Havré (1581-1624). Una segunda línea se inicia con Marie Claire de Croÿ (1605-1664) casada con dos de sus primos Croÿ –Charles Philippe (1627) y su hermano Philippe Francois de Croÿ (1643)-, enlace este último tras el cual el marquesado pasó a ser el ducado que llegó a su fin en 1839, tras la muerte del séptimo duque de Havré y Croÿ en París. La hija de este, casada con Emmanuel de Croÿ-Solre heredó los títulos y fue el 8.º duque de Croÿ (1743-1803) quien trasladó la sede familiar a Westfalia, a Dulmen. Tal vez fue a uno de sus tres nietos –Alfred, Ferdinand o Philippe Franz–, hijos de Auguste Louis Philippe Emmanuel de Croÿ, noveno duque de Croÿ (*Le Bel Auguste*, 1765-1822) a quien Valera y el duque de Osuna visitaron en su viaje a San Petersburgo.

Este resumen de la genealogía Croÿ-Havré puede parecer excesivo, pero permite trazar la historia de la divisa y, tal vez, situarnos en otro contexto más próximo a la gestación de *Pepita Jiménez*: La Princesa Anne Charlotte de Croÿ d’Havré (1717-1779), hija del Príncipe de Croÿ y V Duque de Havré, casó con el VI marqués de Ariza. Del matrimonio, nació Felipe Antonio Palafox y Croÿ d’Havré Centurione

(1739-1790), que casó en 1768 con Francisca de Sales Portocarrero, VI Condesa de Montijo (1754-1808). De este enlace nacieron los VII y VIII Condes de Montijo, siendo este último, Cipriano, el padre de la Emperatriz Eugenia, en cuyos salones se fraguó desde muy temprana edad la imperecedera y constante amistad entre D. Juan con la familia Montijo que marcó durante toda su vida el porvenir político y profesional del novelista, y el esplendoroso futuro de su hermana Sofía junto a la Emperatriz Eugenia.

Si el epígrafe procediera de una divisa o lema genealógico sería plausible pensar que Valera tal vez pudo conocerlo en este contexto tan familiar y tan frecuentado durante toda su vida, especialmente en esta etapa de esterilidad política en la que se gestó *Pepita Jiménez*. Si la hipótesis que plantea Polt se basa en una visita a la familia Croÿ-Dülmen 18 años antes de la redacción de la novela, no menor interés tendría, para una interpretación en esta línea, recordar la asiduidad de Valera desde su llegada a Madrid a las brillantes veladas de “la diva de los salones”, cuya casa era residencia de su hermana Sofía cuando acompañaba a la Emperatriz Eugenia en sus visitas a España. De ello, tenemos testimonios muy próximos a la redacción de la obra.

El apellido Croÿ-D’Havré desliza nuestro pensamiento, por afinidad onomástica, sin que hayamos localizado ningún nexo genealógico que los relacione, a Jean van Havre (Gante 1549-1625), autor de la sátira moral *Arx virtutis*, en cuya edición de 1627 figuran registros del axioma latino en el retrato del autor y al final del poema, testimonios que por conjugar los aspectos heráldico, moral y literario ofrecen distinto interés. El retrato que abre la edición de Van Havre se encuentra catalogado entre los grabados diseñados por Rubens y realizados por Cornelius Galle, con registro del grabador flamenco Lucas Vosterman según el de Paignon-Dijonval. La placa de cobre se conserva en el museo Plantin-Moretus de Amberes¹⁵:

¹⁵ Van Havre, Joannes, *Arx virtutis sive De vera animi tranquillitate satyrae tres*, Antverpiae: ex officina Plantiniana, 1627. En página 3 retrato en óvalo rodeado del lema *Nescit labi virtus*. Algunas referencias a Joannes van Havre y al lema en Cabinet de M. Paignon-Dijonval, *Etat détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé*, Imprimerie de Madame Huzard, Paris, 1810, p. 118. Respecto a la procedencia del grabado, véase Rooses, Maax, *L’oeuvre de PP Rubens: Histoire et Description de ses cuadros et dessins, phototypies*, Amberes: J. Maes, 1886, p. 126 y pl. 379.



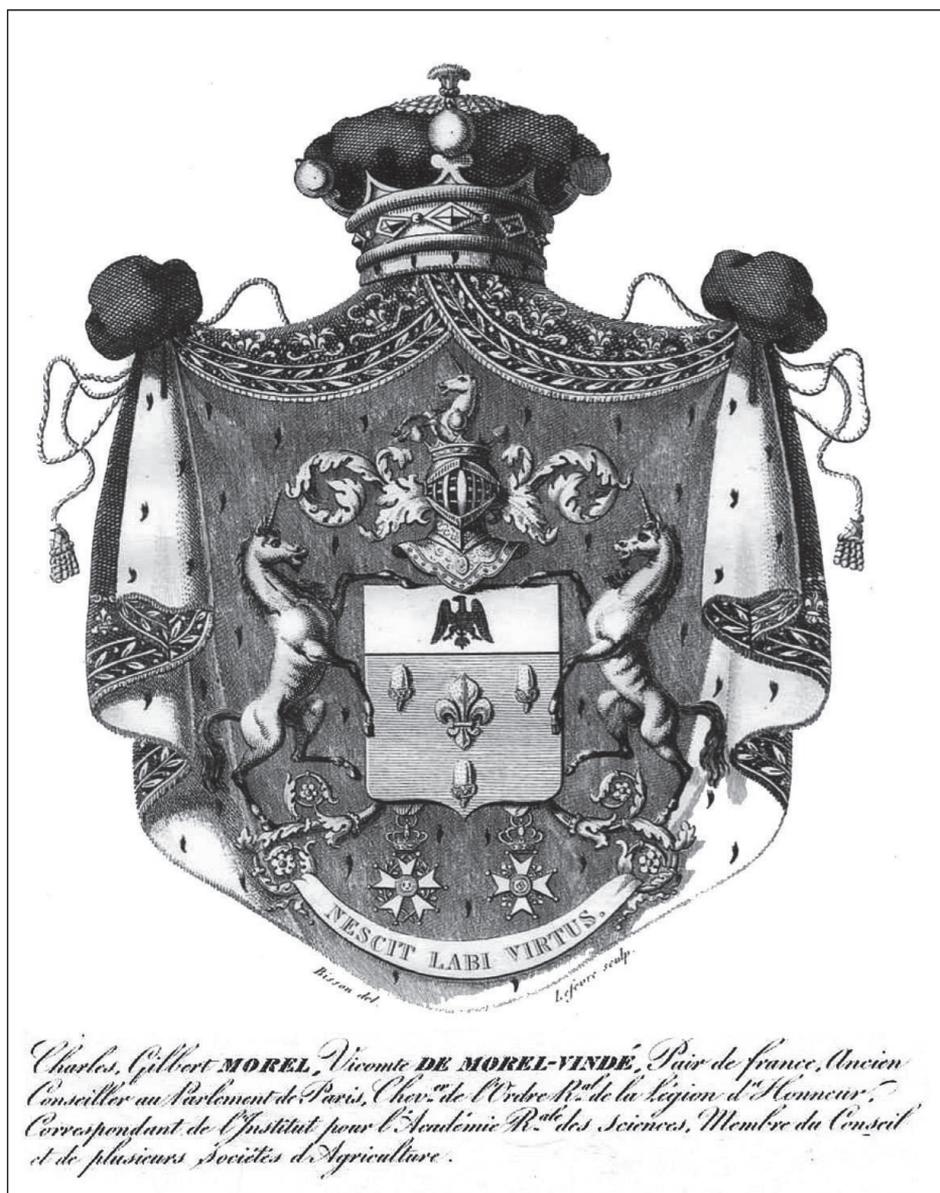
El aforismo toma relevancia asimismo en el epitafio recogido en varias publicaciones¹⁶:

¹⁶ Sweertius, Franciscus, *Athenae Belgicae siue Nomenclator infer: Germaniae scriptorum, qui disciplinas philologicas, philosophicas, theologicas, iuridicas, medicas et musicas illustrarunt*. Antverpiae:Gvlielmvm a Tungris/ Grhypti, 1628, p. 435. *Vaderlandsch museum voor Nederduitsche letterkunde, oudheid en geschiedenis*. IV. Gante: Hoste, M., 1861, p.9.



D. O. M.
 N. V. IOANNI HAVRÆO,
 WALLÆI TOPARCHÆ,
 ARISTIDI FLANDRICO,
 QUI CONSVLARI APVD GANDENSES DIGNITATE
 SVMMÆ PRVDENTIA ET INTEGRITATIS
 FAMA PERFVNCTUS,
 SVPREMIS TESTAMENTI TABVLIS, BIS MILLE
 ET SEXCENT. FLOREN. ANNVIS
 IN PAVPERES
 RARA LIBERALITATE EROGATIS
 DECESSIT ANN. M.D. XXV. PRID. NON. MART.
 H. M. POS.
 VIXIT ANNOS LXXIV. MV.
 R. I. P.





Para concluir con las referencias genealógicas y heráldicas del epígrafe latino, a los registros de la divisa localizados por Polt en el *Dictionnaire des devises historiques* de Alphonse Chassant y Henri Tausin –Ainval, Bachet, Imbert de LaPlatière y Morel- recogidos en numerosos repertorios genealógicos y heráldicos¹⁷, añadiremos

¹⁷ Chassant, Alphonse y Tausin, Henri, *Dictionnaire des devises historiques*, T. I. Paris: J.B.

los de las familias Livet, Guillebon, la española Fuser -de origen aragonés, con la divisa documentada desde el siglo XVII¹⁸, y la que figura en los retratos familiares e inscripción funeraria de Henri Arnaud¹⁹:

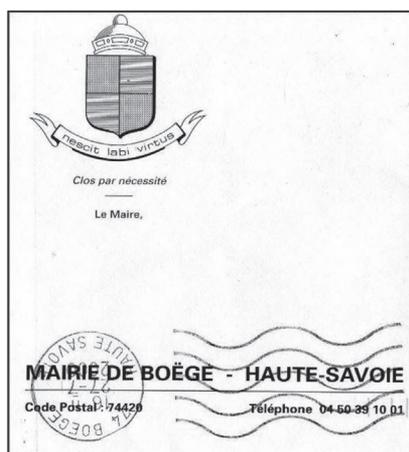


Dumolin, Libraire-Éditeur, 1878, p.210. Otros registros de interés pueden verse para Ainval –de confirmarse documentalmente, tal vez el registro más antiguo conocido– el capítulo dedicado a la nobleza de Picardía en Lainé, P. Louis, *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France, ou, Recueil de preuves, mémoires et notices généalogiques, servant à constater l’origine, la filiation, les alliances et les illustrations religieuses, civiles et militaires de diverses maisons et familles nobles du royaume*, T.II. Paris: Chez l’auteur, 1829, p.2. También para la divisa en Imbert, Ainval, Bachet, Imbert y Morel de Vindé, véase: M. le vicomte de Magny, *La science du blason : accompagnée d’un armorial général des familles nobles de l’Europe*, Paris: A. Aubry, 1858, pp. 88, 89, 95 y 102. Chassant y Tausin, *op. cit.* T.II, p.551, atribuyen la divisa a Morel de Vindé (1759-1842), Morel de Becordel, Morel de Boncourt (Artois, Picardie.), Morel d’Herival, Morel de Foucaucourt y Morel de Puchevillers. Otro registro en Dey, M. Aristide, *Armorial historique de l’Yonne, recueil d’armoiries portées avant 1789 dans les pays qui forment aujourd’hui le département de l’Yonne*. Sens: C. Duchemin, 1863, p. 84.

¹⁸ Nicolás y Minué Sánchez, Andrés J., “Heráldica de familias de Aragón entresacada del armorial de Vicencio de Lactanosa”. *Emblemata*, 15 (2009), pp. 309.

¹⁹ *Henri Arnaud : sa vie et ses lettres*. La Tour: Em. Comba-Alpina, 1889, p. 50: “... pour revenir à la tombe, disons encore qu’elle est ornée de plusieurs inscriptions qui indiquent la date de la mort, la vaillance du héros qu’on y compare à celle de David combattant les Philistins, et ces mots: *Nescit labi virtus et Ad utrumque paratus*”. Véase también: *The Monthly Repository of Theology and General Literature*, T.I. Londres, 1827, p. 809. La ilustración procede de Ferruccio Jalla, “Iconografía di Enrico Arnaud (1643-1721)”, *Bolletino de la società di studi valdesi*, 173 (dic 1993), Torre Pellice: Tipografia alpina digitalizado por Seminario Teológico de Princeton Biblioteca, fig.15. Puede verse también figs. 16 y 17 con el lema. Otras referencias de la divisa en pp. 60, 68, 70 y 75. Las ilustraciones del presente trabajo proceden de fuentes directas o de fondos de libre acceso y difusión con fines culturales, otras han sido amablemente cedidas previa consulta y, en otros casos, hemos solicitado la digitalización y los correspondientes permisos para su publicación.

La divisa también se encuentra desde orígenes remotos en las armas de la casa de Boège (siglo XII?), en la Alta Saboya, y está presente, todavía hoy, en el escudo comunal y en el del Ayuntamiento de Boège²⁰:



Creemos de interés citar, para una futura ordenación cronológica de los registros del epígrafe, el trabajo de Louis Douchet, *Manuscrits de Pagès*²¹, que documenta el epígrafe asociado al comerciante M. Collart d’Ainval, señor de l’Angle, fallecido en 1506. La descripción de su epitafio y de su escudo permitiría situar muy tempranamente uno de los primeros registros del aforismo.

El lema o divisa se encuentra, como hemos podido comprobar, ampliamente documentado en el ámbito de la heráldica²², pero también en otros contextos rela-

²⁰ Mouthon, J., *Le Villard et la vallée de Boège avant la Révolution*. Annecy Impr. Commerciale, 1914, p.48. Una pequeña historia asociada con los orígenes remotos de la divisa y su vinculación con Boège, puede leerse en “Les Boège de Rocheforts”: <<http://hirminte.free.fr>> [Consulta: 10/04/2016]. *L’Armorial des villes et des villages de France* ofrece dos testimonios de la supervivencia del lema, una a través de la versión actualizada del escudo comunal y de esta imagen del membrete del Ayuntamiento fechado en el año 2000: <http://armorialdefrance.fr/page_blason.php?ville=6326>. [Consulta: 7.07.2016]. Agradecemos a Mr. Daniel Juric su gentileza y las facilidades para la publicación de la imagen.

²¹ Publicados por Louis Douchet, *Manuscrits de Pagès, marchand d’Amiens*, T.I. Amiens:A. Caron, 1856, p.148, donde se describe el epígrafe del epitafio y el lema que acompaña las armas de M. Collart d’Ainval fallecido en 1506. Más datos del lema relacionado con la misma familia puede verse en *Généalogie de la maison de Guillebon, originaire du Beauvaisis*. Amiens: Impr. de Piteux frères, 1893, p.16.

²² Son abundantes los registros de la divisa en los repertorios heráldicos, especialmente de procedencia francesa. Pueden verse entre otros: Cte O. de Bessas de La Mégie, *Légendaire de la noblesse de France*. Paris:Livrairie centrale, 1865, p. 75 (D’Ainval), p. 401 (Imbert de la Platière), p. 471 (Terray de Morel Vindé). *Mercurie galant* (1678). Paris: Michel Brunet, 1708, p.71 (Etienne de Bachet). *Mémoires de la Société d’agriculture, sciences et arts du département de l’Aube*, T.XXI.

cionados con la virtud heroica nacional, al figurar en uno de los diseños de la columna francesa en memoria de los héroes presentado en el proyecto para Orleans²³, o, incluso en el terreno de la numismática, en la moneda de Silesia del duque de Wurtemberg, con el motivo iconográfico recurrente -como veremos-, de la pirámide o diamante, centrada, en este caso, en un camino de cipreses.²⁴



Troyes: Société académique de l'Aube, /Leopold Lacroix, 1884, p. 326 (Morel Vindé) . Goethals , Victor M. Félix. *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du royaume de Belgique*, T.II. Bruselas: Polack de Duvivier, 1849, 1852, n.p. (Van Havre). *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique* . Paris: Vieux papier , 1901, p.146 (Morel de Boncourt, s.XIX). Viton Saint-Allais, Nicolás , *Nobiliaire universel de France, ou Recueil général des généalogies historiques des maisons nobles de ce royaume*, T.III, 2. Paris: Bachelin-Deflorenne, 1872-1878, p. 17 (Ainval). M. le vicomte de Magny, *La science du blason : accompagnée d'un armorial général des familles nobles de l'Europe*. Paris: A. Aubry , 1858, p. 95 (Imbert de la Platière), p.88 (Ainval), p.89 (Bachet). *Annuaire héraldique : contenant la nomenclature de toutes les familles françaises et étrangères*. Paris, 1902, p. 837 (Morel de Focourcourt). Personne, Henry , *Armorial général de Bourgogne*, Paria: E. Pilon, 1863, p.21 (Bachet de Meysériat).

²³ Puede verse en *Notices, mémoires et documents publiés par la Société d'agriculture, d'archéologie et d'histoire naturelle du département de la Manche*. Saint-Lô: Imprimerie d'Elie fils, 1930, p. 161. *Gazette nationale, ou le moniteur universel*, Vol. 27 (1 de enero de 1801), p.1002.

²⁴ "Auf dem Revers stehet ein von oben herab in der Mitte gethellter Schild den ein Fürsten Hutbedeckt und zwey Enelzubeyden Seitenhalten In dem einen Theile und zwar im ersten der Chafillonische gekrönte Adler mit ausgebreit ä In dem andern aber und zwar zur Lincken das Würtemberg Oelßnische Wappen deffen Erklärung unten schon vorkommen wird Indeffen kanfothane Stellage des Wappens zeigen wie üngemein hoch der Herzog seine Gemahlin leben müffen weil fönt die Arma militia oder Stamm Wappen den andern immer pflegen vorgesetzt zu werden Auff der dritten fihetman aber malen des Herzogs und seiner Gemahlin aneinander gelehnt ke Brust Bilder mit den völligen Tituln auf dem Revers aber zwischen zwei Reihen Eedern einen Quadrat Steln Und auf ä dreyeckichtgeschnitten und oben zu gespitzten Diamant mit der Devise *Nescit labi Virtus* Die Tugendkanallein vorunfallsicher sein ..." Dewerdeck, Gottfried, *Silesia numismatica, oder Einleitung zu dem Schlesischen Müntz-Cabinet*, Liegnitz, 1711, Tabla 18 (N) (36), pp. 455, 457, 799 . Otro registro con ligeras variantes puede verse en la página *Medale Olesnikie*: <polacahttps://olesnica.nienaltowski.net/MedaleOlesnickie.htm> [Consulta: 13.06.2016].

Una variante del lema en el campo de la numismática (*Virtus nescit labi*) se encuentra en la moneda de 1629 de los Países Bajos Meridionales; en este caso la sentencia enmarca un globo aéreo suspendido de la mano divina sobre el mar²⁵.



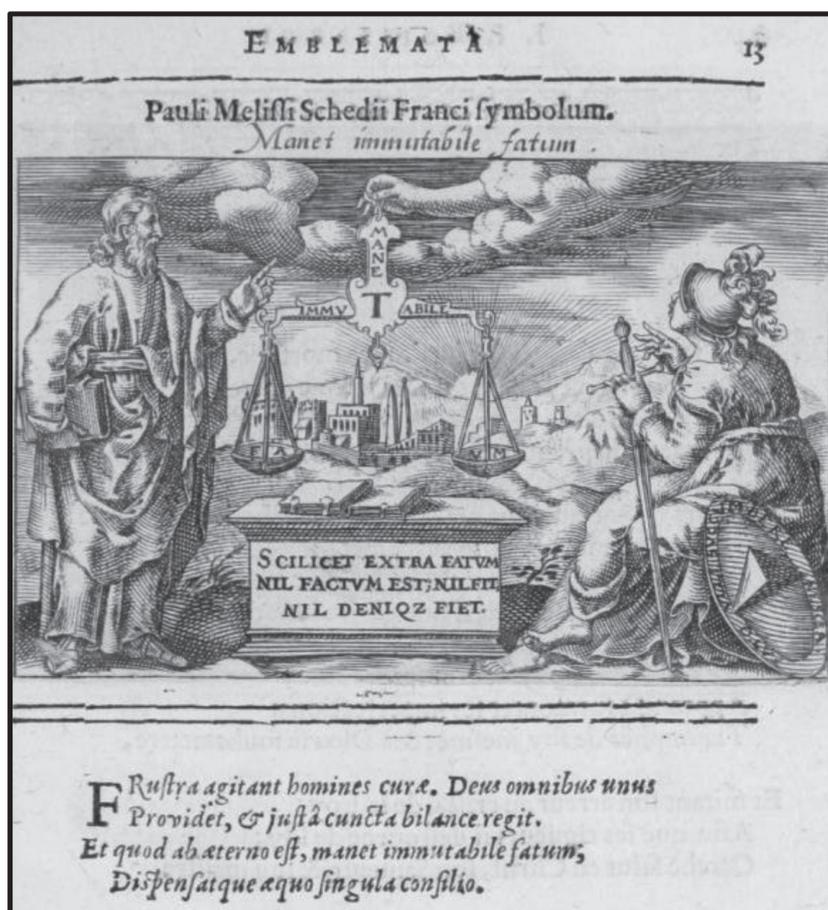
Otro contexto de mayor interés y tal vez más afín al sentido de la novela y a un humanista como Valera, lo ofrece la emblemática renacentista. Fue en 1995, mientras preparábamos la edición de *Pepita Jiménez* para la *Biblioteca Clásica* de editorial Crítica, cuando despertó el interés por localizar la fuente del epígrafe y cuando la sugerencia del director de la colección –entonces el Dr. Francisco Rico– nos introdujo en el interesante y bello camino de los emblemas renacentistas, donde hallamos fuentes de interés con el lema latino, alguno de las cuales fue publicado años más tarde por Acero Yus.²⁶

El registro más temprano en este campo lo encontramos con ligeras variantes en el aforismo del emblema de Boissard titulado *Manet immutabile fatvm*, imagen que recogemos de *Emblemes latins*, edición de 1588. Del escudo, para nosotros prácticamente ilegible, que reposa a la derecha, Beatriz Antón Martínez en “Los *Emblemata* (Frankfurt, 1596) de Dionysius Lebeus Batillius: Clasicismo, Neostoicismo, Calvinismo”²⁷ aporta una doble lectura del lema: “*Fato vlli succumbere nescia* [*virtus*]: La virtud no puede someterse al destino”; y otra, más próxima a nuestro epígrafe, según la versión del manuscrito del mismo autor localizado en los fondos de la Bibliothèque de l’Institut de France de París (Ms. 623), donde se lee según fuentes de la autora: *Virtus labi est nescia*:

²⁵ Actualmente en el catálogo de la subastas de *Numi Bids*, prevista para septiembre de 2016: <https://www.numisbids.com/n.php?p=wantlist_add&input_terms=Nescit%20labi%20vi> [Consulta: 20.08.2016]. También en la misma fecha de consulta, la encontramos en *Coin archives*: <<http://www.coinarchives.com/w/results.php?search=antoine>>

²⁶ Acero Yus, Francisco, “Un poco más sobre *Nescit labi virtus* de Valera”, *Revista de Literatura*, LXI, n.117, Madrid: CSIC, pp. 145-47.

²⁷ *Janus*, 3 (2014) 115-176, P. 146. Véase nota 53.



El emblema en sí no es de nuestro especial interés al no ceñirse al epígrafe de *Pepita Jiménez*; sin embargo, creemos importante destacar que en otros emblemas de Boissard se observa una constante iconográfica que no debemos ignorar. Se trata de la imagen en la que se inscribe el lema latino, el escudo del personaje que según Beatriz Antón representa la “Virtud cristiana”, y que incluye simbólicamente la misma pirámide (en este caso tetraedro iluminado a la izquierda) que hemos visto en el toisón de Felipe de Croÿ. En los libros de emblemas del autor, inspirados en las fábulas y la Antigüedad grecolatina, esta imagen es recurrente. Observamos en varias *picturae* dedicadas a la virtud (ediciones de 1593 y 1595) que el escudo que incluye el tetraedro descansa junto a la espada y al héroe —representado como soldado, mujer o ángel alado— y, en varios de los emblemas, bajo títulos o rodeado de inscripciones en lengua griega. La imagen y el contexto helénico sugieren un origen del lema y del símbolo heredados del mundo clásico a través de la heráldica del XVI, y recogidos

y alegóricamente difundidos por la emblemática renacentista. En cualquier caso, el tetraedro, el delta piramidal como símbolo de virtud heroica se mantiene como constante en la obra de Boissard.²⁸

De mayor interés es el catálogo de emblemas de Gabrielis Rollenhagii de 1613, *Selectorum Emblematum, Centuria Secunda*, que incluye el aforismo con la *inscriptio* “*Ipsa suis opibus contra omnes fulta ruinas./Virtus, non ullo labitur, alma, loco*” y la paráfrasis rimada que a modo explicativo lo antecede:

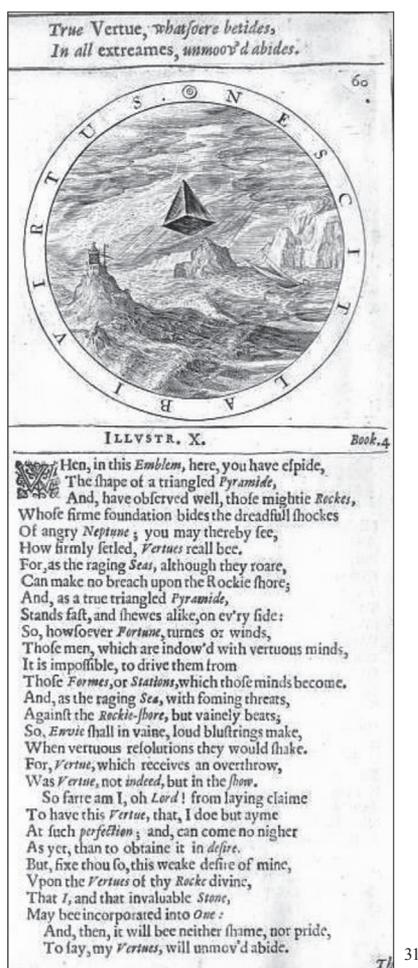
Ainsy que tousiours droit se tient la chausse trappe
Ores qu'on la renverse & donne mille tours,
Tout ainsy la vertu droicte se tient tousiours
Soit que l'adversité par tous endroicts la frappe.²⁹



²⁸ Boissardus, Janus Jacobus, *Emblematum liber*. Metz: J. Aubry – A. Faber, 1588, p.13. *Emblemes de I.I. Boissard. Nouvellement mis de latin en françois. Par Pierre Joly... Le tout taillé en cuivre & mis en lumiere par Theodore de Bry*, Abraham Faber, Imprimeur des honorez Seigneurs de la ville de Metz. M. D. LXXXV [entre corchetes incluimos la paginación equivalente en la edición de 1593: Iani Iacobi Boissardi Vesuntini *Emblematum liber* : ipsa Emblemata ab Auctore delineata / a Theodoro de Bry sculpta, et nunc recens in lucem edita. Francofurti ad Moenum : [Theodorus de Bry], 1593. Emblemas: VII, p. 31 [p.15], *Praemium virtutis honos*; VIII, p.33[p.17], *Fama virtutis simvlus*; V, p.36 [p.2], *Oyt apeth atep oaboy ericta*; XVII, p.51[p.35], *Virtvs invidia fit excitator*; XLVV, p.111 [p.111], *Sola virtus est fneris expers*. Añadiremos el emblema XIII de la ed. de 1593, p. 29 de título griego.

²⁹ Rollenhagii, Gabrielis, *Selectorum Emblematum, Centuria Secunda*, Ultraiecti. Coloniae: Officina Cipriani Passaei, 1613 (emblema 60).

Así como en el de George Wither, de 1634, con la misma imagen en *A collection of Emblemes ancient and moderne*, acompañado de una amplia descripción y recogido posteriormente en el diccionario de Henkel-Schöné entre los motivos del diamante (“*Diamant und Felsen im stürmischen Meer*”):³⁰



Veamos la *inscriptio* en la que Whither sintetiza el precepto del *lemma* y la descripción de la *pictura*:

³⁰ Henkel, Artur y Schöne, Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, col. 86.

³¹ Wither, George, *A collection of Emblemes, ancient and modern, quickened with metrical Illustrations, both Morali and Divin.* London: Printed by Avgustine Mathevves for Henry Tauton, 1635, IV, il. X, p.218.

*True Vertue, Whatfoere betides,
In all extreames, un moov'd abides.*

Hen, in this *Emblem*, here, you have espide,
The shape of a triangled *Pyramide*,
And, have observed well, those mighthie *Rockes*,
Whose firme foundation bides dreadfull shockes
Of angry *Neptune*; you may thereby see,
How firmly settled, *Vertues* reall bee.
For, as the raging *Seas*, although they roare,
Can make no breach upon the Tockie fhore;
And, as a true triangled *Pyramide*,
Stands fast, and shewes alike, on ev'ry side:
So, howsoever *Fortune*, turnes or winds,
Those men, which are indow'd with vertous minds,
It is impossible, to drive them from
Those *Formes*, or *Stations*, which those minds become.
And, as the raging *Sea*, with foming threats, against the *Rockie-shore*,
but vainely beats,
So, *Envie* shall in vaine, loud bluftrings make,
When vertous resolutions they would shake.
For, *Vertue*, which receives an overthrow,
Was *Vertue*, not *indeed*, but in the *show*.
So farre am I, oh *Lord!* from laying claime
To have this *Vertue*, that, I doe but ayme
At such *perfection*, and, can come no nigher
As yet, than to obtaine it in *desire*.
But, fixe thou so, this weake desire of mine,
Vpon the *Vertues* of thy *Roske* divine,
That *I*, and that invaluable *Stone*,
May bee incorporated into *One*:
And, then, it will bee neither shame, no pride,
Yo say, my *Vertues*, will unmov'd abide.

El emblema permite a Acero Yus establecer un lógico paralelismo temático entre la *inscriptio* latina y el simbolismo de las imágenes de las *picturae* con el transfondo moral de *Pepita Jiménez*. La relación entre la fuente que defiende Acero, al igual que la defendida por Polt, exigiría una memorización del lema y de los iconos que lo representan para una posterior identificación y aplicación al sentido moral del contexto religioso que tiene *Nescit labi virtus*. Sería todo un éxito de la filosofía y de la finalidad didáctica y moral del emblema como instrumento persuasivo en el aprendizaje y transmisión de los valores simbólicos que representa, pero discutible como fuente directa por la carencia de nexo concluyente. No descartamos, no obstante, -aunque es hipótesis arriesgada- que este bello y críptico instrumento renacentista, de haber-

lo conocido, cautivara a Valera a través de las sutiles y hábiles armas del saber, la “memoria artificiosa” así definida por Saavedra Fajardo en las *Empresas políticas*.

Es evidente que la simbología, siempre polisémica, permite establecer relaciones que se ajustan tanto por el lema como por lo que simbólicamente representan. Pirámide, roca, diamante, mar tormentoso... forman un concierto iconográfico de motivos primarios y secundarios con finalidad heroica, filosófica o religiosa de gran fuerza interpretativa, cuya permeabilidad permite un polidreísmo alegórico que llega desde orígenes remotos a la emblemática del siglo XVI bajo el impulso del neo-platonismo y en simbiosis con conceptos estoicos de fortaleza, constancia, o virtud. Roca y diamante, como iconos de lo inquebrantable, del centro del universo, de las facultades del hombre o imagen de la divinidad en diferentes culturas están ampliamente documentados en el transcurso histórico. En este sentido, los últimos versos del emblema son merecedores de una detenida traducción y análisis por las referencias bíblicas asociadas. La pirámide o diamante es en este registro la roca divina, la piedra angular, que adquiere destacado protagonismo en la *pictura* del emblema y dota de todo simbolismo a la imagen en la *descriptio*, en la invocación y el deseo de virtud que nos convierte en la valiosa piedra que nos incorpora al Uno. La permeabilidad del motivo bíblico y sus extensiones simbólicas son trascendentales para el pensamiento posterior en múltiples doctrinas (roca divina, piedra angular, piedra filosofal, piedra fundacional...): “La piedra que los constructores desecharon, en piedra angular se ha convertido; esta ha sido la obra de Yahveh, una maravilla a nuestros ojos” (*Salmos* 118:22).

En los *Tratados Morales* de Séneca sobre la felicidad (cap. 27), en “El ejemplo de los filósofos”, el filósofo cordobés ilustra el concepto de virtud con imágenes literarias con las mismas imágenes del emblema: “Me muestro como una roca aislada en medio de un mar agitado, que las olas no dejan de azotar, por cualquier lado que se muevan; no por ello la conmueven ni la desgastan con tantos siglos de continuos embates. Asaltad, acometed: os venceré resistiendo.”³²

Independientemente de otros ejemplos que podríamos entresacar de la narrativa de Valera, la imagen con significado de fortaleza se encuentra presente en los primeros versos del poema “A la Magestad de la Reina Isabel Segunda” (1865), que citamos según la versión del manuscrito II/3326 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid:³³

³² Véase también *De constantia sapientis* y *De vida beata*.

³³ Agradecemos a D. Pablo Andrés Escapa, de Patrimonio Nacional, la amabilidad y diligencia en facilitarnos copia de este manuscrito, versión que no conocemos publicada y que resultará de interés en la futura edición de las poesías de Juan Valera.

Es como firme roca,
 Que al turbulento mar que la rodea
 Y al huracan sañudo desafia,
 El ánimo real, que no se apoca...

La metáfora es todo un clásico que el escritor utiliza en variados contextos asociado a la virtud o la fortaleza, sin que ello permita concluir que Valera se inspire directamente en los motivos de la *pictura* y *explicatio* del emblema renacentista para titular *Pepita Jiménez*³⁴, a pesar de los paralelismos conceptuales que entre ambos podrían establecerse (roca, virtud, imprecación, perfección...).

Es posible, sin embargo, que en este periodo de reclusión madrileña, intensamente dedicado a la Academia, este amante de los bellos libros desde temprana edad y reconocido bibliófilo, tuviera ocasión de que llegara a sus manos alguna de las bellas ediciones del periodo humanista difundidas por la imprenta del siglo XVI, a las que tanto interés y tiempo dedicó en sus correrías por las librerías anticuarias europeas de sus destinos diplomáticos bajo el impulso de Estébanez Calderón. No descartamos, pues, que este espíritu del Renacimiento que dice meses antes de la publicación de *Pepita Jiménez* -y en un momento de efervescencia literaria- formar parte de cuatro sociedades de bibliófilos y ser fundador de una de ellas, pudiera conocer las referidas ediciones de emblemas de Rollenhagen y Wither o, muy posiblemente, algunas de las publicadas por Jean de Tournes, Gazeau y Giglio Girolamo, impresores del siglo XVI cuyas marcas incluyen y difunden en sus publicaciones el lema *Nescit labi virtus*. Veamos lo que escribía en julio de 1873 a su hermana Sofía a propósito de la publicación de *El cortesano*:

A pesar de todas nuestras desventuras políticas, no deja de haber aquí, como nunca, cierta afición a las letras, y en una de esas cosas en que ahora se muestra más es en las sociedades de bibliófilos para reproducir libros antiguos. Yo soy de cuatro de esas sociedades y fundador de una de ellas. La sociedad de que soy fundador acaba de publicar un libro que, si bien conocido, merece que veas un ejemplar de nuestra nueva edición, porque la edición es muy bonita y porque el libro iba haciéndose muy raro en España. Es *El Cortesano* del conde Baltasar de Castiglione, el maestro del gran duque de Alba, y lleva un prólogo del ilustre poeta Garcilaso.³⁵

³⁴ En *Pepita Jiménez* encontramos: “Don Luis había pasado solo toda la mañana, entregado a sus melancólicos pensamientos, y más firme que roca en su resolución de borrar de su alma la imagen de Pepita y de consagrarse a Dios por completo.” La virtud de doña Marcela es más firme que una roca...” “El maestro Raimundico”, *Obras Completas*, I, 1942: 1136.

³⁵ *Correspondencia*, T.II, p. 542.

Valera se refiere aquí a la edición de *El cortesano* de Castiglione editada por Durán en la colección *Los libros de antaño* -de la que el novelista era fundador- y que se publica a propuesta del bibliófilo después de 304 años de no haber visto la luz en castellano.

En el prólogo, Fabié hace un encendido panegírico del Humanismo y de la cultura del Renacimiento que descubre implícitamente el bien conocido espíritu renacentista de Valera y, en su contexto, el escaso interés de sus contemporáneos por la cultura del siglo XVI.³⁶ El volumen ofrece una nutrida lista de suscriptores de *La librería de los bibliófilos* encabezada por don Juan, colección que abre, a nuestro parecer, un interesante estudio para matizar los perfiles culturales del Realismo y pensar en fuentes tal vez más próximas del aforismo que los lemas heráldicos o numismáticos.

En la *Librería de los bibliófilos* se dan cita numerosos académicos -Hartzenbusch, Silvela, Nocedal, Cánovas del Castillo, Lopez de Ayala, Echegaray, Escosura, Fernández Guerra, Campoamor... Con muchos de ellos, Valera, en el periodo de ostracismo madrileño, mantiene entre 1872 y 1874 una estrecha relación tanto amistosa como académica; y es, justamente en el momento en el que da su primera noticia de la redacción de *Pepita Jiménez* con el título latino que nos ocupa, cuando se refiere -también por vez primera en su correspondencia- a la *La librería de los bibliófilos*³⁷. No descartamos, pues, que los intereses bibliofílicos del momento intensificaran el estudio o la curiosidad por los libros raros y curiosos del Renacimiento, donde pudo encontrar la fuente del epígrafe.

Volviendo, pues, a los tipógrafos renacentistas que incluyen el aforismo *Nescit labi virtus* -Tournes-Gazeau y Giglio Girolamo- observamos que sus marcas mantienen un denominador común, una constante iconográfica entre sí y en paralelo con los motivos asociados al lema en la heráldica, la emblemática y la numismática: pirámide triangular, triángulo, tetraedro..., tópicos iconográficos universales en el transcurrir histórico desde Egipto, Pitágoras, los sólidos platónicos de la Geometría Sagrada, pasando, hasta llegar a nuestros días, entre otros, a través de los Illuminatti, la Declaración de los Derechos Humanos, la Paramount, el dólar, o el *Novus Ordo Seclorum* del Gran Sello americano, por citar algunos.

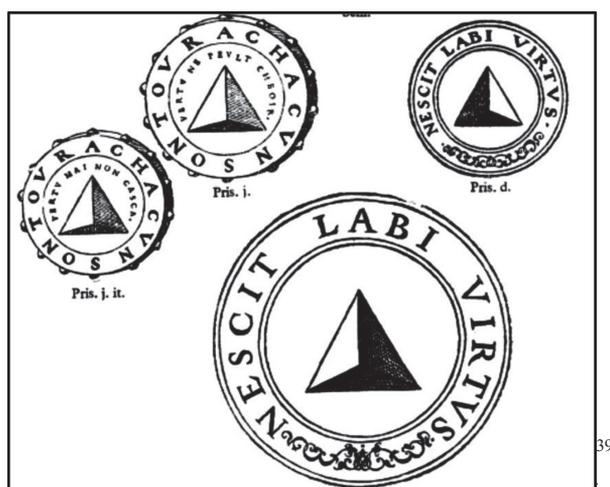
Las ediciones del célebre tipógrafo renacentista francés Jean de Tournes, cuya imprenta funcionó hasta el siglo XX, son una de las fuentes de mayor difusión del aforismo a partir del siglo XVI, al ser incorporado como lema de la marca de imprenta en 1547. Esto nos permite desplazar cronológicamente a este año uno de los

³⁶ *Los cuatro libros del cortesano*. Madrid: Alfonso Durán, 1873 (Librería de los bibliófilos).

³⁷ *Correspondencia*, II, p.552.

primeros registros localizado, anterior a la fecha fijada en el terreno de la heráldica al hablar de Philippe de Croÿ.

Jean de Tournes –también Giovan de Tournes, Joannes Tournaesius, Hohannes Tornaesius, Tournaesium– trabajó con Gryphus hasta 1842, año en el que se instaló por cuenta propia e inició, con la edición de *El caballero cristiano* de Erasmo, y con Bernard Salomon como grabador, la publicación de ediciones de reconocido prestigio como los *Triunfos* de Petrarca (1547), *Emblemata* de Alciato (1547), *Fábulas* de Esopo (1547), *Quadrins historiques de la Biblia* y *Biblia Sacra* (1553), las *Metamorfosis* de Ovidio (1557) o los *Diálogos* de Platón (1550). Algunas de estas bellas ediciones incorporan a partir de 1547 el lema *Nescit labi virtus*. En este año, Tournes se asocia con su yerno, el impresor Guillaume Gazeau, en cuya edición del *Lactance Firmian* (también de 1847) se advierte una marca iconográficamente similar, que incluye una de las variantes del lema también utilizado por Tournes (*Son tovr a chacvn/Vertv ne pevlt cheoir*), lo que ha levantado entre los críticos el interrogante sobre la procedencia de la marca³⁸:



La marca tipográfica de Tournes *Nescit* se encierra, como puede comprobarse en la ilustración, en un doble círculo en el que se centra un prisma triangular con las dos variantes observadas por Cartier según intensidad de la impresión de las caras del tetraedro: aclarado a la derecha en las ediciones de Petrarca y de Alciato de 1547 –repetido ininterrumpidamente hasta 1553 y, esporádicamente, hasta 1582– y aclarado

³⁸ *Lactance Firmian, Des Diuines Institutions, contre les Gentils & idolatres*. Lyon: Guillaume Gazeau, 1547. Véase *Le rime del Petrarca*, vol.II, Padova, 1820, pp. 368 y 371, y Marsand, Antonio, *Biblioteca Petrarquesca* Milan: Paolo Emilio Giusti, Milán, 1826, pp.42 y 54.

³⁹ Alfred, Cartier, *Bibliographie des éditions des De Tournes, imprimeurs lyonnais*. Paris: Editions des Bibliothèques Nationales de France, 1937, p.42.

a la izquierda a partir de la publicación en 1551 de la *Santa Biblia*, sin que reaparezca hasta la edición de la *Chronique de Savoye*, de Paradin (1561) y los *VI Libros de Euclides*.⁴⁰

No descartamos, pues, que el humanista Valera, ese joven curioso, bibliófilo desde sus primeros años de formación, buscador incansable de ediciones raras o curiosas, aficionado a buscar y visitar los tesoros bibliográficos de librerías y bibliotecas en sus viajes, conociera o comprara alguna de las bellas ediciones de Tournes, como la del siempre parafraseado Petrarca. Tenemos noticia de la adquisición en Lisboa de los *Triunfos*, edición de 1581. El texto que ofrecemos a continuación y la frecuencia en que cita a los autores en determinados periodos de su vida permiten determinar, como en el caso del poeta italiano, que el descubrimiento de Petrarca es anterior a 1851 y que tal vez fue memorizado –si no antes– en su estancia napolitana. Veamos lo que escribe a Serafín Estébanez en esta fecha:

Anteayer compré otro libro que imagino ha de querer para sí. Son los *Triunfos* de Francisco Petrarca, *agora nuevamente traducidos en lengua castellana en la medida y número de versos que tienen en el toscano, y con nueva glosa*, Salamanca, 1581. El *commento* está sacado de los de Vellutello e Illicino, la traducción exacta, el libro bien impreso y cuidado. Casi nunca llega sin embargo lo traducido al primor y gracia del original; el verso, por ejemplo, en el cual hablando de Laura muerta, dice el autor: “Morta bella para nel suo bal viso”,/Lo traduce el salmantino con este otro: En esta se mostró la Muerte bella. Harto frío en verdad⁴¹.

Tal vez Valera pudo conocer la edición de Petrarca de Jean de Tournes de 1547, de la que los bibliógrafos del poeta italiano destacan la marca final, donde se incluye una de las primeras fuentes hasta el momento conocidas del epígrafe latino. Veamos la descripción hecha por Marsand de esta bella edición en *Biblioteca Petrarchesca* (1826)⁴²:

Nel mezzo del detto frontispicio veggonsi i ritratti del Poeta e di Laura, ambidue rinserrati in un cuore; ed al *verso* dell’ultima carta scorgesi un triangolo, d’intorno al quale legesi il motto: *nescit labi virtus*. È questa la ristampa della edizione, che fu pubblicata dallo stesso Tournes l’anno 1545, e non si conosce, che vi sia usata maggior diligenza.⁴³

⁴⁰ *Ibíd.*, p.41

⁴¹ *Correspondencia*, T.I, p. 170.

⁴² *Biblioteca Petrarchesca*, Milano, Paolo Emilio Giusti, 1826, p.54.

⁴³ No encontramos la marca registrada para esta edición por Marsand en el ejemplar de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, si se localiza en el ejemplar digitalizado de la Biblioteca de la Academia de Lyon, Res. 809817 . Bibliothéque de l’Académie de Lyon Bibliothéque de l’Académie de Lyon.

También en este sentido, baste recordar la expectación y entusiasmo –así como las largas listas de textos encontrados o comprados en las librerías de sus destinos diplomáticos- que transmite su correspondencia de viajes. Todavía muy joven, en su estancia en San Petersburgo, llegó a intermediar entre la biblioteca del Ermitage y el Gobierno español en la adquisición de ediciones repetidas de textos sagrados de la tan admirada colección de Biblias de la Biblioteca Imperial rusa, cuya compra ofreció el barón de Korfu al duque de Osuna. Valera instó al Gobierno de España a corresponder con el envío de las publicadas en español, misión en la que intermedió felizmente. Ello, y los múltiples y apasionados relatos sobre el tema en su correspondencia, nos hace pensar que la curiosidad del bibliófilo tuvo que prestar atención en sus ratos de Academia a los tesoros bibliográficos de la biblioteca de la Institución, entre cuyos fondos más antiguos se encuentran textos publicados por Tournes y sus sucesores entre 1552 y 1766, por ejemplo, y entre otros, los famosos *Qvaderos ystóricos de la Biblia* (1553) de Paradin y Bernard Salomon, pero, sobre todo, y de especial interés en nuestro estudio, la *Architectura* de Vitrubio (1552), de la que se encuentra un ejemplar en la Sala de Académicos con otras ediciones de la imprenta lyonesa, de reconocido prestigio hasta el siglo XX por sus ediciones trilingües⁴⁴.

Pero no solo para el estudio del epígrafe latino es de interés la obra de Tournes. El tipógrafo veneciano Girolamo Giglio –también Gigio, Gironimo Giglio, Hieronymus Lilio- utiliza el aforismo, en este caso de lectura reversible, en sus publicaciones a partir de 1559. Conocemos dos versiones de la marca: en una, en la que ofrece mayor interés por ser el texto más ceñido al epígrafe de Valera, el lema rodea un triángulo que encierra otro triángulo de cuyo vértice superior salen tres lirios; la otra versión, de diseño tipográficamente más complejo, ofrece una variante textual -*Vir-tus nescit labi*- en un óvalo central en el que se circunscriben la pirámide triangular y los tres lirios.

Llama la atención en la primera marca que el triángulo exterior está formado por 40 manos entrelazadas que intensifican desde la perspectiva simbólica una cadena de fraternales conceptos (fuerza, fortaleza, amor, amistad...), añadidos a los símbolos de base triangular que hemos visto repetidos en la heráldica y la emblemática (roca,

⁴⁴ M. Vitruvii Pollionis, *de Architectura libri decem ad Caesarem Augustum*, apud Ioan. Lugduni: Tornaesium, 1552; *Qvaderos ystóricos de la Biblia*, 1553. Otras ediciones de Tournes posteriores en la Academia: *Tesoro de las tres lenguas, española, francesa y italiana* (1671); Duez, Nathanael, *Dictionarium Germanico-Gallico-Latinum* (1683); Pacioni, Petri, *De locatione, et conductione tractatus, in quo nom solvm agityrin genere de contracy ... cum tribus indicibus, capitulorum uno, argumentorum, seu ..* (1689); varias obras de Francisci Sanctii Brocensis de 1766; Joannis Gutierrez, *S. Rotae Romanae Decisiones recentissimae & selectissimae nullo alio libro usque nunc impressae* (1735) y las *Cartas* de Don Nicolas Antonio y de Don Antonio de Solis (1755).

pirámide, triángulos en doble posición...) y nuevamente vinculados al lema al que fielmente acompañan en el decurso histórico.

Giglio utilizó la marca en las ediciones de Bembo, Castiglione, Navagiero, Plutarco y Tasso a partir de 1558⁴⁵:



La admiración del humanista Valera por Petrarca, su afición a la bibliofilia y la difusión que da la imprenta al lema a través de las ediciones de Tournes, Gazeau y Giglio en el siglo XVI, permiten albergar la posibilidad de que -si no con anterioridad- el escritor conociese la sentencia en este periodo de renovado interés por la bibliofilia que despierta con los *Libros de antaño* y la publicación de *El cortesano* en coincidencia, además, con la celebración en 1874 (justamente el año de la publicación de *Pepita Jiménez*) del V centenario de la muerte de Petrarca.

La física cuántica de nuestro siglo presta atención a la marca tipográfica de la edición de Tournes del *Timeo* de Platón, la analiza también según el tradicional simbolismo e interpretación de la pirámide y da una nueva dimensión de su alcance en la física del universo. Así, relacionado con el *Timeo*, el sólido platónico encerrado en círculo se convertiría en un arquetipo que conjuga la geometría sagrada con la vi-

⁴⁵ *Carmina quinque illustrium poetarum; quorum nomina in sequenti pagina continentur. Additis nonnullis M. Antonij Flaminij libellis nunquam antea impressis* (Petrus Bembo, Balth. Castiglioni, M. Ant Flaminus, Joannes Cotta, Andreas Nauagerius). Venezia: Hieronymus Lilius, 1558; *Alcuni opusculetti de le cose morali del diuino Plutarco*. Venetia P. Gironimo Giglio, 1559-1560. *Li tre libri delle lettere di m. Bernardo Tasso*, Venetia: Gironimo Giglio, 1559. Otra edición que registra la marca es la obra de Aretino, *De maleficiis*. Venetiis, Dominicum Lilius, 1558. Otros títulos que contienen la marca del tipógrafo veneciano pueden consultarse en el *Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche*. Censimientto nazionale della edizione italiana del XVI secolo. Ministero per i bene e la attività culturali - ICCU.

⁴⁶ *Gli costumi, le leggi, et l'usanze di tutte le genti, raccolte que insieme da molti illustri*, P. Gironimo Giglio (In Venetia) 1558. *Alcuni opusculetti de le cose morali del diuino Plutarco*, Venetia: P. Gironimo Giglio, 1559. <http://opac.bncf.firenze.sbn.it> [consulta:07/08/2015].

sión cosmológica asociada al triángulo en la obra: armonía, divinidad y proporción. Veamos la interpretación que hacen de la marca Mauro Carfora y Annalisa Marzuoli, del Departamento de Física Nuclear de la Universidad de Pavía, en *Quantum Tetrahedra*.⁴⁷

The above illustration shows a variant woodcut printer’s device on verso last leaf of rare XVI century edition of Plato’s *Timaeus*, (*Divini Platonis Operum a Marsilio Ficino tralatorum*, Tomus Quartus. Lugduni, apud Joan Tornaesium M.D.XXXXX. The printer’s device to the colophon shows a medaillon with a tetrahedron in centre, and the motto round the border: *Nescit Labi Virtus*, Virtue Cannot Fail. This woodcut beautifully illustrates the role of the perfect shape of the tetrahedron in classical culture. The tetrahedron conveys such an impression of strong stability as to be considered as an epithome of virtue, unfailingly capturing us with the depth and elegance of its shape. In the course of history the geometry of the tetrahedron, of the Platonic solids and more generally of the highly symmetrical discrete patterns one encounters in Nature and Art has always been connected with some of the more sophisticated aspects of Mathematics and Physics of the time. From Plato’s *Timaeus*, to Piero della Francesca’s *Libellus De Quinque Corporibus Regularibus*, to Pacioli’s *De Divina Proportione*, up to Kepler’s *Harmonices Mundi* there have always been attempts to use the Platonic solids and their many variants to provide mathematical models of the physical universe.

No obstante los múltiples interrogantes y las hipótesis que lo anterior y las tesis apoyadas por Polt y Acero pueden suscitar, nos resistimos a pensar que el epígrafe pueda tener otra procedencia que la de algún texto filosófico, moral o religioso. Dejemos, pues, las interpretaciones simbólicas y centrémonos de nuevo en *Pepita Jiménez*. El trayecto de la sentencia latina tiene, como ya hemos visto, tres fases: título del legajo, primer título de la novela y, finalmente, epígrafe inicial de la obra. Este recorrido permite considerarla inicialmente un epítome de la novela, cuando en realidad la crítica lo considera de la primera parte: “Cartas de mi sobrino”, que es en la que vemos –o creemos ver– el proceso de “caída”, el desliz de la vocación religiosa de don Luis hasta el desfallecimiento de la virtud que culmina en el clímax. El epígrafe, pues, aplicado exclusivamente a la experiencia del seminarista, al aparente tema de la novela y al título que recoge la historia guardada por el deán, debería situarnos en la esfera más coherente de las fuentes místicas o doctrinarias. Valera escribe a Milá meses después de la publicación de *Pepita Jiménez*:

⁴⁷ Se refiere a *Divini Platonis Operum a Marsilio Ficino tralatorum*, T.IV. Lugduni Joan Tornaesium, M.D.XXXXX. “Quantum Triangulations, Moduli Spaces, Strings, and Quantum Computing”, *Lecture Notes in Physics*, Volume 845, p.VII.

...la obrilla por su sentido moral y religioso, no es cosa de que yo me ponga a disputar con Vd. Sólo diré que no ha sido mi propósito defender ninguna tesis, ni divulgar ninguna doctrina, sino escribir por amor del arte un libro de entretenimiento. La poesía del misticismo cristiano me encanta y enamora y he querido valerme de ella como de un medio para interesar a los lectores. Mi héroe es un falso cristiano, más poeta que varón piadoso.⁴⁸

Es interesante esta defensa Valera ante la opinión de la crítica, que vio un trasfondo de inspiración krausista en la novela. El novelista sitúa la aspiración del “falso místico” don Luis en el ámbito moral y religioso, y es en el “misticismo cristiano” donde inicialmente correspondería encontrar alguna fuente del primer título de *Pepita Jiménez*; pero la búsqueda de las pretendidas fuentes místicas en relación a la sentencia latina ha sido, por el momento, el esfuerzo más estéril. Únicamente un par de registros religiosos avalan nuestro intento, siendo la fuente más antigua localizada la incluida en la transcripción del manuscrito del consuetudinario de la Abadía de Talloires de 1565⁴⁹. Otra la encontramos en el libro de plegarias inglés de Frederick George Lee *The Christian doctrine of prayer for the departed* fechado en 1602⁵⁰.

La permeabilidad de Valera parece conceder al conjunto de la obra un trasfondo del concepto “virtud” que va más allá del estrictamente religioso y que salva la aparente incoherencia entre la sentencia religiosa y el fondo argumental: la virtud no desfallece, pero lo hace; la virtud se practica desde todos los estados, no exclusivamente desde el religioso; don Luis es un falso místico, y su virtud desfallece, pero al final, en la esfera de lo humano, es virtuosamente íntegro.

Una lectura atenta de la nota del narrador-editor en esta línea nos acerca a la esfera del estertor inquisitorial, todavía presente después de la abolición del Santo Oficio en la mentalidad del ultramontanismo neocatólico del que el novelista fue víctima tras la publicación de *Pepita Jiménez*, hasta el extremo de serle negada años más tarde la embajada del Vaticano. Al panorama político y cultural del periodo de gestación de la novela hace referencia explícita en el prólogo de la edición americana:

Yo la escribí cuando todo en España estaba movido y fuera de su asiento por una revolución radical, que arrancó de cuajo el trono secular y la unidad religiosa

⁴⁸ *Correspondencia*, T.II, p.563.

⁴⁹ Brienne, Dominique, *Consuetudinarium insignis prioratus Tallueriarium*, I-II (1568), p.3.

⁵⁰ Lee, Frederick George, *The Christian doctrine of prayer for the departed*. London: The Christian doctrine of prayer for the departed. London: Daldy, Isbister, 1875, p. 313 (1602): “Gbendon, Wabwickshibe: “Miserere mei Domine. Me Kedemisti in veritate. Amavi veritatem et dedit mihi Requiem. *Virtus labi Nescit*; miserere mei Deus”

[...] Si yo hubiese procurado dialéctica y reflexivamente conciliar opiniones y creencias, el desagrado hubiera sido general; pero como el espíritu conciliador y sincrético se manifestó de modo instintivo, en un cuento alegre, todos le aceptaron y aprobaron, sacando cada cual de mi obra las conclusiones que más le cuadraban. Así fué que, desde el más ortodoxo Padre jesuita hasta el revolucionario más furibundo, y desde el ultra—católico, que sueña con restablecer la Inquisición, hasta el racionalista, acérrimo enemigo de las religiones, todos gustaron de *Pepita Jiménez*⁵¹.

La referencia a los “ultra-católicos que sueña[n] con restablecer la Inquisición” nos acerca nuevamente al título de un legajo que encubre, para un amplio sector de la sociedad del XIX, una “pecaminosa” historia de amor que atenta contra todo principio inquisitorial. Ello nos lleva a cuestionar la aplicación o connotaciones del término “rótulo” utilizado —tal vez con asociación preferente a la acepción de *rotulus* antes que a la de *titulus* contemplada en los diccionarios de 1817 y 1884— para titular un *legajo documental* contrario al seguimiento de *virtud* exigible en un proceso de *santidad*, titulado con una *sentencia latina* que actúa a modo de protector de su contenido (“... pues creyéndolo cosa de sermón o de teología, nadie se movió antes que yo a desatar el balduque ni a leer una sola página.”); en su conjunto, “algo a modo de novela” que incluye unas cartas “copia de verdaderas cartas, que *el señor deán rasgó, quemó o devolvió* a sus dueños” [el subrayado es nuestro]. Legajo, rótulo, sentencia latina, virtud, documentos quemados o rasgados... Todo un contexto que sugiere, por parte del supuesto deán, el *modus operandi* de una mentalidad protectora y a la vez temerosa de la censura eclesiástica, al distraer y encubrir con el contradictorio rótulo latino el contenido de una historia donde el camino de santidad de don Luis se trunca, y la virtud religiosa desfallece y se desliza hacia un nuevo y armónico concepto de virtud.

Las verdaderas cartas de don Luis son condenadas desde la condición de religioso del deán —rasgó, quemó, devolvió—, pero a la vez benévolamente respetadas en lo que significan desde la perspectiva de la condición e integridad humana y la búsqueda de la felicidad; en la consecución del armónico equilibrio —el tan preciado justo medio aristotélico— entre el amor divino y el humano al que el narrador conduce a don Luis. La sentencia moralizante que utiliza el deán para rotular el desfallecimiento de la virtud produce un irónico bucle, ambivalente en su interpretación del concepto : la virtud heroica de los candidatos al reducido grupo de los santos de la tierra y la nicomaquea del estagirita. La virtud no desfallece, pero se transforma.

⁵¹ Prólogo a la edición Appleton, p.12.

Concluiremos estas reflexiones con un registro textual de *Nescit labi virtus* con fuente atribuida en nota marginal a la *Ética* del “Filósofo” –Aristóteles–, recogido en el Discurso IX del *Aparato del perfecto visitador eclesiástico* de Salvador Gómez de Sanabria, en el que se trata del “modo de inquisición general, en toda visita Eclesiástica que debe guardarse, y cuando es lícito pasar a particular”. Así -dice el inquisidor-, el visitador siguiendo los sagrados cánones, debe:

...honrar y alentar a todos, y exortarle a toda paz del alma, y ejercicio de todas virtudes, para de grado en grado llegarse al de perfección, y por el ejercicio cotidiano asegurarse: *Quia nescit labi virtus, quae augetur possessione, exercitatione*: como por el Filósofo se advierte [*Ethic.2.*], y por el santo Concilio Tridentino se manda: *Bonos mores tueri, prauos corrigere*.⁵²

Todo ello recuerda la curiosidad que Valera mostró y la fantasía que desataron en el narrador los legajos de los archivos inquisitoriales de Alcalá de Henares en la visita que realizó en abril de 1871. El archivo inquisitorial provocó la emoción creativa del novelista hasta el punto de imaginar una novela en cada uno de los antiguos legajos:

Ayer hice una expedición muy curiosa a Alcalá de Henares, donde yo no había estado nunca. Fui a ver los archivos generales, que están en un hermoso palacio del siglo XV [...]Este palacio [...], donde crece con todo larga la yerba y hay una soledad misteriosa, contiene los archivos, en infinidad de armarios, que parece que nunca concluyen. Hay un salón inmenso que es lo más estimable y provocante a la curiosidad, pues encierra todos los papeles de la Inquisición de España. Cada cuaderno de aquellos millares de legajos es una causa, es una novela histórica, palpitante de interés⁵³.

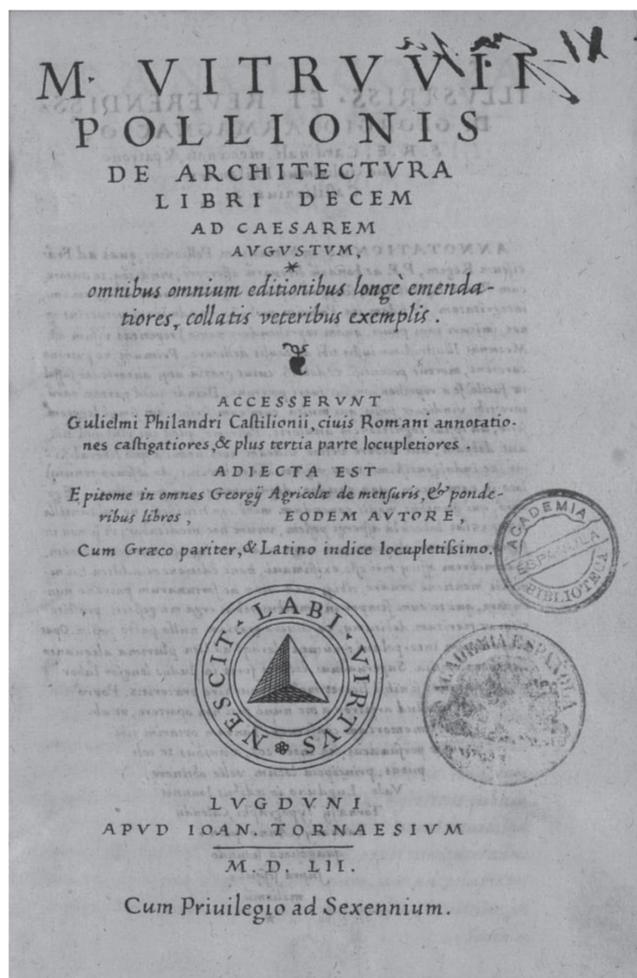
No descartamos, pues, que esta visita llevara la imaginación del novelista hasta el extremo de trasladar la curiosidad sentida a la ficción literaria y convertir, mediante el viejo recurso narrativo del manuscrito encontrado, el ficticio legajo del deán en una “palpitante” historia de amor.⁵⁴

⁵² Gómez de Sanabria, Salvador, *Aparato del perfecto visitador eclesiástico*. Madrid :Gregorio Rodríguez, 1645, p. 171.

⁵³ *Correspondencia*, T.II, p.448.

⁵⁴ Un antecedente semejante, suscitado por este tipo de documentos, lo encontramos en la obra de Ricardo Palma -conocido por Valera-, quien en 1863, tras un periodo de investigación en los archivos inquisitoriales peruanos, publicó los *Anales de la Inquisición de Lima*, estudio histórico nacido de esta vivencia e inspirado por la mirada de “creador de ficciones” que Vargas Llosa reconoce en el historiador, situación que tangencialmente tal vez podríamos hacer extensible también al novelista. Recogido por Ricardo Hampe en el estudio sobre el cronista: “Ricardo Palma, cronista de la Inquisición”, *Quaderni*

Ahora bien, si posible precedente de inspiración creativa podría suponer este tipo de documento, no lo sería menos el “manuscrito encontrado” en el seno de la Academia, en el raro ejemplar que hemos citado al hablar del impresor Tournes. Nos referimos a la *Architectura* de Vitrubio (Lyon, 1552) que se custodia en la Sala de Académicos de la RAE.⁵⁵



©Real Academia Española

ibero americani: Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina, núm. 95 (2004), pp. 15-30.

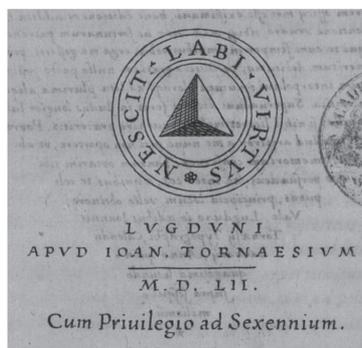
⁵⁵ M. Vitruvii Pollionis, *De Architectura, liber decem*. Lvvgdni: Ioan Tournaesivm, M.D.LII. RAE 37-IV-49.

La singularidad de este ejemplar desde el punto de vista de la ecdótica radica, para nosotros, en la impecable y bella reproducción manuscrita en la portada de la marca tipográfica *Nescit labi virtus* (en este caso con tetraedro iluminado a la derecha), pero especialmente –entre otras particularidades– que la ubicación de la misma no corresponde con la de los restantes volúmenes consultados. En los ejemplares impresos, la marca de portada incluye el lema *Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris* y la marca *Nescit labi virtus* figura al final del volumen:

Marca inicia



Marca final



56

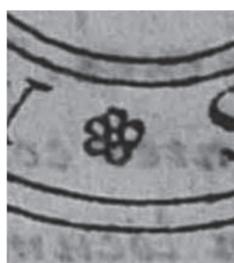
©Real Academia Española.

©Real Academia Española.

Esta traslación de la marca final a la portada invita a pensar que es intencionada, ya que el resto es fiel copia de la edición que reproduce. No obstante algunas ligeras

⁵⁶ Agradezco al personal de las bibliotecas de la Real Academia Española, Universidad de Barcelona y Universidad de Valencia tanto la atención a mis consultas bibliográficas como la rapidez en la digitalización de las marcas de los ejemplares localizados entre sus fondos y las facilidades de acceso a los mismos. Debo, también, mi más sincera gratitud a D. José Palomar Ros, D. Eduard Berga, D. Josep Brunet, D. José Antonio Ferrer Benimeli y -muy especialmente- a D.^a Montserrat Villas Chalamanch por las interesantes sugerencias y el tiempo y la amabilidad con los que tan generosamente han atendido mis largas e indecisas consultas.

variantes en la puntuación, destacaremos dos que resultan merecedoras de atención: la marca manuscrita añade, entre las palabras que componen la sentencia latina, dos pequeños triángulos orientados en distinto sentido (vértice hacia arriba y vértice hacia abajo) y sustituye la orla original de la marca tipográfica que separa el principio y el final del lema por una flor de cinco pétalos que recuerda la flor “no me olvides”, símbolo de identificación secreta de algunas hermandades en determinados periodos de la historia. La marca final, presente en el ejemplar de la RAE, es la misma que en los restantes ejemplares revisados y no ofrece duda en cuanto a la realidad de la misma. Traslado y variantes iconográficas de la marca inicial podrían justificar interés ideológico o moral:



©Real Academia Española

La falta de portada y primeras hojas del ejemplar, la desnudez de la imagen -poco afín a las ornamentadas marcas del Renacimiento-, la supuesta intencionalidad del copista al priorizar la marca *Nescit* en lugar de la original, la adición de las dos formas triangulares intensificadoras del simbolismo que el tetraedro representa y la flor de cinco pétalos hacen pensar que la marca o la edición podrían sostener o despertar en el transcurso de los siglos una carga simbólica o ideológica afín o contraria a lectores de opuestas o análogas creencias o ideologías. Sustentamos esta afirmación en que otros ejemplares de la edición en España o Italia también carecen, como el de la RAE, de las hojas iniciales y que el lema *Nescit* como marca o exlibris se registra asimismo manualmente dibujado en la última hoja de un ejemplar de Terencio catalogado por la Llibreria del Tirant de Barcelona en 2004⁵⁸. No sería de extrañar, pues,

⁵⁷ Son numerosas las referencias a esta flor y a su leyenda como símbolo de reconocimiento y emblema de la La Gran Logia del Sol alemana. Tomamos la imagen de < <https://trabajosmasonicos.wordpress.com/2015/08/20/la-flor-de-no-me-olvides-como-simbolo-masonico> > [Consulta: 05/07/2016].

⁵⁸ *Molitor, Erasmo, Newton y otros autores antiguos (1455-1955)*. Catálogo de libros antiguos puestos a la venta en Barcelona el mes de junio de 2004, n.48. Carlos Estienne, *Terencio, Andria P.Terentii omni Interpretationis genere in adolescentorum gratiam*, Jean de Tourmes, 1556. La misma ausencia de cuaderno inicial de la edición de Vitrubio se observa en el ejemplar de la Universidad de Sevilla y en el de Le CNAM, Paris. Otros ejemplares consultados se encuentran en la Biblioteca

que la marca tipográfica o el impresor francés tuvieran en España una carga moral o ideológica, que la marca fuera conocida entre los bibliófilos de todos los tiempos o invitara a una lectura en siglos posteriores que constituyera una seña de identidad, un concierto de arquetipos, una expresión cifrada en el lenguaje universal de los símbolos de común reconocimiento tanto para los iniciados de sociedades históricamente secretas como para sus detractores. En la Biblioteca de Palacio, por ejemplo, se encuentra un ejemplar del *Catalogus librorum omnium facultatum apud Fratres de Tournes* inventariado por las Cortes -precisamente en 1874- y censurado por ser “de libros venales en país herege”⁵⁹. Recordemos, también, que Tournes fue difusor de la obra de Erasmo.

Destacaremos, finalmente, en apoyo de lo anteriormente expuesto, que el tetraedro, el sólido platónico o pirámide triangular que preside la marca tournesiana es -además de reconocido arquetipo milenario de la armonía del universo- constante acompañante del concepto de virtud en registros distintos. Tournes tiene catalogados por Cartier – como hemos podido comprobar– cuatro modelos de marca tipográfica con la pirámide, tres de los cuales incluyen el término “virtud”⁶⁰: *Nescit labi virtus* (tetraedro iluminado a izquierda y a derecha), *Son tovr a chacvn: Vertv mai non casca* y *Vertv ne peut choeir*. En caso de confirmarse la convivencia de Valera en la Academia con el manuscrito de Vitrubio, podríamos considerar este registro como posible fuente de *Pepita Jiménez*, a nuestro parecer, la realmente más próxima y plausible de las hasta ahora reconocidas.

El escritor fue no solo conocedor de los tesoros bibliográficos de las librerías y bibliotecas de los países que visitaba, también fue cicerone interesado en dar a conocer las joyas bibliográficas de las nuestras. Así lo demuestra en la recepción de la Academia al Emperador del Brasil en 1872, que da lugar a la disertación del erudito sobre los códices de Alfonso X y a la insistencia a Hartzenbusch en facilitar una visita del monarca a la Biblioteca Nacional⁶¹. La pertenencia del novelista a las sociedades de *Bibliófilos andaluces*, de *Madrid*, de *Los Libros de antaño*, de *Libros raros y curiosos*, y de la *Sociedad de Bibliófilos Españoles* -presidida por Hastzenbusch, su compañero de Academia desde 1869 y entonces director de la Biblioteca

de la Universidad de Barcelona, en Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid y en el Catalogo del sistema bibliotecario padovano de la Università degli Studi di Padova. Algunas observaciones sobre esta edición pueden verse en Lemerle, Frédérique, “Philandrier et le texte de Vitruve” en *Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée*, T.106, 1994, pp.517-529.

⁵⁹ *Catalogus librorum omnium facultatum apud fratres de Tournes bibliopolas Genevae et Lugduni prostantium*. Lugduni: apud fratres de Tournes, 1763. Sign.: IX/7134.

⁶⁰ Cartier, p.42.

⁶¹ *Las Cantigas del Rey Sabio*. Disertación leída el 12 de febrero de 1872 y publicada en 1878. Juan Valera, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, T.III, pp.115-1130.

Nacional-, permiten pensar que el académico tuvo que interesarse, como bibliófilo, en el “manuscrito encontrado” en la edición de Vitrubio. Pero no solamente justificamos el interés por la proximidad del raro ejemplar en la Sala de Académicos, sino también por la particular lectura iconográfica que pudieran hacer intelectuales y políticos que dieron impulso e hicieron florecer en el Sexenio Democrático las sociedades hasta entonces secretas de carácter simbólico, que crecen en paralelo a la heterodoxia espiritual finisecular y a las incipientes corrientes ocultistas y teosóficas de finales de siglo, de las que el autor fue reconocido precursor.

Para situar en este contexto al escritor cabe recordar que una gran mayoría de liberales de la época figuran como miembros ilustres de hermandades filantrópicas que tuvieron su edad de oro en el Sexenio revolucionario (1868-1874), entre las cuales se incluye hoy a Juan Valera⁶². Recordemos, entre otros, los nombres de Ruiz Zorrilla y Sagasta –ambos Jefes del Gobierno y Grandes Maestros del Gran Oriente de España -, Prim (Gran Oriente Nacional de España), Segismundo Moret, Serrano, Antonio Alcalá Galiano, Duque de Rivas... nutrido contexto de figuras destacadas del siglo XIX en la lucha de las libertades, a las que le vincularon estrechos lazos tanto políticos como intelectuales, familiares y amistosos. Todo ello, sin olvidar la participación en el cortejo masónico –así definido por Aldo Mola- en busca del nuevo monarca Amadeo de Saboya, y la participación en la Institución Libre de Enseñanza, de la que fue –también con Moret, Ruiz Zorrilla y Salmerón- accionista y miembro de la Junta de Facultativos (profesor de Historia de la Literatura Extranjera) dirigida por Giner de los Ríos, y en la que destacó en la defensa de las nuevas doctrinas filomasónicas de Krause.⁶³

El contexto se perfila más nítidamente en el momento de gestación del *El racionalismo armónico*, cuya redacción se solapa e interrumpe cronológicamente en el periodo de redacción de *Pepita Jiménez*. Los diálogos filosóficos de Valera centran su atención en las nuevas y revolucionarias teorías metafísicas de Krause, en un contexto receptivo e identificado ideológica y políticamente por un determinado sector de la sociedad española con el *Ideario de la Humanidad* del filósofo alemán. El escritor da respuesta y explicación en ellos a la incomprendida publicación de Salme-

⁶² La *Logia Puerta de Oriente de Almería* y la *Respetable logia mediodía n°66* incluyen a Valera entre los miembros ilustres según documentación de origen histórico: <<http://www.masoneriaenalmeria.es/PuertaOriente/masones-ilustres/>> [Consulta: 2/08/2016] y <<http://logiamediodia.com/masones-ilustres/>> [Consulta: 17/07/2016]. Al margen de toda posible vinculación, la consulta sobre datos acreditativos de la pertenencia a la Orden realizada al *Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española* de la Universidad de Zaragoza no permite documentar esta filiación.

⁶³ Mola, Aldo, *Storia de la Massoneria italiana dalle origine ai nostri giorni*. Milano: Bompiani, 1994, p.883. Jiménez Landi, Antonio, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Barcelona: Edicions Universitat, 1996, pp. 103,380 y 381.

rón “Principios analíticos de la doctrina del tiempo”⁶⁴ –publicada por la Universidad de Madrid en 1873– basada en las doctrinas krausistas en el periodo que el novelista prepara su licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad Central. La defensa de Valera se plantea a partir del desconocimiento generalizado del racionalismo armónico, “una filosofía tan importante e influyente” –“secta de suma importancia” la considerará Gláfira– cuyo poder político justifica así el escritor: “Los jóvenes más aventajados, despiertos y elocuentes, casi se puede afirmar que siguen hoy en España la doctrina de Krause: los maestros de esta doctrina están en el Poder; el influjo de esta doctrina no puede menos de sentirse en todo”⁶⁵. Recordemos que Salmerón –el filósofo y catedrático de Metafísica de la Universidad de Madrid objeto de defensa de los diálogos de *El racionalismo armónico*– fue Presidente del Poder Ejecutivo en julio y agosto de 1873 y, tras su dimisión ese mismo año, Presidente del congreso de los Diputados. Todo ello en coincidencia con los estudios de licenciatura y doctorado en Filosofía y Letras que Valera cursó en 1873 con el fin de conseguir una cátedra en la Universidad; estudios para los que escogió, entre otras materias, Metafísica, Historia de la Filosofía y, también de especial interés, como veremos más adelante, Literatura clásica griega y latina. Meses más tarde, en la misma carta en que da noticia de la suspensión de los diálogos filosóficos y de la redacción de *Pepita Jiménez*, Valera dice ser nombrado juez de un tribunal de oposiciones junto con Salmerón. En este contexto político-filosófico se gesta la redacción de la novela del reconocido por Valera “título extraño”, *Nescit labi virtus*; extraño título, críptico tal vez –o tan indescifrable como los escritos “oscuros” que Gláfira lee sobre el racionalismo armónico–, y que, lejos de ser una invención del autor, podría constituir una personal y discreta seña de identidad, derivar de una lectura del erudito humanista, o constituir un ejercicio filosófico de índole amistosa o académica.

Independientemente de la pertenencia o no del novelista a las sociedades filantrópicas de moda –en estos momentos por nosotros personalmente no documentada–, la portada manuscrita del raro ejemplar de Vitrubio y la marca tipográfica no pudieron pasar desapercibidas ni para el bibliófilo ni para el humanista, especialmente por las connotaciones evidentes tanto para profanos como para conocedores o iniciados en la semiótica simbólica de la Geometría Sagrada y en las filosofías de Pitágoras y de Platón, tan bien aprendidas por Valera en su etapa de formación clásica como subsumidas y en perfecta simbiosis con sus principios filosóficos desde su estancia napolitana.

⁶⁴ Salmerón, Nicolas, “Principios analíticos de la doctrina del tiempo”, *Revista de la Universidad de Madrid* (1873), Vol. 1, N.º. 5, 1873, págs. 519-525.

⁶⁵ “El racionalismo armónico”, *Obras completas*, T.II, p. 1510.

En Valera, tan amante del amor como de los misterios indescifrables del universo desde temprana edad, las nuevas tendencias simbolistas, en auge durante estos años, despertaron renovado interés. Recordemos, sin ir más lejos, la curiosidad por la magia y las ciencias ocultas que desencadenó en Nápoles la visita al sepulcro del “mágico Bayalarde” en la catedral de Salerno (1848) o el divertido entusiasmo suscitado por Adadus Calpe en su estancia en Brasil (1851)⁶⁶, la admiración temprana por Böhme –nexo entre Eckart y Schelling– y sus doctrinas teosófico-filosóficas (1857), así como el incremento, a partir de determinado momento, de los libros de estas materias que poblaron su biblioteca; la fascinación y nueva orientación del pensamiento que vemos en *Leyendas del antiguo Oriente* (1970), *Lo mejor del tesoro* (alquimia, magia, simbolismo), los deslices teosóficos de *Las ilusiones del Doctor Faustino* (publicada solo un año después que *Pepita Jiménez*), *La buena fama* o el simbolismo de *Asclepienia*. Todo ello y la difusión dada por el escritor a la teosofía de Blavatsky en España y a los trabajos sobre *El budismo esotérico* o *El mundo oculto* de Sinnett son imprescindibles para entender el prematuro acercamiento de Valera a la demiurgia de *fin de siglo* y el interés que culmina con los diálogos sobre ocultismo y teosofía de *Morsamor*, ampliamente reconocidos e interpretados por la crítica. Para cerrar el contexto, añadiremos los artículos redactados de temática afín –entre otros *Brujería, Magia, Oráculo o Teosofía*– para el *Diccionario enciclopédico hispanoamericano*. La “suerte de iniciación” que los especialistas han creído ver en la definición de estos conceptos es, a nuestro entender, solamente una faceta más del personal misticismo y de la profunda y poliédrica curiosidad por todo, especialmente por lo indefinido y lo misterioso, “pasión capital” que juzga Valera en *Mariquita y Antonio* “inspirada por el diablo” que le “impulsa a descubrir, a averiguar, a determinar los objetos, a despojarlos de lo confuso, nebuloso y fantástico, en que la imaginación se los figura”⁶⁷. La curiosidad es fecundo deseo que este espíritu de pensamiento a veces contradictorio y versátil, pero siempre libre, sintió hasta el final de su vida.⁶⁸

⁶⁶ *Correspondencia*, I, 58, 59, 233, 453 (Bayalarde) y pp. 233-235, 237-21, 23, 275, 306 (Adadus Calpe).

⁶⁷ *Mariquita y Antonio, Obras completas*. T.I, pp. 913-914.

⁶⁸ Carlos Gómez Amigó en “La teosofía en *La lámpara maravillosa*” (<http://www.elpasajero.com/TEOSOFIA.htm>) recoge algunos textos de la definición dada por Valera al término *Teosofía* para el *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* publicados por Cyrus De Coster en *Obras desconocidas de Juan Valera* (Madrid: Castalia, 1965, pp.548 y 550) que resultan familiares para los lectores conocedores del discurso del “falso místico” don Luis: “(...) el místico, sin religión positiva, tiene de común con el teósofo el creer que su ciencia, no sólo tiene a Dios por objeto, como la Teología o la Teodicea, sino que viene de Dios y es revelada natural y misteriosamente por Dios en el fondo o centro del alma del hombre; pero el teósofo difiere de este místico en que combina el misticismo entusiasta y la introspección de su alma y la Metafísica, y el íntimo conocimiento de las cosas divinas,

Para Valera, independientemente de toda doctrina, la narrativa fue un divertimento con doble faz, siempre permeable y proclive a interpretaciones críticas reversibles. *Morsamor*, por ejemplo, interpretado desde el punto de vista crítico y creativo convierte al novelista en un iniciado en las filosofías espirituales del momento, mientras que, desde la perspectiva de sus interpretaciones personales, la ironía siempre tan elegante del escritor traza una pirueta que descubre el escepticismo y el ludismo de su "desenfadada inspiración". En el periodo de gestación de *Morsamor* y *Elisa la Malagueña* Valera explica, no exento del entusiasmo juvenil con el que suele generar expectativas para sus creaciones entre amigos y futuros lectores, que en ambas

con el estudio de la naturaleza, con el saber de sus leyes", "Importa además hacerse cargo de que lo más profundo y mejor de esta ciencia es incomunicable, y que sólo se adquiere penetrando, el que puede y vale para ello, en el centro de su propia alma, y allí, en lo más íntimo y secreto, hallándolo todo". "El que llega a la altura de ese conocimiento propio vence y domina su yo ilusorio y caduco y se eleva hasta su verdadero yo; logra la unión con el ser divino, y, contemplando a Dios en sí propio, lo comprende todo y nada queda oculto para él, porque todo lo permanente, substancial y verdaderamente real, está encerrado en el pensamiento divino. El hombre entonces es una misma cosa con Dios, en quien residen el eterno reposo, la eterna bienaventuranza, y la esencia eterna. (...) Y esta propia contemplación y este propio conocimiento de Dios, que solo alcanzan los hombres que con Dios se unen, es la sabiduría de Dios o Teosofía". *Morsamor* es un claro exponente de las tendencias teosóficas de fin de siglo. La ironía en el prólogo a Casa Valencia se hace evidente en los versos no exentos de ironía que acompañan la temática de la obra: "Cuanto puede hacinar la fantasía,/ en concebir delirios eminentes:/ magia, blasón, alquimia, teosofía/ náutica, bellas artes, oratoria,/ brahmánica y gentil mitología,/ sacra, profana, universal historia" [p.671]. Los diálogos entre *Morsamor* y el sabio Sankaracharia ofrecen singular interés sobre el tema por la magnitud del conocimiento en los principios de la hermética teosofía: "...pondremos aquí tres o cuatro [respuestas] de las más notables contestaciones que *Morsamor* obtuvo. Por ellas empezará a comprender las doctrinas teosóficas quien esto lea y a sentir el prurito de estudiarlas a fondo en la multitud de libros que sobre el particular han escrito y publicado recientemente la citada señora Blavatski, el coronel Olcott, Annie Besant, Francisco Hartmann, Sinnett y otros autores, españoles algunos de ellos. Entiéndase, con todo, que esta ciencia de la teosofía no debe con propiedad llamarse nueva en Europa. Debe llamarse renovada. Sus adeptos de hoy le dan ya antiquísimo origen entre nosotros o sea fuera de la India. Hermes Trimegisto fue teósofo, y, bastantes siglos después, cultivó y propagó la teosofía entre griegos y latinos el ilustre Ammonio Sacas, fundador de la escuela de Alejandría [...] El principio que persiste, que no muere y que se *reincarna*, es el tercero de los siete que componen nuestro ser, se llama *Manas*, y es como la raíz imperecedera de nuestro individuo. Por cima de *Manas* no hay más que *Budhi* y *Atma*. *Atma* es el más alto principio de vida, el alma del Universo, y *Budhi* el lazo que a *Atma* nos une. Por bajo de *Manas* hay otros cuatro principios: el del amor, del odio y demás afectos, la fuerza vital, el cuerpo etéreo, y, por último, el cuerpo sólido, visible y tangible./Sankaracharia enseñó además a *Morsamor* que había dos métodos científicos: uno, por lo común empleado en Europa, que, valiéndose de los sentidos corporales e informándose de lo que se ve, se oye o se palpa, investiga las leyes de todo y procura elevarse a la causa primera; y otro, que es el indiano o teosófico, que se funda en la introspección y por medio de *Budhi* logra que *Manas* se encarama y se enlace con *Atma*, y entonces no hay cosa que el hombre no sepa, y apenas hay cosa que el hombre no pueda. De aquí la verdadera magia blanca, que, según queda dicho, se llama *rajah-yoga*, aunque alguien la designa también con el nombre de *lokothra* o ciencia y poder nacidos de nuestro interior desenvolvimiento, en oposición a *laukika*, magia blanca también, pero vulgar y rastrera, que se funda en conocimientos experimentales y exteriores y en el empleo de drogas, hierbas y otros ingredientes"[p.762].

obras habrá de todo, “filosofías, misticismos, pependencias, amoríos, cosas naturales y sobrenaturales [...] y mucha magia”, para la que el novelista estudia “no pocos librotes”.⁶⁹ Y, en el prólogo a *Casa Valencia*, afirma que en *Morsamor* hay “Cuanto puede hacinar la fantasía/en concebir delirios eminentes [“estupendos delirios” dirá en otra ocasión] :/ magia, blasón, alquimia, teosofía,/náutica, bellas artes, oratoria,/brahmánica y gentil mitología,/ sacra, profana y gentil mitología.”⁷⁰ Uno de los aspectos de esta personalidad inabordable es el ludismo de su creación literaria, el divertimento que supone para Valera desatar la fantasía en forma de creación literaria en contraste con su vida política, diplomática, intelectual o familiar. Cuesta creer que nuestro *Monsieur décoré*, como llamaba irónicamente a sus colegas del cuerpo diplomático, tuviera implicación más que amistosa en sociedades ocultistas, aunque la fascinación por el secreto, el misterio, la magia o el orientalismo formaran parte de su “delirio” creativo. Su interés por estos temas está presente en sus tempranas composiciones poéticas y paráfrasis con anterioridad a 1878 (*La oreja del diablo* de Fastenrath, *Fausto* de Goethe, *Firdusi* de Heine..), sin considerarlo más que un exponente de su excepcional y polifacética curiosidad y fruto de su peculiar idiosincrasia. La “extravagante y rarísima” *Morsamor* es considerada por el propio Valera una “extraña novela” como *Nescit labi virtus* es un “extraño título” para *Pepita Jiménez*. Sí cabe, no obstante, preguntarse si en la “extrañeza” que relaciona ambas obras se diluye algún pensamiento afín o, como dijo Clarín a propósito de las *Tentativas dramáticas* de don Juan, “son cosas de Valera”.

Volviendo a la sentencia latina, en caso de considerarse como precedente de *Nescit labi virtus* la marca del ejemplar de Vitrubio, sería nexo importante por el simbolismo que podría encerrar (arquetipo milenario del universo, de la armonía, del orden inteligente del mundo, de fortaleza y virtud..), y por el atractivo camino que abriría a una nueva etapa personal y literaria que concluye en *Morsamor*, sin descartar una nueva interpretación metafísica de *Pepita Jiménez* en la línea de la ansiada armonía y del “espíritu conciliador y sincrético” que Valera reconoce manifestarse “de modo instintivo en un cuento alegre” y que parece ejemplificar y concluir en octubre de 1873 el diálogo filosófico *El racionalismo armónico*.⁷¹ *Pepita*

⁶⁹ Correspondencia, VI, p.263, 273, 367, 439, 4462, 48.

⁷⁰ *Morsamor : peregrinaciones heroicas y lances de amor y fortuna de Miguel de Zuheros y Tiburcio de Simahonda, Obras completas*, I, p.671.

⁷¹ En 12 de octubre de 1873 Valera anuncia a Gumersindo Laverde la aparición del tercer y último diálogo en la *Revista de España* de una serie que prometía ser “larguísima” si despertaba el interés de los lectores y cuyo intento era “conciliar la filosofía novísima con la cristiana, desechando las impiedades”. El “4.º y siguientes diálogos [-añade-] tendrán que irse escribiendo y publicándose más despacio, pues mis quehaceres van a ser muchos. Estoy empeñado en varias cosas” . Valera se refiere aquí al *Discurso inaugural de la RAE* de 1873, al de la Academia de Ciencias Morales y Políticas y a “otras cosas más difíciles, casi prometidas también”. Esto lo escribía a mediados de octubre de 1873, y en febrero de 1874

Jiménez, *El racionalismo armónico* y *Lo mejor del tesoro* se gestan en paralelo, y no ha sido ponderada suficientemente la influencia de los diálogos filosóficos en el aparentemente ligero trasfondo metafísico de *Pepita Jiménez*.

En los diálogos con Gláfira, algunos de los conceptos e imágenes del pensamiento y doctrinas de Pitágoras y de Platón con las que Valera argumenta la defensa de sus principios metafísicos resultan muy evocadores desde la perspectiva simbólica y permiten medir el grado de sensibilidad del novelista hacia las construcciones ideales de la Geometría Sagrada. Esto permitiría sugerir una particular atención y lectura de la marca tipográfica de Tournes, ambivalente desde la perspectiva de la bibliofilia y de la filosofía. Veamos algunos ejemplos destacados de la argumentación metafísica del *Racionalismo armónico* que muestran este evidente interés por las figuras ideales:

Filodoxo.- [...]Pongamos, por ejemplo, la propiedad que tiene el triángulo rectángulo de que sea igual la suma de los cuadrados de los catetos al cuadrado de la hipotenusa. Para entender esto es menester saber qué es triángulo rectángulo, qué es hipotenusa, qué son catetos y qué es cuadrado (I:1511)

Gláfira. —[...]En el concepto de triángulo rectángulo, en el de círculo, en el de esfera, en cualquiera otro concepto geométrico, se hallan como embebidas, cifradas y compendiadas todas sus propiedades [...] Hay que considerar además que en Geometría no se afirma ni se niega el círculo, ni el triángulo, ni la esfera, ni nada; no se les dá, como ustedes dicen, un valor objetivo. El entendimiento los crea, según sus leyes: son unas construcciones ideales. Supongamos, dice el geómetra, que esto es semicírculo; que hago girar el semicírculo en torno del diámetro, y que construyo así la esfera. Lo cual no es afirmar que exista nada de esto. El geómetra es quien lo crea ó lo produce. Pero una vez creado ó producido, no puede menos de hallarse allí, si se analiza, todo lo que implícitamente está contenido y cifrado en la producción ó la creación. [I: 1512]

[...]

Filaletes. — ¿Es verdad la geometría?

Gláfira. — Lo es.

Filaletes. — ¿Sirve de fundamento al conocimiento de las cosas extensas ó materiales, en cuanto se miden? [...] ¿Tienen, con todo, alguna realidad objetiva, fuera del alma que las concibe, las figuras geométricas en toda su pureza ideal?

Gláfira. — Creo que carecen de esa realidad objetiva: son idealmente; son la esencia de lo existente, en cuanto lo existente es cantidad continua.

Filaletes.— [...] Dios es como el círculo, el triángulo ó la esfera; una construcción ideal y perfecta, donde está la razón de lo imperfecto, existente y realizado. En cuanto se realiza el círculo ó se realiza la esfera, el círculo ó la esfera dejan de ser lo perfecto; lo ideal que está en la mente.⁷² (I:1540)

es cuando confiesa que los diálogos con Gláfira se han quedado en el tercero, que tiene escrito el primer acto de una zarzuela (*Lo mejor del tesoro*) y que ha empezado a escribir una novelita de extraño título: *Nescit labi virtus*.

⁷² Juan Valera, *Obras completas* I. Madrid: M.Aguilar-Editor, 1942, pp.1511, 1512 y 1540.

El conocimiento de la Geometría Sagrada no es nuevo en Valera. La formación clasicista de sus primeros estudios tomó nuevo impulso en Nápoles junto a Lucía Palladi. Por la marquesa de Bedmar estudia el griego y renueva la lectura de los autores clásicos, cuya influencia filológica, literaria y filosófica es decisiva para entender el aticismo y el eclecticismo del escritor. El interés por el griego le lleva a proponer con éxito años más tarde a la Academia la incorporación en los diccionarios de las etimologías griegas y latinas, y el conocimiento de Platón y Pitágoras se verá, además, reforzado por los estudios de licenciatura en Filosofía y Letras en 1873, año en el que redacta *Pepita Jiménez* y en el que cursa las asignaturas de Lengua griega, Literatura clásica griega y latina y Estudios críticos sobre cultura griega. Ello sin restar interés a los conocimientos tempranos y enseñanzas de su tío Alcalá Galiano, que le permiten juzgar así *La filosofía de la numeración* de Pujals de la Bastida,

que quiere establecer el sistema duodecimal en vez del decimal, y empieza su libro con esta máxima, que cree muy nueva, cuando tantos años ha la empleaba Buffon en su aritmética moral: *seis y seis son diez*. Lo que me ha dado mucho que reír, acordándome de lo que dice Luciano en su diálogo de la venta de los filósofos, por donde se ve que la idea que cree nueva el señor Pujals la tenía ya Pitágoras, porque dice el diálogo:

MERCADER.- Y después, ¿qué me enseñarás?

PITÁGORAS.- Te enseñaré a contar.

MERCADER.- Ya sé contar.

PITÁGORAS.- ¿Cómo cuentas?

MERCADER.- Una, dos, tres, cuatro...

PITÁGORAS.- ¿Ves cuán ignorante eres? Lo que crees cuatro es diez, triángulo perfectísimo y nuestro juramento.⁷³

Diálogo, triángulo, círculo, esfera, la década, la Tetraktys pitagórica, la gran metáfora del universo, el arquetipo del orden cósmico y cauce transmisor de la filosofía de los iniciados pitagóricos sobre la que firmaban su juramento... *Nemo huc geometriae experts ingrediatur*⁷⁴, como se dice que rezaba en el frontispicio de la Academia de Atenas. Diálogo y Geometría, Pitágoras y Platón siempre en el ecléctico espíritu renacentista de este incomprendido y mal ubicado espíritu del XVIII, la excepcional “anomalía” como lo define Montesinos. Veamos, para concluir el tema, la encendida defensa que Valera hace de Platón en carta a Campillo:

⁷³ *Ibíd.* p.1483.

⁷⁴ Véase Zatón, Jesús, *Geometría Sagrada. Bases naturales, científicas y pitagóricas*. Zaragoza: Fundación Rosacruz. 2015.

No soy krausista, ni hegeliano, ni giobertino. Pero creo con todo en la filosofía y en su perenne influencia. “Qué catedrales son esas, dice usted, que duran menos que sus arquitectos?” Dónde está eso de que duran menos? ¿Qué catedral durará o influirá durando lo que Platón y Aristóteles? Todos o casi todos los Padres griegos son platónicos; el Renacimiento se hace bajo el influjo de Platón. El gran siglo de León X es platónico. En Platón se inspiran y a Platón adoran los grandes artistas, como Miguel Ángel; los críticos como Marcilio Ficino y Lorenzo el Magnífico [...] Crea usted que a Hegel, y a Krause y a Schelling se les han ocurrido infinitas cosas que no sólo se le ocurren a todo el mundo, sino que son difíciles para los que las estudian.⁷⁵

Toda una filosofía que sustenta los principios doctrinales de las sociedades filokrausistas del momento y la cosmovisión del escritor hasta el final de sus días. Independientemente de la hasta hoy no demostrada vinculación a las florecientes hermandades del último tercio del siglo XIX, Valera no pudo ser insensible como erudito a la imagen pitagórico-platónica del tetraedro del manuscrito que abre el tratado de Arquitectura único y más antiguo de la Antigüedad clásica o, como bibliófilo, a la conocida marca del impresor francés tan afín en su diseño a las marcas y logos de las organizaciones simbólicas tanto contemporáneas como posteriores. El primer sólido platónico se difunde a través de Tournes y Giglio asociado al concepto de virtud desde el siglo XVI, y como símbolo de la belleza y de la armonía del universo de forma atemporal por el neopitagorismo y neoplatonismo de todos los tiempos.

Krause, Pitágoras y Platón. De considerarse como fuente de *Pepita Jiménez* la marca tournesiana, los conceptos de virtud, bondad, belleza, verdad, perfección, el *Unum* neoplatónico, templo, fondo del alma, dignidad, perfección, música de las esferas, el mundo mayor y el mundo menor, la hermosura oculta y divina... que conforman el universo del “falso místico” permitirían una nueva lectura del viaje espiritual de don Luis hacia las “riberas de la luz”, que le conduce, al final de la novela, a su nuevo “templo” y a una nueva vida espiritual en perfecto equilibrio: el triunfo del “instintivo” “espíritu conciliador y sincrético” que yace en el discutido trasfondo metafísico de la obra. Desde esta perspectiva, la virtud no desfallece, se concilia y armoniza en lo humano, y la sentencia latina quedaría total y simbólicamente justificada como título de *Pepita Jiménez*.

De conocerse, algunos datos de la vida del ejemplar de Vitrubio en la RAE hubieran sido determinantes para confirmar la coexistencia del ejemplar y Valera en la Academia, y ponderar la proximidad de la fuente. La revisión de donaciones y adquisiciones bibliográficas contenidas en los resúmenes de actividad de la

⁷⁵ *Correspondencia*. T. II, p. 168.

Institución entre 1859 a 1881⁷⁶ permite observar una interesante y copiosa entrada de impresos y manuscritos en la biblioteca entre 1871 y 1873, años en los que se incorporan las donaciones por disposición testamentaria del orientalista Francisco Antonio González y el legado de Adolfo de Castro. Sin embargo, la lectura de los índices no ha dado el resultado deseado para acotar la llegada del ejemplar a la RAE en este periodo. También hubiéramos deseado, en otros ámbitos, un estudio acreditado del simbolismo de la marca y de los otros registros iconográficamente similares que incluyen el lema latino, así como cualquier dato documentado que pudiera confirmar la relación de Valera con las sociedades filantrópicas de las que hoy se considera miembro ilustre con otros literatos del siglo XIX. Todo ello hubiera sido de gran ayuda para valorar tanto la coexistencia como el interés de la marca manuscrita de la edición de Vitrubio como fuente de la sentencia latina de *Pepita Jiménez*, y conseguir, para una nueva hipótesis, la tan deseada cuadratura del círculo.

Hasta aquí, a falta de poder ofrecer a día de hoy nexos concluyentes documentados, hemos ofrecido las fuentes generales del aforismo localizadas en la tradición europea. Aunque con Valera todo es posible, sería incoherente que un deán rotulase un manuscrito de temática religioso-amorosa con una divisa de armas, con una marca de impresor renacentista o con un emblema, salvo que la ambivalencia del aforismo y el anonimato –o una extraña circunstancia– favorecieran o recomendaran su anónima adaptación al contexto narrativo. Las esperadas fuentes religiosas son precarias. Cualquier divagación creemos válida, incluso –dada la prodigiosa memoria del nuestro escritor más internacional del siglo XIX– la de haber podido disfrutar de una inolvidable comida en ilustre vajilla como la diseñada por el orfebre parisino Leon Lapar⁷⁷, en la que, junto al lema, reaparecen nuevamente el lirio y el número tres, tan comunes en la emblemática heráldica y tipográfica del siglo XVI:

⁷⁶ *Resumen de las tareas y actos de la Real Academia Española* (Bretón de los Herreros), Madrid: Imprenta Nacional, cursos académicos de 1859-1860, 1860-1861, 1861-1862, 1862-63, 1863-1864, 1864-1865, 1865-1866; *Id.* 1866-1867 (Imprenta de Alejandro Gómez); 1867-1868 y 1868-1869 (Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra); *Resumen de las tareas y actos de la Real Academia Española* (Antonio M.º de Segovia) 1869-1870 y 1870-1871 (Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra); *Resumen de las tareas y actos de la Real Academia Española* (Tamayo y Baus), 1871 a 1875 (Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau) y 1875-1876 (Imprenta y Fundación de Tello). *Resumen de las actas de la Real Academia Española* (Manuel Tamayo y Baus). Madrid: Imprenta y Fundación de Tello, 1881. Índices consultados a través de los fondos digitalizados por la Hemeroteca digital de la Biblioteca correspondientes al periodo comprendido entre 1876 y 1881: “<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0005509536&lang=eu>”

⁷⁷ Desconocemos la procedencia, aunque mantiene algunos motivos iconográficos afines a los del escudo de la familia de Morel-Vindé. La vajilla estaba en venta en 2013, cronológicamente fechada entre 1850-1899, firmada por el orfebre Leon Lapar.



En resumen, a las fuentes heráldicas conocidas hasta el momento, hemos añadido las divisas de Livet, Guillebon, Fuser, Arnaud Collart d’Ainval (+1506), Duque de Wurtemberg o la del Ayuntamiento y Comuna de Boège, que nos permiten anticipar cronológicamente el registro más antiguo conocido. La numismática nos aporta las monedas de Silesia. Anticipamos, a las fuentes de la emblemática renacentista localizadas, los registros en los libros de emblemas de Alciato y Boissard. En el ámbito religioso, destacamos la inscripción del consuetudinario de la Abadía de Talloires y la referencia a la *Ética* aristotélica del manual tridentino de Salvador Gómez de Sanabria, que aporta una interesante fuente filosófica; y en el ámbito de la imprenta del siglo XVI, damos a conocer las múltiples ediciones de Tournes, Gazeau y Giglio Girolamo, que incorporan y divulgan tempranamente el lema en sus marcas tipográficas. Todo ello –sin olvidar, entre otros, la sátira *Arx virtutis* de van Havre, las plegarias de Frederick George Lee o la vajilla de Lapar– nos permite concluir que *Nescit labi virtus* es un *locus communis* que disfruta de una larga y sostenida tradición en Europa, especialmente al ser profusamente difundido por la imprenta desde 1547, y que mantiene en los campos analizados –heráldica, numismática, emblemática y tipografía–, entre otras (lirio, número 3...), una constante iconográfica resueltamente simbólica y conceptual común: pirámide, triángulo, diamante... el tetraedro, el sólido platónico de la Geometría Sagrada que lo ilustra y lo acompaña como expresión cifrada y reconocido símbolo desde Pitágoras y Platón hasta nuestros días.

El misterio indescifrable, que tanto seducía al novelista, parece por mucho tiempo sembrado. *Nescit labi virtus*, el “extraño título” de *Pepita Jiménez* sigue siendo todavía a día de hoy, a pesar de las múltiples fuentes de la sentencia en el transcurso

histórico y a pesar de los esfuerzos de la crítica por desvelar sus orígenes, el *secretum* mejor guardado de don Juan Valera.

LA MUJER “ROMÁNTICA” A LA LUZ DEL TEATRO ESPAÑOL DECIMONÓNICO

Por *José Luis González Subías*

El teatro ha sido siempre un espejo en el que se ha visto retratada la sociedad de cada momento histórico y, a su vez, un cuadro en el que dicha sociedad ha encontrado modelos que seguir. La mujer, protagonista ineludible de buena parte de la producción teatral universal de todos los tiempos, se ha visto también retratada en ese pequeño cosmos donde ficción y realidad se confunden; y lo ha sido de múltiples formas. Resulta evidente que los frutos literarios de una sociedad dominada por el hombre habrán estado marcados por una visión de la realidad esencialmente masculina; y la visión de la mujer ofrecida en esta literatura—escrita, no lo olvidemos, de forma casi exclusiva por varones—estará determinada igualmente por esa posición dominante del sexo viril. Esta realidad podría llevarnos a tratar el asunto del papel de la mujer en la literatura—y en concreto, el teatro—adoptando una posición apriorística en la que imagináramos a esta sometida a la voluntad del hombre, víctima de la tiranía despótica de una sociedad machista; y no cabe duda de que tenemos muchísimas muestras literarias que refuerzan esta idea. Pero el papel otorgado a la mujer en la literatura es lo suficientemente rico, ambiguo, contradictorio y polivalente, como para no ser despachado frugalmente con dos o tres frivolidades.

El antiguo debate en torno a la mujer y su papel en la sociedad ha estado presente durante siglos en la literatura española; pero, posiblemente, nunca antes del diecinueve este debate alcanzó la intensidad e importancia que tuvo en la centuria en que se sentaron las bases del mundo actual. El protagonismo de la mujer en la sociedad española y en la literatura se acrecienta de forma considerable en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en el último cuarto del mismo; pero hay una época anterior a este despegue de carácter prefeminista o profeminista, en la que, de alguna

manera, se sentaron sus bases. La intención de este artículo es acercarnos a esa época, el Romanticismo, y a la visión de la mujer existente en ella, a través del análisis de sus textos teatrales.

LA MUJER EN EL TEATRO ROMÁNTICO: EL AMOR COMO TRANSGRESIÓN SOCIAL

La presencia de la mujer en la escena se halla ineludiblemente ligada al conflicto amoroso, tema que ocupa el grueso de la producción teatral de todos los tiempos. Y esto no es una excepción en la dramaturgia romántica; antes bien, al contrario. Ermanno Caldera destacó la importancia de *El sí de las niñas* —la célebre obra de Moratín, estrenada en 1806—, advirtiendo que, a partir de su aparición, ningún autor “podía ya ignorar el problema de la libertad de la mujer en lo correspondiente a sus sentimientos” (Caldera: 57). Frente a una mujer sumisa a la voluntad paterna, en lo que respecta a su capacidad de elegir libremente marido, “la mujer del Nuevo Régimen” se presenta como “desenvuelta administradora de sus sentimientos” (57); “vive y actúa exclusivamente en función del amor”. En este comportamiento transgresor, encuentra Caldera “lo novedoso de la mujer romántica” (58). Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que de esta actitud tan aparentemente novedosa podríamos encontrar antecedentes lejanos en la literatura universal; recuérdense, sin rebuscar demasiado, las mujeres presentadas por Boccaccio en su *Decamerón* y, más tarde, el teatro de Shakespeare, tan influido por los asuntos del narrador italiano; o incluso mucho más atrás, en el universo de la mitología clásica.

A principios del siglo XIX, los dramaturgos españoles podían optar—y optaron—por presentar distintos modelos de mujeres en sus obras, aunque siempre dentro de los límites impuestos por una sociedad de carácter patriarcal en la que el varón ejercía el poder. Se afirma que la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, pronunció entonces estas palabras, que vienen a poner en sus labios lo que era el pensamiento mayoritario en su tiempo, aceptado por el común de las mujeres: “Soy mujer, y aborrezco a todas las que pretenden ser inteligentes, igualándose a los hombres, pues lo creo impropio de nuestro sexo” (Simón Palmer: 746, Gies 2009: 3). Pero, como ha recordado David Gies, por entonces hay ya mujeres que no “se someten a la ideología dominante” —de ahí las palabras de la reina, claro está—; como pone de manifiesto la figura y el teatro de María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806), por ejemplo (Gies 2009: 4). Esta interesante dramaturga denunció en sus obras “los diferentes modelos de opresión física y psicológica” ejercidos históricamente sobre la mujer; lo que ha permitido a la crítica hablar de la “vocación feminista” de la au-

tora, “allá cuando este término ni siquiera existía” (Establier: 149). En *Safo*, drama trágico estrenado en 1801, Cabrera utiliza a la mítica poetisa Safo de Lesbos para presentar un vanguardista ejemplo de mujer libre, equiparable en su comportamiento a cualquier hombre. Movida por su amor hacia Faón —el protagonista masculino—, sin ningún tipo de represión moral en sus actos, no dudará en quitarse la vida al ser abandonada por este.

Cierto es que el hecho de que este modelo de personaje femenino fuese retratado por una mujer da mayor realce al fenómeno; pero es solo una muestra más de los muchos ejemplos que podrían tomarse de obras teatrales, escritas y estrenadas en los albores del Romanticismo —o, si se quiere, en las postrimerías del Antiguo Régimen y en los inicios de la revolución burguesa—, en las que se pone de manifiesto la aparición de una nueva concepción de la mujer, caracterizada por esa actitud transgresora frente al orden establecido.

Pero puestos a transgredir las buenas normas sociales, no hay mayor transgresión ligada a la moral y al ámbito amoroso que el adulterio; tema que, por supuesto, tampoco era nuevo en la literatura, e irrumpirá con fuerza en las obras teatrales de finales del siglo XVIII para tener una larga y fructífera vida en el XIX. Me refiero, por supuesto, al adulterio femenino; el cual ha sido visto por Josep Lluís Sirera como el primer atisbo de un cambio en la mentalidad con respecto al comportamiento social de la mujer (Sirera: 2). A este respecto, el crítico valenciano muestra como significativo el extraordinario éxito obtenido por la comedia *Misantropía y arrepentimiento*, del dramaturgo alemán Kotzebue, traducida por Dionisio Solís al español en 1800 a partir de su traducción francesa. Frente a la resignación recomendada por Moratín a las malcasadas —como en *El viejo y la niña*—, la protagonista de esta comedia lacrimógena, Eulalia, abandona a su marido y a sus dos hijos para huir con su amante; pero, abandonada después a su vez por este, expiará su pecado con una vida penitente, de carácter casi ascético, siendo finalmente perdonada por su esposo. Como ha destacado el profesor Sirera, lo que mayor escándalo provocó en su tiempo no fue el adulterio de la mujer —asunto no tan novedoso en las tablas—, sino este perdón; poniéndose de manifiesto con su actitud que el público, al igual que la obra, no cuestionaban “ni la institución matrimonial ni la sumisión de la mujer a su esposo” (Sirera: 2).

Los ataques al estado matrimonial —y el adulterio, sin duda, lo era— son frecuentes en el teatro de todos los tiempos; y también en el siglo XIX, donde dicha situación social fue el campo de batalla preferido por defensores y detractores de la mujer para medir sus fuerzas, haciendo aparecer los primeros a esta como víctima de una institución anquilosada e injusta en la que ella representaba el papel de víctima y el hombre el de tirano. Tanto es así que, con motivo del estreno de la obra de Dumas

padre, *Antony* (1836), Mariano José de Larra —un declarado misógino, también es verdad— afirma:

El marido es en el día el coco, el objeto espantoso, el monstruo opresor a quien hay que engañar, como lo era antes el padre. Los amigos, los criados, todos están de parte de la triste esposa. ¡Infelice! ¿Hay suerte más desgraciada que la de una mujer casada? ¡Vea usted, estar casada! ¡Es como estar emigrada o cesante, o tener lepra! La mujer casada en la literatura moderna es la víctima inocente, aunque se case a gusto. El marido es un tirano. (Larra: 383-384).

De ahí que el estado preferido o codiciado por la mujer adulta sea el de la viudedad —recordemos otro mito universal, el de la viuda alegre—; una viudedad, por supuesto, acomodada. Ya en *La fulgencia*, comedia de Rodríguez de Arellano estrenada en Madrid, en 1801, se afirma: “Estas viudas, aunque queden / en la edad la más expuesta, / [...] / al punto que quedan libres, / cierta autoridad ostentan” (Caldera: 63). Pero quizá no haya ejemplo más granado de este modelo de mujer independiente que el presentado por Bretón de los Herreros en *Marcela, o ¿A cuál de los tres?* En esta divertida comedia estrenada en 1831, Marcela, una viuda joven y rica asediada por tres pretendientes que aspiran a desposarla de nuevo, terminará rechazándolos a todos para seguir disfrutando de su libertad, dejando constancia de su negativa opinión respecto al matrimonio en estas reveladoras palabras pronunciadas en la última escena de la obra:

Boda quiere la soltera
por gozar de libertad,
y mayor cautividad
con un marido la espera.
En todo estado y esfera
la mujer es desgraciada;
solo es menos desdichada
cuando es viuda independiente,
sin marido ni pariente
a quien viva sojuzgada.

En opinión de Ermanno Caldera, aunque ya había antecedentes en el teatro español —en especial, del Siglo de Oro— de mujeres fuertes y decididas que se colocan en el centro del enredo, “una pieza en que la dama es la única protagonista” se trata de una situación bastante inusual (63). Efectivamente, sorprende el destacado protagonismo de este personaje femenino, que se apodera de toda la acción y mueve a los hombres a su antojo, como “muñecos” sin voluntad, decidiendo finalmente por

sí mismo lo que más le interesa. Esta situación solo es admisible en el ámbito de la comedia, género teatral donde la “liberación de la mujer” se alcanza de un modo no tan trágico como en el drama romántico, en el que dicha liberación solía llegar con la muerte (Caldera: 63). De hecho, la célebre figura creada por Bretón, quien fuera —es justo recordarlo— un claro defensor de los derechos de la mujer —llegaría a escribir una *Sátira contra los hombres en defensa de la mujeres*, publicada en 1829—, ha sido vista como “precursora de un personaje que será fundamental para un nuevo género teatral, la alta comedia, que llegará a imponerse en la segunda mitad del siglo XIX” (Garelli: 211).

Las palabras de Marcela, a pesar de su privilegiada e inusual posición que le permite escoger por sí misma su camino —gracias a su independencia económica—, ponen de manifiesto una realidad que afecta a la mayoría de las mujeres de su tiempo; la imagen de una mujer sufridora, que debe aceptar esa carga casi como algo consustancial a su condición de género, y cuya única meta consiste en alcanzar un matrimonio lo más ventajoso posible. Además, el hecho de que la mujer solo pueda encontrar la libertad con la muerte del marido no deja de ser significativo, al mostrarnos una sociedad que acepta de forma natural la inferioridad de la mujer respecto al hombre y su pertenencia a este dentro de los lazos del matrimonio. No resulta extraño que surja, en concreto en la comedia —siempre más cercana a la realidad—, una mujer más práctica, que calcula y analiza sus intereses, sopesando con ellos el amor que le inspira un hombre; un nuevo modelo femenino que encontraremos habitualmente décadas después, de nuevo en el ámbito de la comedia burguesa, durante la segunda mitad del siglo.

Las palabras y la actitud de Marcela eran una forma de transgresión, no cabe duda, un acto de rebeldía e insumisión ante el papel adjudicado por la sociedad a la mujer; pero es indudable que será en el drama y la tragedia románticos donde encontraremos las muestras de una mujer transgresora mucho más evidentes; especialmente en las piezas escritas, publicadas y estrenadas en la década de los treinta. En estos dramas —de ambientación histórica todos ellos— no solo encontraremos el consabido adulterio al que antes nos referíamos, sino una amplia gama de mujeres viscerales, apasionadas, fuertes y decididas, que luchan por su amor y llegan incluso a morir por su amado o junto a él. Así ocurre en *Macías* (1834), de Larra, donde Elvira se quita la vida con la daga del trovador, después de haber sido este herido de muerte. En otro drama trágico, *Alfredo* (1835), de Joaquín Francisco Pacheco, asistimos a una pasión incestuosa entre el protagonista y su madrastra, que conduce a este a matar a su propio hermano. Un nuevo caso de mujer adúltera e incestuosa aparece en *El paje* (1837), de García Gutiérrez; e incesto y suicidio volvemos a encontrar en *Doña Mencía* (1838), de Hartzenbusch. Los ejemplos son muy numerosos; no hay

más que buscar y elegir entre los cientos de dramas que se imprimieron y estrenaron en esos años.

Pero añadamos a estos un nuevo “pecado” transgresor de la mujer romántica — por supuesto, acompañada en su pecado por el hombre—; el de la profanación y el sacrilegio. Al hecho de que la protagonista femenina adopte en *El trovador* (1836), de García Gutiérrez, un papel más activo aún que el del propio héroe al intentar liberarlo de la prisión en que se encuentra insinuándose sexualmente a su enemigo, tras haberse previamente envenenado, hay que añadir que esta es, en palabras de Ermanno Caldera, “la primera exclaustrada” del Romanticismo español; “objeto, pues, de mayor escándalo” (62).

Es importante reflexionar sobre un detalle que no debe pasar desapercibido. Como he hecho notar en alguna otra ocasión, “no conozco una sola pieza teatral romántica en la que una relación amorosa, fuera del matrimonio, concluya felizmente” (González Subías: 113). A pesar de la transgresión que supone el comportamiento femenino en estas obras decimonónicas, la enseñanza y el mensaje que se obtiene de todas ellas posee un fondo conservador muy claro: “el amor no tiene cabida fuera del matrimonio, y si este se produce, conducirá a quien lo padezca a su destrucción” (González Subías: 113-114). Por ello, el arrepentimiento o el remordimiento serán una constante en estas piezas, en las que las mujeres todavía se muestran —en la mayor parte de los casos— fuertemente ancladas a la moral dominante. Esta actitud la observó Ermanno Caldera (59) en varias heroínas románticas; desde la Laura de *La conjuración de Venecia* a la adúltera Elvira de *Macías*, la cual, antes de dar el paso sacrílego que la lanzará al pecado, ante los conocidos versos pronunciados por el trovador (“Rompe, aniquila / esos que contrajiste horribles lazos”), responderá:

[...] al recato
y a mi nombre también, y a Dios le debo
sufrir mi suerte con valor, y en llanto
el tálamo regar; si no dichosa,
honrada moriré. (III, 4).

LA MUJER “DIVINA”

Todos estos personajes femeninos manifiestan asimismo una acentuada religiosidad; que, como hemos visto, no suele ser freno bastante para detener el impulso humano, pasional, que los mueve. Pero es la suya una religiosidad poco ortodoxa, nacida de una relación más íntima y libre con Dios, que contrasta con la que encontraremos en una época posterior, en que la mujer sigue los preceptos de la virtud

y la honradez propios del catolicismo, desde una perspectiva sin duda mucho más moderada. En cualquier caso, no cabe duda de que la mujer del Romanticismo tiene un elevado componente espiritual frente al hombre y, desde la visión ideal con que esta es retratada en numerosas obras, se muestra humilde y respetuosa ante el Supremo: “Perdón, Dios de bondad, / perdona, sé que te ofendo”, exclama Leonor en *El trovador* (III, 4), tratando de justificar su actitud buscando la comprensión del Altísimo. Es el “ángel de amor” tantas veces citado en la literatura de la época, capaz incluso de redimir al hombre, ligado a una idealización del amor, y por ende de la mujer —de reminiscencias renacentistas—, a los que se otorgan una dimensión divina. En los dramas más característicos del Romanticismo español será frecuente encontrar expresiones del tipo “Ella es un Dios para mí”, como leemos en *Felipe II* (1836), de José María Díaz; o “ángel de Dios en la tierra”, en *Laura o La venganza de un esclavo* (1839), del mismo; por no recurrir a otras obras más conocidas o a los famosos versos del *Tenorio*.

HIPERSENSIBILIDAD E HISTERIA

Otro importante rasgo presente en los personajes femeninos más característicos del teatro romántico es el de la hipersensibilidad. La mayoría de las heroínas románticas son jóvenes, bellas, dulces, enamoradizas... e hipersensibles. Se ha señalado a Rousseau como creador, en obras como *Nouvelle Héloïse* (1761) y *Émile* (1762), de “un tipo de mujer romántica débil, pasiva”. Esta mujer llorosa, retratada en una posición de inferioridad con respecto al hombre —es conocida la misoginia del filósofo ginebrino—, se trasladará a los dramones sentimentales de finales del siglo XVIII, que se poblarán de mujeres sufridoras y extremadamente sensibles las cuales pasarán después al teatro romántico y crearán lo que algunos autores consideran el “prototipo de mujer romántica exaltada, o sea, delicada externamente, pero apasionada por dentro” (Guardiola: 101); o lo que David Gies ha llamado “la mujer histérica romántica” (2005: 219). En palabras del citado estudioso: “una de las figuras más representativas del drama romántico español es una mujer vestida de blanco, con el cabello suelto, que sufre la obnubilación, la locura o el enajenamiento. Es decir, la mujer histérica” (2005: 215).

Según Gies, a la luz de los tratados de la época, una de cada cuatro mujeres padecía esta patología, vista como propia de su sexo (el término proviene de la palabra griega *hysterá*, que significa “útero” o “matriz”; órgano femenino al que se atribuía la causa de dicha patología); y quienes estudiaron el fenómeno afirmaron que “la causa principal que condiciona la histeria es la feminidad y la causa determinante es el exceso de emoción” (Gies 2005: 216); ingrediente que no será difícil encontrar en el teatro romántico.

Los ejemplos de dramas en los que aparecen mujeres enajenadas o histéricas son muy numerosos en la escena romántica española. Desde el célebre melodrama francés estrenado en 1825 en Madrid con el título de *El abate de l'Epée y el asesinato o La huérfana de Bruselas*, donde hallamos una joven huérfana desvalida cuyo sufrimiento la empuja a la locura (Gies 2005: 217), a multitud de obras teatrales del Romanticismo pleno; como en *Elvira de Albornoz* (1836), de José María Díaz; *Doña Jimena de Ordóñez* (1838), de Romero Larrañaga; *El bastardo* (1838), de García Gutiérrez; *Rosmunda* (1839), de Gil y Zárate; *Laura o La venganza de un esclavo* (1839), de nuevo de Díaz; y tantas otras. Incluso en un período en el que en las tablas españolas comenzaba a imperar un nuevo modelo de mujer, la que el mismo Gies ha denominado “la mujer doméstica realista” (219), podemos encontrar logrados ejemplos de este tipo de personajes femeninos; como ocurre en *La hija de las flores* (1852), de la Avellaneda, o en *María o La abnegación* (1854), de Enriqueta Lozano.

LA MUJER VISTA POR LA MUJER: EL TEATRO ESCRITO POR MUJERES

Observemos un detalle: los dos últimos ejemplos citados corresponden a dramas escritos por mujeres, lo que, con honrosas excepciones —como el caso de María Rosa Gálvez de Cabrera—, supone una novedad en nuestro recorrido por la dramaturgia romántica. Una de las principales novedades en la cultura española del siglo XIX es la incorporación de la mujer a las letras; no de una manera esporádica y apenas significativa, como había ocurrido en siglos anteriores con destacadas figuras femeninas de la historia de la literatura española (Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas...), sino en una proporción y con una conciencia de profesionalidad equiparable a la de cualquier escritor del sexo masculino. La cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) es el prototipo de este grupo de dramaturgas románticas, que jugaron un destacado papel en la valorización de la figura de la mujer en su tiempo; y junto a ella, o siguiendo su estela, encontramos un destacado número de nombres: Ángela Grassi (1823-1883), Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), la ya citada Enriqueta Lozano (1829-1895) o la también actriz Joaquina García Balmaseda (1837-1911), entre otras.

Aunque la condición femenina de estas literatas podría hacernos creer que su escritura y sus textos presentan unas características diferenciadas frente a los de sus colegas varones, lo cierto es que su obra es muy semejante a la de estos, tanto en la forma como en el contenido. La realidad es que, contrariamente a lo que pudiera imaginarse *a priori*, la visión de la mujer ofrecida en sus obras por estas autoras dista mucho de una actitud pro-feminista; más bien al contrario, podría ser tildada de reaccionaria y profundamente conservadora (con todas las reservas que deben ponerse

al uso de estos calificativos para referirnos a hechos del pasado). Dejando aparte el caso de la Avellaneda, el resto de las dramaturgas citadas representa a la perfección lo que Íñigo Sánchez-Llama denomina el “canon isabelino”; la cultura oficial, “conservadora y nacionalista”, que caracterizó el reinado de Isabel II (Sánchez-Llama: 54); aunque algunas escribieron su obra ya en el período de la Restauración. Estas escritoras románticas intervinieron en la vida pública y cultural del país, llegando a cuestionar y debatir en diferentes ensayos y artículos periodísticos el papel de la mujer dentro y fuera del hogar; pero no fue así en sus obras de creación, donde “convierten a las mujeres españolas en ángeles del hogar de clase media, estableciendo la noción de lo femenino según los valores evangélico-cristianos” (Cornide: 7).

LA MUJER BURGUESA: DE “ÁNGEL DE AMOR” A “ÁNGEL DEL HOGAR”

El encumbramiento de la clase burguesa en España, llevado a cabo paulatinamente, a lo largo del reinado isabelino, se pone de manifiesto en la escena con la aparición de un tipo de personaje femenino nuevo: mujeres sensatas, maduras emocionalmente; jóvenes y bellas; pero también humildes, buenas, generosas, prudentes... cualidades muy apreciadas por el público burgués, totalmente alejadas de la impetuosa rebeldía de la Leonor de *El trovador*, por ejemplo.

Estos personajes femeninos, por otra parte, se hallan muy ligados a unos géneros teatrales muy concretos, como son la comedia o la zarzuela, de carácter realista, en los que la clase burguesa —o el público más popular, en su caso— podía verse reflejada con mayor claridad que en los dramas y tragedias históricos.

Bretón de los Herreros, autor de *Marcela, o ¿A cuál de los tres?* (1831) —pieza sobre la que hemos hablado con anterioridad en este trabajo—, ya había plasmado en sus comedias una nueva mujer, muy inteligente, que “aunque tenga que enfrentarse con mil problemas y peripecias, siempre logra salirse con la suya” (Garelli: 208). Será en esta comedia de costumbres urbanas, el género preferido de la ascendente clase media, donde se irá gestando la nueva mujer burguesa que triunfa definitivamente en el teatro español en la segunda mitad del siglo XIX, con el advenimiento de la alta comedia; género cuyo inicio ha sido situado tradicionalmente por la crítica en 1845, con el estreno de *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega.

En esta obra, un desvergonzado donjuán que trata de seducir inútilmente a la esposa de su amigo, saldrá escaldado y humillado de un hogar en el que la virtuosa protagonista —de nombre, Clara— logra vencer al hombre que trata de desestabilizar la felicidad doméstica. Clara representa la mujer perfecta de la época para formar una familia; la perfecta mujer burguesa, al servicio del marido. Un modelo de virtud, pero también una mujer fuerte e inteligente que sabe imponerse a los hombres. Podríamos ver en este

personaje un anticipo de esa mujer que Concepción Arenal retrataría como “mujer del porvenir”: igual al hombre en inteligencia, pero superior a este en moralidad.

Frente a la pasión amorosa que impulsa a las heroínas románticas anteriores y coetáneas, en el universo de la alta comedia el amor pasional cede paso a otros valores y sentimientos, ligados a la estabilidad familiar y al orden social. Estos nuevos valores caracterizan al modelo ideal femenino surgido o afianzado durante el reinado de Isabel II, que, como ha señalado Alda Blanco, llegará a constituirse durante el transcurso del siglo en la norma aceptada para el comportamiento común de las mujeres (Blanco: 12).

En *Una mujer literata* (1851), de Gutiérrez de Alba, se afirma que “el único lugar adecuado para la mujer es la cocina”; y en la misma obra, de una forma menos chusca, se insiste en opiniones que se alinean en una posición semejante: “Dios mismo le manda ser / buena madre y buena esposa”. Estamos asistiendo a la transformación del romántico ángel de amor en el aburguesado y conservador ángel del hogar.

Esta visión del tipo femenino, alejada de la imagen de esa mujer marcadamente espiritual que podríamos hallar en la primera mitad del siglo, es el fruto del ascenso de la burguesía y del triunfo de sus valores, ligados a una mentalidad práctica que, en ocasiones, en su vertiente más negativa, podía conducir abiertamente a un materialismo carente de sensibilidad. En *Lo positivo* (1862), de Tamayo y Baus, la protagonista renuncia al amor a cambio de una desahogada posición económica, partiendo de la lección que le ofrece la experiencia de dos amigas:

Bien presente tengo la distinta suerte que han corrido mis dos compañeras de colegio, Luisa y Elena. La una se casó por amor con un pobre y vive oscurecida, padeciendo molestias y privaciones. La otra dio con un archimillonario; y no hay placer que no disfrute y está siendo la delicia de Madrid. (II, 4).

Difícil será tratar de encontrar rasgos románticos en esta heroína tan interesada, a la que el calificativo de “ángel”, aunque fuera “del hogar”, le vendría algo grande. Se trata de otro de los muchos nuevos tipos femeninos que iremos encontrando en las tablas españolas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX; un período que se aleja ya del propósito y los límites fijados inicialmente en este breve estudio.

Entre la tipología de personajes teatrales del Romanticismo, la mujer tuvo sin duda un papel destacado. De pasiva, débil, indefensa y llorosa, llegaría a convertirse en un ser activo, pasional y decidido, capaz de transgredir, por amor, las leyes de los hombres. Esa superioridad pasional —que en muchas ocasiones lo es también espiritual—, ofrecida principalmente en el ámbito de la tragedia y el drama, presenta otro rostro en la comedia, donde encontraremos otra forma de superioridad femeni-

na: mujeres impulsoras de la acción, superiores a los hombres en inteligencia y, por regla general, también en actitud moral. Sea cual sea el género, y al margen de las variaciones tipológicas que podamos hallar, lo cierto es que el personaje femenino adopta en el Romanticismo un protagonismo nuevo —a pesar de los antecedentes que siempre pueden encontrarse de cualquier fenómeno social y literario—; antesala de lo que será, con el transcurrir de las décadas, plena conciencia y manifestación de su independencia y capacidad respecto al hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Ofic. Tip. del Hospicio, 1869.
- BLANCO, Alda. *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- CALDERA, Ermanno. “La liberación ‘teatral’ de la mujer en las primeras piezas románticas”, *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. *Actas del III Coloquio de la S.L.E.S. XIX*, Virginia Trueba, Enrique Rubio *et al.* (eds.), Barcelona, PPU, 2005, 57-63.
- CORNIDE, Ana I. “El didactismo cristiano en *Lealtad a un juramento* de Ángela Grassi”, *Stichomythia* 8 (2009), 6-18.
- ESTABLIER, Helena. “El teatro de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo”, *ALEUA* 18 (2005), 143-161.
- GARELLI, Patrizia. “A modo de prólogo: *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, comedia de M. Bretón de los Herreros”, *ALEUA* 18 (2005), 201-213.
- GIES, David T. “Romanticismo e histeria en España”, *ALEUA* 18 (2005), 215-225.
- GIES, David T. “Teatro y mujer en el siglo XIX”, *Stichomythia* 8 (2009), 3-5.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. “De *eros* a *thánatos*: La muerte por amor en el teatro de José María Díaz”, *Romanticismo 9. El eros romántico. Actas del IX Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico “Ermanno Caldera”*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2006, 107-117.
- GUARDIOLA TEY, María Luisa. *La temática de García Gutiérrez: índice y estudio (la mujer)*. Barcelona: PPU, 1993.
- LARRA, Mariano José de. *Artículos*. Enrique Rubio (ed.). Madrid: Cátedra, 1991.
- SÁNCHEZ-LLAMA, Íñigo (ed.). *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2001.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. “La mujer lectora”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Víctor Infantes, François López y J.-F. Botrel (dir.), Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, 745-751.
- SIRERA, Josep Lluís. “El paradigma femenino en el teatro español del siglo XIX”, *Stichomythia* 1 (2003). En red.

TEXTOS FUNDACIONALES DE AMÉRICA VIII: LA EDAD DE ORO DEL HUMANISMO EN LA NUEVA ESPAÑA

Por *Stelio Cro*

INTRODUCCIÓN

Con la llegada a México, en 1550, de Francisco Cervantes de Salazar (1514-1575), culmina un período de florecimiento cultural para el Nuevo Occidente que, conservando los valores del Occidente cultural de la Europa cristiana traídos por los conquistadores, se orienta hacia una mayor comprensión de la cultura autóctona, formando lo que vendrá a ser la herencia cultural y literaria del Nuevo Occidente y, en particular de México; es el siglo en que florecen fray Bernardino de Sahagún que entre 1540 y 1575 compone la monumental *Historia de las cosas de Nueva España* y que incluye el mismo Francisco de Salazar, dos veces rector de la recién fundada Universidad Pontificia de México, y autor de una *Crónica de la Nueva España* (1560), recientemente descubierta,¹ y de tres diálogos latinos —*Commentaria in Ludovici Vives* (1554)— que Joaquín García Icazbalceta tradujo y tituló *México en 1554*, además de Gutierre de Cetina [1505(?) -1557(?)], y, junto a ellos, fray Juan de Torquemada (1562-1640), Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), dramaturgo y escritor, y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Estos autores, que se pueden considerar de la Nueva España, a pesar de que algunos, como Sahagún, Torquemada, Cetina y Cervantes de Salazar, nacieron en España, y otros, como Ruiz de Alarcón y Sor Juana, eran nativos de la Nueva España, hicieron de ese siglo áureo el crisol del Nuevo Occidente en el Nuevo Mundo. El eximio crítico e historiador, profesor Jorge Traslósheros, en su obra *Iglesia, justicia y sociedad en la Nueva España. La Audiencia*

¹ Tenemos que considerar que el manuscrito de la *Crónica de Nueva España* que aquí analizamos, lo descubrió en la Biblioteca Nacional de Madrid don Francisco del Paso y Troncoso en 1908.

del Arzobispado de México (1528-1668), justamente identifica a principios del siglo XVII un espíritu nuevo en la Nueva España e identifica varias iniciativas de carácter religioso y folklórico. Entre estas últimas describe el culto a la Virgen y menciona varias obras y celebraciones llevadas a cabo en la ciudad de México sobre ese importante movimiento religioso que él justamente contrapone a la crisis de la Madre Patria, con motivo de los reveses militares y económicos sufridos por España entre fines del siglo XVI y principios del XVII.² Además del atento y cuidadoso estudio del distinguido profesor de la Universidad Iberoamericana y director de la asignatura sobre Maestría de los Derechos Humanos de la misma Universidad, me parece que un análisis del impacto cultural de lo que podría considerarse como el siglo áureo de la literatura de la Nueva España, teniendo en cuenta las personalidades destacadas y apuntadas más arriba, podría echar luz sobre ese período culturalmente tan importante de la historia de la Nueva España. El presente estudio, dividido en tres secciones—Historia, Teatro y Poesía—analiza las obras de los siguientes autores: Francisco Cervantes de Salazar y su *Crónica de la Nueva España*, Gutierre de Cetina, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza y Sor Juana Inés de la Cruz.³ Sobre la *Crónica* de Cervantes de Salazar se debe hacer una aclaración: es legítima la pregunta del por qué otro estudio sobre esta crónica sobre la Nueva España, después de los dos estudios ya publicados en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, el primero sobre las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y el segundo sobre la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.⁴ A quienquiera conozca la *Crónica* de Cervantes de Salazar, primer texto analizado en este estudio, no se le escapará la oportunidad de incluir esta obra en una serie de artículos que pretenden ofrecer textos de referencia sobre la conquista y colonización española en el Nuevo Mundo. La primera razón que se puede aducir es que no podía faltar en una colección así concebida un texto fundamental, aunque superficialmente se ha lamentado que la *Crónica* es obra no terminada. Esta prevención de

² Véase Jorge E. Traslosheros, *Iglesia, Justicia y Sociedad en la Nueva España. La audiencia del arzobispado de México 1528-1668*, México: Editorial Porrúa / Universidad Iberoamericana, 2004. Véase en particular el capítulo sobre el *Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes y el capítulo sobre la “Primavera mexicana,” ambos muy informativos, originales y entretenidos, pp. 164-179.

³ En “Textos Fundacionales de América VII: las dos Repúblicas” en *Cuadernos para Investigación de Literatura Hispánica*, N. 42, Madrid, FUE, 2016, pp. 183-416, se han analizado las obras de fray Diego de Landa, fray Bernardino de Sahagún y de fray Juan de Torquemada.

⁴ Véase Stelio Cro, “Textos Fundacionales de América V: Primera Parte, primera sección: el Nuevo Occidente visto por el conquistador: Hernán Cortés”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N. 39, Madrid, FUE, 2014, pp. 193-368; también, del mismo autor, “Textos Fundacionales de América VI: Primera Parte, segunda sección: la antropología del Nuevo Occidente: Bernal Díaz del Castillo”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N. 41, Madrid, FUE, 2015, pp. 141-318.

por sí justificaría su inclusión. La *Crónica* llega al momento en que, después de la conquista de Cortés y la toma de Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521, Cortés planea la exploración de los amplios territorios que desde el Atlántico al Pacífico se abrían a la alacridad, invención, operosidad, valentía y sentido de misión cristiana del pueblo español. Es un dato significativo que se cierre, o suspenda, con el relato de la expedición planeada por Cortés y llevada a cabo por un grupo de soldados españoles encabezados por el capitán Montaña, al volcán Popocatepetl para sacar azufre de sus entrañas con el que manufacturar pólvora, sin la cual no se podían utilizar las armas de fuego indispensables para una colonización tan vasta y llena de peligros. Antes de llegar a su conclusión, Cervantes de Salazar nos ha dejado un magnífico cuadro en el que ha rescatado del olvido varios capitanes de Cortés y las heroicas mujeres españolas que acompañaron a los conquistadores como enfermeras y cocineras, cuidando heridos españoles e indios. Si este dato original no fuera suficiente, baste observar las fuentes utilizadas por Cervantes de Salazar, que conoció a varios conquistadores que le contaron sus experiencias, como el capitán Montaña cuyo relato sobrecogedor cierra la *Crónica*. La relación de la *Crónica*, que en el presente artículo se ordena de manera antológica, responde a un criterio historiográfico cuya finalidad es la demostración de que la conquista de la Nueva España se planificó y desarrolló como una expansión de la dinámica de la Reconquista, cuya conclusión peninsular precedió la conquista de la Nueva España de una generación, o sea unos treinta años antes. A este aspecto historiográfico la selección del material de la *Crónica* incluye personajes históricos de relieve, como los valerosos capitanes que contribuyeron a la conquista y las mujeres españolas cuyo heroico fin subraya el drama de la “Noche triste”. La inclusión del episodio de la prisión y muerte del emperador Moctezuma mira a subrayar un acontecimiento histórico no del todo aclarado. Por fin, he creído oportuno subrayar que el texto de la *Crónica* es el que explica con gran acopio de detalles, el cambio de estrategia de Cortés en la Pascua de Resurrección de 1521, con el que el general español conquistó Tenochtitlan.

I. EL ANTECEDENTE DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN

En el prólogo al Libro Doceno—*Que trata de la conquista de México*—fray Bernardino de Sahagún interpreta como voluntad de la Providencia Divina la venida de Hernán Cortés, al que Bernardino de Sahagún equipara al Cid Campeador:

En todo lo que adelante pasó, parece claramente que Dios le inspiraba en lo que [Hernán Cortés] había de obrar, así como hacía en los tiempos pasados el Cid Ruiz Díaz, nobilísimo y muy santo capitán español, en tiempo del rey D. Alonso de la mano horadada, que fue rey de España y emperador y capitán de la iglesia roma-

na. Tuvo instinto divino este nobilísimo capitán D. Hernando Cortés, en no parar en lugar ninguno hasta venir a la ciudad de México (que es metrópoli de todo este imperio), en la cual habiendo pasado muchas cosas después que comenzó la guerra milagrosamente le libró Dios de las manos de sus enemigos que le tuvieron a punto de matarlo.⁵

Esta perspectiva providencial y de la conquista de la Nueva España como una expansión que estaba inspirada por la Reconquista, es la tesis que inspira la *Crónica de la Nueva España* de Don Francisco Cervantes de Salazar. A esta perspectiva que ahonda su tejido historiográfico en la lucha de los españoles que durante casi ocho siglos templaron su identidad en la Reconquista, debe la *Crónica* su originalidad e importancia.

II. HISTORIA: LA CATARSIS OCCIDENTAL EN LA OBRA DE FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR

Este humanista emigrado a la Nueva España en 1550, después de codearse en la corte con Hernán Cortés, a quien prodiga elogios y a quien reconoce su función civilizadora, escribió varias obras en su patria de adopción. La originalidad de su *Crónica de la Nueva España*,⁶ estriba en la capacidad del autor en captar aspectos de la conquista que habían quedado oscurecidos en las historias de ese magno acontecimiento, obras ya compuestas en la Nueva España, como las *Cartas al Emperador Carlos V* de Hernán Cortés, o escritas y publicadas en España, como la *Hispania Victrix* de Francisco López de Gómara. El largo fragmento de la *Crónica* de Salazar que nos ha llegado incluye pormenores de las dos expediciones anteriores a la de Cortés, o sea la de 1517 de Francisco Fernández de Córdoba y la de Juan de Grijalva en 1518, la conquista de la Nueva España por Hernán Cortés y una serie de tópicos que las otras obras han dejado en un segundo plano o en las que los autores se han guardado de expresarse.

⁵ Véase Fray Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de Nueva España*, editor Angel María Garibay, México, Porrúa, 1999, pp. 720-721. Referencias con la abreviación *Sahagún*, seguida del número de páginas entre paréntesis.

⁶ He leído el texto de la *Crónica de la Nueva España*, de Francisco Cervantes de Salazar en la edición de don Juan Miralles Ostos. México, Porrúa, 1985. A esta edición se refieren las citas de los libros, capítulos y páginas, con la abreviación *Crónica*.

1. Una hipótesis de solución ante las incongruencias en la cronología de la batalla de Otumba

Como hemos visto, hay incongruencias cronológicas entre las *Cartas de Relación al Emperador Carlos V* de Cortés y la *Historia verdadera* de Bernal Dáz del Castillo. Uno de los ejemplos más claros es la fecha de la batalla de Otumba, que Bernal fecha en el 14 de julio de 1520 y el editor Serés corrige fechándola en el 7 de julio, de acuerdo a la fecha referida por Cortés.⁷ También en la *Crónica* se deslizan una que otra incongruencia, quizás como consecuencia de los casi cuatro siglos transcurridos entre la composición de Francisco Cervantes de Salazar y el descubrimiento de su obra en la Biblioteca Nacional de Madrid, por obra de Don Francisco del Paso y Troncoso. Empecemos por aclarar esta primera y más importante incongruencia cronológica. Ahora bien, si la “Noche Triste,” que es cuando los españoles huyen de Tenochtitlan perseguidos por los aztecas que logran matar y sacrificar cerca de ochocientos españoles y miles de aliados tlaxcaltecas, fue el 30 de junio de 1520, según Cortés (y Serés, el editor de la *Historia verdadera* de Bernal), habrían transcurrido 7 días antes de la batalla más sangrienta de la conquista de la Nueva España, batalla vencida por los españoles, auxiliados por miles de tlaxcaltecas. Dejemos por ahora en suspenso esta aparente incongruencia y agreguemos otra que se relaciona con ésta. Sabemos que después de la “Noche triste” le quedaban a Cortés poco más de unos veinte caballos, algunos heridos, como recuerda Bernal: “digamos cómo estábamos pensando en lo que por delante teníamos, y era que todos estábamos heridos, y no escaparon sino veinte y tres caballos; pues los tiros y artillería y pólvora no sacamos ninguna” (*HV*, 485). De acuerdo a las descripciones de la batalla, todas concuerdan en identificar el momento decisivo de esa batalla campal cuando Cortés ordena a la caballería castellana atacar al general en jefe y sus ayudantes que se encuentran en una elevación al centro del grueso de los soldados aztecas. El ataque es exitoso porque los caballos castellanos rompen el orden de batalla de miles de guerreros aztecas hasta llegar adonde está el general y gran sacerdote azteca al que Cortés tumba de su trono y Juan de Salamanca mata de un lanzazo, mientras los otros jinetes liquidan a los jefes aztecas que se encontraban cerca del general. Con esta ac-

⁷ Según Bernal, pasados unos días de la salida de Tenochtitlan, a la que Cortés llamó la “Noche Triste”, durante los cuales los sobrevivientes pudieron cerciorarse de las pérdidas de los compañeros y de los prisioneros, todos muertos en las puentes, camino de Tlaxcala, “en un llano, ya que creíamos ir en salvo, vuelven nuestros corredores del campo que iban descubriendo y dicen que están los campos llenos de guerreros mexicanos aguardándonos” (*HV*, 487). Más adelante, Bernal especifica la fecha de la salida de Tenochtitlan y la de la batalla de Otumba que Cortés sostuvo con los aztecas que le esperaban en los llanos de Otumba: “fue nuestra salida huyendo a diez del mes de julio del dicho año, y fue esta nombrada batalla de Otumba a catorce del mes de julio” (*HV*, 490). El editor Serés corrige en nota que “el 7 de julio de 1520 tuvo lugar una de las más sangrientas batallas” (*HV*, 1483).

ción, la batalla se decidió en favor de los españoles, pues los guerreros aztecas, enterados de la muerte de su general en jefe y de los otros jefes, se retiraron en desorden, ofreciendo la oportunidad a los españoles y sus aliados tlaxcaltecas de entregarse a una verdadera carnicería. Surge aquí la duda de cómo hubiera podido Cortés lograr abrirse camino hasta llegar al puesto de mando enemigo con un número reducido de caballos, algunos aún convalescientes de las heridas recibidas días antes. Otra incongruencia se percibe en las noticias de barcos que llegaron a Veracruz, con hombres, armas, caballos, pólvora y pertrechos, sin los cuales Cortés no hubiera podido preparar su ofensiva para cercar Tenochtitlan. Entre Bernal y Francisco de Salazar se cuentan cinco o seis barcos que llegaron a Veracruz con hombres, caballos, armas, pólvora y pertrechos. Bernal menciona varios barcos enviados por Francisco de Garay, gobernador de Jamaica: uno cuyo capitán era un tal Camargo, luego otro navío cuyo capitán era Miguel Díaz de Arauz, en socorro de otro barco cuyo capitán era Alvarez Pinedo. Al no recibir noticias de estos barcos el gobernador Garay decidió venir en persona con una armada de trece navíos. Algunos de sus soldados se hicieron ladrones y recorrieron los pueblos de indios, robando las mujeres, hasta que los indios se juntaron y mataron más de quinientos españoles de los de Garay. Algunos navíos de Garay se perdieron, pero los más se entregaron a Cortés. Garay logró que Cortés dejara en libertad a Narváez para que volviese a su casa y su mujer en Cuba, antes que Garay se enfermara y muriera de un dolor del costado (*HV*, 731-749). El pasaje siguiente de la *Crónica* inicia una sección que, sin ser agrupada en un libro, ni en un capítulo, constituye un aspecto original e importante de la obra de Cervantes de Salazar: la reseña detallada y documentada de los barcos que aportaron a la Nueva España, algunos que se habían armado para combatir a Cortés y que terminaron en su poder con su precioso cargo de hombres, armas, pólvora y caballos. El texto en cuestión recuerda la exploración de Ponce de León a la Florida, terminada con su muerte, y su nave que llega a Veracruz. Este nuevo hecho da a Cortés nuevo impulso para acabar con la resistencia de los aztecas:

A esta sazón aportó un navío de Joan Ponce de León a la Villa Rica [de la Veracruz], que habían desbaratado en la tierra de La Florida, el cual vino a tan buen tiempo que más no se pudiera pensar, porque traía pólvora y ballestas y otras municiones de que Cortés tenía extrema necesidad (*Crónica*, Lib. V, cap. CLXXV, 729).

Gracias a la *Crónica* y a Bernal nos enteramos de los barcos que ayudaron a Cortés a reponer sus fuerzas y a proveerle de armas, pues ya hemos visto que en la “Noche triste” Cortés perdió los tiros, las escopetas y la pólvora. La relación de

Bernal sobre la flota de Francisco de Garay de 1523—cuando ya habían pasado dos años de la toma de Tenochtitlan por Cortés—es posterior a la llegada de los barcos mencionados en la *Crónica*. Los navíos identificados por la *Crónica* arribaron a Veracruz en el momento en que Cortés planeaba el ataque a Tenochtitlan y sus fuerzas aún resentían las pérdidas de dos tercios de sus efectivos durante la “noche triste.” La siguiente es la noticia de la llegada de otros navíos:

Estando Cortés en Tepeaca y luego que llegó a Tlaxcala, quiso Dios, para el castigo de México y para acabar sus abominables y nefandos pecados, que algunos de los navíos que llevaban otra derrota, como los de Garay, e otros, que llevaban otro fin, como fueron los que Diego Velázquez enviaba a favor e ayuda de Narváez, se juntasen todos, y no pudiendo hacer otra cosa, sirviesen a Cortés, y por que más claro se vea el proveimiento de Dios en esto y la buena ventura de Cortés, es de saber que primero llegó un navío cuyo maestre se llamaba Hernán Medel. Éste trajo caballos, gente y armas y entre ellos a Joan de Burgos, hombre de suerte, que vino con criados, armas y caballos y sirvió después muy bien en la conquista de México, y conquistado, fue Alcalde y tuvo ancha reputación hasta que murió. Pocos días después vino otro navío cuyo capitán se llamaba Pedro Barba, natural de Sevilla, que después en la conquista fue capitán de un bergantín, y el maestre se llamaba Alonso Galeote, que fue muy buen soldado y a la vejez cegó. Traía este navío muchos mancebos hijosdalgos, que fueron bien necesarios de aquella edad, para los trabajos que padecieron. Estos dos navíos envió Diego Velázquez para deshacer a Cortés y rehacer a Narváez, de manera que la salud le vino de su enemigo. En socorro deste envió Garay a Antonio de Camargo con dos navíos. Este fue al que no rescibieron bien los indios de Pánuco, y así le fue forzado venir al puerto de la Villa Rica con mucha hambre y sed, porque los indios no le habían dexado saltar en tierra. Estuvo en el río treinta días surto. Cortés escribió a su Teniente le diesen todo lo necesario y le avisasen no pasase de allí, por que no se perdiesen. Saltaron muchos hijosdalgo en tierra, los cuales no pararon hasta verse con Cortés. Como Garay de todos estos navíos no tenía nueva, envió en socorro de Camargo a Miguel Díaz de Aitos, que fue uno de los mejores conquistadores que hubo. Murió muy viejo y muy rico en México; traxo muy buena gente y caballos. Todos estos navíos dieron a Cortés soldados y Capitanes a cumplimiento del número que tenemos dicho,⁸ aunque Jerónimo Ruiz de la Mota, varón muy cuerdo y curioso, en sus Memorias dice que fueron quinientos y noventa. Estos fueron los que llegaron a Tlaxcala (*Crónica*, Lib. V, cap. XLI, 570-571).

La reseña de Bernal incluye varios barcos de Diego Velázquez y de Francisco de Garay, que, necesitados de ayuda, fortalecieron a Cortés:

⁸ En el capítulo XXXIX, donde se describe el alarde que Cortés hace en Tlaxcala, Cervantes de Salazar cuenta “cuarenta de a caballo e quinientos y cuarenta de a pie” (*Crónica*, Lib. V, cap. XXXIX, 567).

Como ya Cortés tenía copia de soldados y caballos y ballestas, e se iba fortaleciendo con los dos navichuelos que envió Diego Velázquez, en que venían por capitanes Pedro Barba y Rodrigo de Morejón de Lobera, y trujeron en ellos sobre veinte e cinco soldados y dos caballos y una yegua. Y luego vinieron los tres navíos de Garay, que fue el primero capitán que vino Camargo y el segundo Miguel Díaz de Auz y el postrero Ramírez el Viejo, y traían entre todos estos capitanes que he nombrado sobre ciento y veinte soldados, y diez y siete caballos e yeguas, y las yeguas eran de juego y de carrera (*HV*, 517).

Bernal interpreta el programa naval de Francisco de Garay como resultado de su rivalidad con Cortés, de quien al mismo tiempo admiraba y envidiaba la capacidad de mando:

Y como le decían de las cosas heroicas que Cortés y sus compañeros habíamos hecho y como tuvo nueva que con docientos y sesenta y seis soldados habíamos desbaratado a Pánfilo de Narváez, habiendo [Narváez] traído sobre mil y trecientos soldados con ciento de a caballo y otros tantos escopeteros y ballesteros y diez y ocho tiros, temió la fortuna de Cortés (*HV*, 733).

Después de enviar varios navíos a la comarca de la Nueva España, donde Cortés había fundado Veracruz y varias villas costeras, Garay decidió probar su suerte para tratar de ampliar su gobernación en el territorio que confinaba con la gobernación de Cortés. Para conseguir su fin armó una flotilla de once navíos y dos bergantines:

Y buscó once navíos y dos bergantines, que fueron XIII velas; y allegó ciento y treinta y seis caballos, y ochocientos y cuarenta soldados, todos los más ballesteros y escopeteros, y basteciols muy bien de todo lo que lo que hobieron menester, que era pan cazabi y tocinos e tasajos de vacas, que ya había harto ganado vacuno, que como era rico y lo tenía todo de su cosecha, no le dolía el gasto. Y para ser hecha aquella armada en la isla de Jamaica, fue demasiada la gente y caballos que allegó. Y en el año de mil y quinientos y veinte y tres años salió de Jamaica con toda su armada, por San Juan de junio, e vino a la isla de Cuba a un puerto que se dice Jagua, y allí alcanzó a saber que Cortés tenía pacificada toda la provincia de Pánuco e poblada una villa, y que había gastado en la pacificar más de sesenta mil pesos de oro e que había enviado a Su Majestad a suplicar le hiciese merced de la gobernación della juntamente con la Nueva España (*HV*, 733).

Garay se dio cuenta que sus temores estaban justificados. Según la fecha de su salida de Jamaica con su flota, fines de junio de 1523, Cortés ya estaba pacificando los territorios conquistados desde el 13 de agosto de 1521, fecha de la rendición de Tenochtitlan. Esa pacificación incluyó a Pánuco, gobernación de Francisco de Garay.

Sea que consideremos la acción de la Providencia que, como creyeron Bernardino de Sahagún y Cervantes de Salazar, que con todos estos navíos, incluyendo los de Narváez y de Garay, que en un primer momento hubieran debido obstaculizar y hacer fracasar la empresa de Cortés, y que, como dice Cervantes de Salazar, intervino para que “la salud le [vinera] de su enemigo”; sea que propendamos en creer que la suerte le sonrió a Cortés, según el adagio romano—*fortuna audaces iuvat*—no queda duda que, después del desastre de la “Noche triste,” la llegada de los hombres, las armas, los caballos y la pólvora influyeron en el éxito del plan de Cortés de rodear Tenochtitlan y de conquistar el imperio azteca. En este sentido, el relato de la *Crónica* completa el cuadro de los navíos que ayudaron a Cortés con sus pertrechos y cuya presencia ya habíamos aprendido leyendo el relato de la *Historia verdadera* de Bernal.

Después de considerar la diferencia en las opiniones de los historiadores sobre el tiempo transcurrido entre la “Noche triste”, o sea el 30 de junio de 1520, y la batalla de Otumba, que, según Cortés y el editor Serés, ocurrió el 7 de julio de 1520, o el 14 de julio del mismo año, según Bernal, podría adelantarse una consideración, desde luego hipotética, sobre una secuencia distinta de algunos acontecimientos. Supongamos que en vez de una o dos semanas, entre la “Noche triste” y la batalla de Otumba haya pasado más tiempo. Después de todo, las heridas y el agotamiento físico y psicológico entre los españoles, como ellos mismos admiten, necesitaron varias semanas de convalecencia y de reorganización del ejército que Cortés planeaba llevar a sitiar Tenochtitlan. Durante este tiempo es probable que Cortés, soldado siempre alerta y que aprovechaba el tiempo para preparar sus campañas, haya ordenado a Gonzalo de Sandoval traer las piezas prefabricadas de los bergantines de Tlaxcala hasta Texcoco, donde Joan Márquez y Alonso de Ojeda dirigirían el trabajo de montar los trece bergantines y calafatearlos. Si tenemos en cuenta las quejas de los sobrevivientes españoles de la “Noche triste,” nos damos cuenta que en este largo mensaje de los soldados de Cortés a su general, no hay mención de la batalla de Otumba y, por otra parte, se declara sin ninguna duda que el ejército español se halla en Tlaxcala y que los heridos se están curando en las casas que los tlaxcaltecas le han abierto con gran generosidad. Esa situación es la que les recuerda Cortés en su réplica. Es una admisión de un tiempo de curación y convalecencia cuya duración pudo superar la semana o semanas indicadas por los historiadores. Aunque resulte por ahora difícil, sino imposible, determinar con exactitud las fechas de los distintos acontecimientos, sobre todo de la batalla de Otumba, que seguramente fue una gloriosa victoria de un ejército español diezmado en sus números, pero no en su valentía, y que luchó con ese denuedo de los héroes de la Reconquista, una virtud señalada por todos los historiadores que se han ocupado de ese magno acontecimiento.

III. EL CONQUISTADOR

1. Cortés y la alianza con los tlaxcaltecas

Sobre el conquistador, Cervantes de Salazar ha dejado juicios positivos y ha demostrado la capacidad de mando y la sutileza diplomática de Cortés. Este cronista fue citado por Clavijero en su *Historia Antigua de México*, junto con las autoridades de las crónicas más importantes del siglo XVI sobre la conquista de la Nueva España, como Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Gómara, Torquemada, Zurita, Acosta, Ixtlixóchitl, y otros. Sobre Cervantes de Salazar dice: “El Dr. Francisco Cervantes de Salazar, dean de la iglesia metropolitana de México. El cronista Herrera alaba las Memorias históricas de México, escritas por este literato; pero no sé de ellas otra cosa” (*Clavijero*, xxlx). En el Libro Quinto, capítulos IV-IX, el autor describe cómo Cortés se enfrenta con las protestas de sus hombres que no se sienten seguros en Tlaxcala y le piden a Cortés que salgan de la ciudad aliada:

Muy descontentos estaban los más de los compañeros de Cortés, así por lo que los indios de la parcialidad de Xicotencatl⁹ les decían, como porque deseaban verse la vuelta de la mar para tornarse a Cuba, hostigados y escarmentados de los muchos y grandes trabajos que habían padescido y de los que padescían. Nunca se juntaban de diez en diez e de veinte en veinte y de más o menos número, que no dixesen: “¿Qué piensa Cortés hacer de nosotros? ¿Quiere por ventura acabar estos pocos que quedamos? ¿Qué le hemos merecido? Dice que nos quiere mucho y quiébranos la cabeza. Estamos heridos, destrozados, cansados, hambrientos, sin sangre ni fuerzas, flacos, en tierra de enemigos, pocos nosotros y ellos infinitos, nosotros en tierra ajena, ellos en la suya; dicennos mill afrentas, y si por Magiscacín no fuera, no quedara hombre de nosotros, e al fin es indio como ellos, infiel, ajeno de nuestras leyes y costumbres, fácilmente mudará parecer; moriremos todos mala muerte. ¿Qué pensamos, o qué hacemos, que nos vemos ir a fondo y callamos? ¿No veis cuán insaciable es la cobdicia deste hombre, de procurar honra y mando, que estando como está tan a la muerte, anda dando trazas cómo volver a México y meternos en otra pelaza como la pasada, donde acabemos? Quien tiene en tan poco su vida, ved en qué tendrá la nuestra. Sino somos nescios, volvamos por nosotros, que él no mira que faltan hombres, armas, artillería y caballos, que hacen la guerra, y más en esta tierra que en otra, y, lo que es principal, no le sobra la comida, porque cada día la tenemos menos; los indios se cansan de darla y otros no quieren, por lo mucho que a causa de Xicotencatl nos aborrescen;¹⁰ e si el ejército de mexicanos

⁹ Así lo deletrea también Clavijero.

¹⁰ Como hemos visto en las *Cartas de relación* al emperador Carlos V de Cortés, y más aún en la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, Cortés derrotó a Xicoctencatl, general tlaxcalteca que se había declarado hostil a los españoles, contra el parecer de Magiscacín, que quería formar una alianza con Cortés, alianza que se produjo después de la derrota de Xicotencatl y que le proporcionó a

viene sobre nosotros, fácilmente, como éstos también son indios e mudables, se aliarán y concertarán y nos entregarán vivos para que nos sacrifiquen; desimulan ahora con nosotros, para hacer carnicería cuando más seguros estemos, y así han dicho muchos dellos que nos engordan para después comernos. No es menester que aguardemos a este tiempo; miremos por nosotros, e juntándonos, en nombre de todos y de parte del Rey, le hagamos un requerimiento para que, sin poner excusa ni dilación, salga luego desta ciudad y se vaya a la Veracruz antes que los enemigos tomen los caminos, atajen los puertos, alcen las vituallas y nos quedemos aislados e vendidos, protestándole todas las muertes y daños e monoscabos que nos puedan venir (*Crónica*, Libro V, cap. IV, 519-520).

El marco clásico de este fragmento, que llega a Cervantes de Salazar de los historiadores griegos y romanos, da resalto y vigor al drama de los españoles que, habiendo luchado y vencido innumerables ejércitos de indios, gracias al liderazgo de Cortés y a las armas de fuego, caballos y galgos desconocidos por los tlaxcaltecas, una vez superado el peligro que los amenazaba durante los encuentros armados, vuelven a sentirse amenazados al verse rodeados de multitudes de indios. No debemos olvidar que entre los sobrevivientes de la “noche triste” están los soldados que vinieron con Narváez y que, después del entusiasmo por la perspectiva del oro de Moctezuma, se han enfrentado con una masa de indios enfurecida por la matanza de la fiesta del dios Tezcatlipoca. Se han tenido que retirar de Tenochtitlan después de ver a sus compañeros muertos, anegados y sacrificados vivos a los dioses aztecas. Los nuevos aliados, que se perfilarán andando el tiempo, como la garantía de la victoria final contra los aztecas, aún les parecen a esos soldados valerosos y cansados, como un peligro inminente. En el discurso dirigido a su general, todos los temores y las razones de estos soldados denodados y valientes, pero descorazonados, se exhiben sin resquemores:

Muy magnífico señor: los capitanes y soldados de este ejército de que vuestra Merced es General, parecemos ante vuestra Merced y decimos que ya a vuestra Merced le es notorio las muertes, daños y pérdidas que habemos tenido, así estando en la ciudad de México, de donde ahora venimos, como al tiempo que della

Cortés un ejército de auxiliares muy valientes. Pero, después de la matanza que Alvarado había hecho de los jefes aztecas durante la fiesta del dios Tezcatlipoca, mientras Cortés se había tenido que ausentar de Tenochtitlan para enfrentar la amenaza de Narváez que había sido enviado por el gobernador Velázquez y que, desembarcado con su ejército, se había acampado en Cempoala. Después de derrotar y prender a Pánfilo de Narváez, Cortés, fortalecido por la hueste de hombres, armas y caballos del derrotado Narváez, volvió a Tenochtitlan, donde halló una ciudad en plena guerra de rebelión contra los españoles reducidos al palacio de Moctezuma, convertido en fortaleza. Los españoles son derrotados y deben abandonar Tenochtitlan, logrando, un número reducido de ellos, salvar sus vidas, muchos malheridos y todos agotados y hambrientos hasta llegar a Tlaxcala, donde fueron recibidos con alegría y generosidad por los tlaxcaltecas.

salimos, e después de salidos, en todo el camino hasta llegar a esta ciudad donde al presente estamos; y como la mayor parte de la gente del ejército es muerta, juntamente con los caballos, e toda la artillería perdida y las municiones gastadas e acabadas, e que para proseguir la guerra y conquista comenzada nos falta todo, y demás desto, en esta ciudad, donde, al parescer, se nos ha hecho buen acogimiento y mostrado buena voluntad, tenemos entendido, y aun es cierto, que nos quieren asegurar e descuidar con fingidas palabras e obras, e cuando menos lo pensáremos, dar sobre nosotros e acabarnos, como han comenzado y tenemos por la experiencia visto, porque no es de creer ni se debe tener por cierto que estos indios nos guarden fee ni palabra, ni vayan contra sus mismos naturales y vecinos en nuestra defensa, antes se debe entender que las enemistades y guerras que entre ellos ha habido se han de volver en amistades y paces, para que, haciéndose un cuerpo, sean más poderosos contra nosotros y nos destruyan y acaben; de todo lo cual habemos visto y entendido principios y ruines señales en los principales desta ciudad, como ya a vuestra Merced le constará e habrá entendido; y demás desto vemos que vuestra Merced, que es nuestra cabeza y General, está mal herido y que los cirujanos que le curan han dicho que la herida es peligrosa e que temen poder escapar della; todo lo cual, si vuestra Merced bien lo quiere mirar y examinar, son bastantes causas e razones para que salgamos luego desta ciudad y no esperemos a peores términos de los que al presente los negocios tienen; e que porque tenemos noticia que vuestra Merced pretende y quiere, no advirtiendo bien en las urgentes y bastantes causas que hay para que esta conquista cese, llevarla adelante y proseguir la guerra, lo que, si así fuese, sería nuestra fin e total destrucción; por lo dicho e otras cosas que dexamos: por tanto, a vuestra Merced pedimos y suplicamos y si es necesario, todas las veces que de derecho somos obligados, requerimos que luego salga desta dicha ciudad con todo su ejército e vaya a la Veracruz, para que allí se determine lo que más al servicio de Dios y de Su Majestad convenga, y en esto no ponga vuestra Merced dilación, porque nos podría causar mucho daño, cerrando los caminos los enemigos e alzando los bastimentos y dándonos cruel guerra, de suerte que no seamos después parte para defendernos y salir desta tierra; que si así fuese sería mayor daño que dexar la guerra en el estado en que está; e de cómo así lo pedimos y requerimos, vos, el presente Escribano, nos lo dad por testimonio, e protestamos contra vuestra Merced y sus bienes todos los daños, muertes y menoscabos que de no hacerlo así se nos recrescieren; e a los presentes rogamos que dello nos sean testigos, e de cómo así lo pedimos, requerimos y protestamos, y para ello, etc. (*Crónica*, Libro V, cap. IV, 520-521).

Gracias a Cervantes de Salazar tenemos un documento de las dificultades encontradas por Cortés con sus propias tropas, un acontecimiento que se verificó varias veces y que algunas veces, también por intermedio de los que habían estado en contacto y en amistad con el gobernador de Cuba, llegó al nivel de conspiración y traición, como veremos. Al pedido de sus soldados respondió Cortés, ya imaginando que sólo un número muy reducido le había presentado esa petición, entendiéndolo que, con las tropas que se le habían rendido de Narváez, venían personas que no le tenían en gran consideración, a menos que no fuera el medio de

conseguir botín. Es los que el mismo autor sugiere al comienzo de la transcripción de la respuesta de Cortés:

Cortés, oído este razonamiento, aunque entendió que los menos y de menos suerte y arte eran los que se le hacían, deseosos de volver a Cuba, o de querer más servir a otros que pelear, como si todos fueran de aquel parecer, honrándolos en su respuesta, les hizo esta plática: ‘Señores y amigos míos, cuyo maravilloso y singular esfuerzo en tantos trances y peligros tengo conocido: es tanto el amor y voluntad que os tengo, por las muchas y muy buenas obras que de vosotros he rescibido, que so pena de ser muy ingrato, estaba obligado a hacer, no solamente lo que tantos me rogáis y mandáis, pero lo que cualquiera de vosotros me dixere, e si esto es así o no, vosotros lo sabéis, a quien ninguna cosa he negado que yo pudiese e os estoviese bien; pero como ésta que me pedís deshace y escurece la gloria e honra que en tanto tiempo y con tantos trabajos habéis adquirido, si os parece, por las causas que luego diré respondiéndolo a las vuestras, no conviene que os la conceda. Decís que estáis pobres, destrozados, cansados, heridos, sin armas, sin caballos, sin artillería, en tierra de enemigos, e que con facilidad, para acabaros, se podrán concertar con los mexicanos, e que nos vamos a la Veracruz para que desde allí nos volvamos a Cuba. Si bien lo miráis, no son estas causas ni razones de pechos e corazones españoles, que ni por trabajos jamás se cansaron, ni por muerte ni pérdidas se acobardaron. Vosotros sois los mismos que ayer érades, y no sé por qué boca habéis dicho palabras tan contra vuestra autoridad. Ya los más estáis sanos, gordos y bien sustentados; ninguno, loores a Dios, ha muerto; hemos hallado aquí cincuenta o sesenta españoles; llamando a los de la Veracruz y los que están en Almería, seremos muchos más de los que éramos cuando por aquí pasamos abriendo el camino a pura fuerza de armas: la munición no ha faltado toda, que con la que hay nos podemos entretener en el entretanto que yo doy en orden en hacer pólvora, cuanto más que a la fama de lo que habéis hecho, cada día vendrán españoles con armas y caballos; ni hay por qué temer porque Xicotencatl no nos sea amigo ni que los tlaxcaltecas se confederarán con los mexicanos; lo uno porque si los hubieran de hacer no aguardaran a que sanáramos, que en sus casas y en sus camas que nos dieron nos pudieron haber muerto; es muy grande y muy antiguo el odio que tienen a mexicanos; lo otro, porque Magiscacín,¹¹ a quien sigue toda la Señoría de Tlaxcala, es tan de nuestra banda, que primero morirá que consienta tan gran maldad. Siempre, señores, estando sin guerra, la deseastes, y estando en ello os mostrastes ardidos y belicosos. Hacer lo contrario (que es lo que me pedís) es no responder a quien sois, perder el nombre de españoles, escurescer lo hecho, perder lo ganado cortar el hilo a la tela comenzada. Si nos vamos de aquí, ¿do podemos ir que no sea en figura de fugitivos? Los tlaxcaltecas nos menospreciarán, perseguirnos han los mexicanos, que dondequiera tienen sus guarniciones, y los cempoaleses y totonaques, ¿qué honra nos pueden hacer más de la que a medrosos, vendidos y fugitivos? Doquiera que desta manera vamos, seremos afrentados, iremos corridos de nosotros propios, los árboles y matas nos parecerán que son enemigos; ¿Qué, pues pensáis, señores, que es vuestro designio?, ¿Dónde teniades vuestro valor y esfuerzo,

¹¹ Maxixcatzin en Clavijero.

que venistes a pedir cosa tan afrentosa, tan dañosa, tan contra vuestra autoridad? Pesad, pesad primero los negocios e primero que los propongáis, los rumiad y miraldos bien, que más quisiera la muerte, que delante de otra nasción me hubiérades hecho este requerimiento. Esforzáos y animáos, que todo nos sobraré, cobraremos a México, seremos señores y si la fortuna nos quisiere en todo ser adversa, más vale que muramos peleando, que no acabemos huyendo, cuanto más que yo sé de los tlaxcaltecas que quieren ser más vuestros esclavos que amigos de mexicanos. E porque más os certifiquéis de que tenemos en ellos las espaldas seguras, yo los quiero probar contra los de Tepeaca, que los días pasados mataron dos españoles, e si no los halláremos amigos, yo buscaré honrosa ocasión cómo salgamos de aquí y nos vamos a la Veracruz; e porque veáis que en todo deseo daros contento, los que no quisiédes atender a esta prueba (que creo que sí querréis) yo os enviaré a la Veracruz; pero irá que os acordéis que en pocas o ningunas cosas de las que os he dicho he salido mentiroso' (*Crónica*, Lib. V, cap. V, 521-522).

En su comentario a la respuesta de Cortés al pedido que se le había hecho de abandonar la empresa de la conquista del Nuevo Occidente, Cervantes de Salazar muestra su propio orgullo de español, bien consciente que el triunfo de las armas castellanas necesitaba el liderazgo de Hernán Cortés:

Pudieron tanto estas palabras, tuvieron tanta fuerza y autoridad, que todos los que habían sido en el requerimiento, muy alegres y contentos mudaron parecer y prometieron de nunca dexalle, y fue la causa, según se puede entender, el prometerles Cortés que en la guerra de Tepeaca harían lo que quisiesen; pero la más cierta es ser condición del español nunca dexar de ir a la guerra que se ofresce, porque hacer lo contrario lo tiene por afrenta y menoscabo (*Crónica*, Lib. V, cap. V, 522).

Tan certera había sido la predicción de Cortés que, como consecuencia de las hazañas y de la valentía mostrada en la conquista de la Nueva España, llegarían más españoles, que, como hemos tenido ocasión de anticipar, Cervantes de Salazar dedica el capítulo XLI del Libro Quinto, a señalar la llegada de varios navíos de españoles, unos enviados por Velázquez, gobernador de Cuba, en ayuda de Narváez, otros de su propia iniciativa y otros enviados por el gobernador de Jamaica, Francisco de Garay, uno tras otro, al no tener noticias del primero; el relato de Cervantes de Salazar es mucho más detallado que las referencias dadas por Cortés en la tercera de sus *Cartas al emperador Carlos V* y se agregan a las referencias de Bernal contenidas en los capítulos CXXXIII-CXXXIV de su *Historia verdadera*. Cervantes de Salazar al considerar que todos estos navíos, con sus soldados, caballos y artillería, terminaron en manos de Cortés, como una señal de la providencia divina, concluye: "De que la salud le vino de su enemigo," subrayando de paso los nombres de dos capitanes—Hernán Medel y Alonso Galeote—que no hallamos ni en Cortés, ni en Bernal. Antes

de ordenar la marcha hacia Tenochtitlan, Cortés decreta unas *ordenanzas* a las que el ejército reforzado a sus órdenes, gracias a los aliados tlaxcaltecas, deberá atenerse. Las ordenanzas revelan en su texto, algunas faltas o tendencias contra la disciplina de los soldados de Cortés. La selección de algunas de estas ordenanzas se ha hecho en función de este dato curioso, sabiendo el lector que los indios en el ejército superaban, en una proporción de más de uno a cien, a los españoles:

Ordena y manda Hernando Cortés, Capitán general y Justicia mayor en nombre de Su Majestad en esta Nueva España:

Primeramente que ninguno blasfeme del sancto nombre de Dios ni de su sancta Madre ni de ningún sancto, so pena que según la calidad de su persona será gravemente castigado.

Item, manda y ordena que ningún español riña con otro ni eche mano a espada ni a otra arma, so pena que, según está dicho, será castigado.

Item, ordena y manda que ninguno sea osado de jugar el caballo ni las armas ni el herraje, so pena que será afrentado.

Item, ordena y manda que ninguno fuerce mujer alguna, so pena de muerte.

Item, ordena y manda que ninguno por fuerza tome ropa a otro, ni castigue indios que no sean sus esclavos.

Item, ordena y manda que ninguno sea osado salir a ranchar ni hacer correrías sin su expresa licencia.

Item, ordena y manda que ninguno captive indios ni saquee casas hasta tener para ello facultad.

Item ordena y manda que ninguno sea osado a hacer agravio a los indios amigos ni tratar mal a los de carga, so pena que será castigado (*Crónica*, Lib. V, cap.XLII, 571-572).

Además de estar concebida para asegurar la obediencia a la disciplina militar, estas ordenanzas asignaban un alto grado de atención a integrar, en un mismo ejército, españoles e indios, anticipando la más moderna legislación sobre relaciones interraciales. Hecho el alarde del ejército, Cortés le habla a todos sus aliados reunidos en la plaza mayor de Tlaxcala, donde se había hecho el alarde de los aliados tlaxcaltecas, cholultecas y de Guaxocingo.¹² Su discurso incluía la promesa de defender su libertad contra la tiranía de los aztecas y agradecía a los tlaxcaltecas que en Tlaxcala se aprestaban a ayudar en la construcción de los bergantines sin los cuales, había subrayado Cortés, no se podía conquistar la ciudad lagunar de Tenochtitlan:

Pues sabéis que México, por estar en el alaguna (sic), no se puede tomar sino con los bergantines que se están labrando, deis, para que se acaben, el calor y ayu-

¹² Huexotzingo, en Clavijero que, en su *Historia antigua de México*, relata la participación de esta república en la lucha contra el tirano Maxtlaton que Clavijero fecha en el siglo XV (*Clavijero*, 87-92).

da que habéis dado para que se comiencen, tratando bien y amigablemente a los españoles que los labran los que quedáredes en esta ciudad, que yo os prometo que no serán menos de mí gratificados los que esto hicieren que los que conmigo van contra México, pues sin los unos ni los otros no se puede hacer la guerra (*Crónica*, Lib. V, cap. XLIII, 573).

La descripción que el autor hace de la salida del ejército de Tlaxcala es digna de nota por la conmoción con la que la población lo despide:

Fue también cosa no menos digna de mirar el concierto, plumajes, banderas, ruido de trompetas, caracoles, teponastles e otros instrumentos de guerra, con que salieron casi ochenta mill hombres, porque los demás, a cumplimiento, a ciento y cincuenta mill se quedaron en Tlaxcala hasta que se acabasen los bergantines y fuesen nescenarios en el cerco de México, donde, como adelante se dirá, pelearon, no como indios, sino como romanos. Llevaron muchos hombres de carga; iban muy proveídos de comida, muy alegres y regocijados, como si ya volvieran con la victoria. Iban cuatro Capitanes generales, sin otros muchos, lucidamente armados, y como la gente era mucha y vestida de blanco y en buen concierto y en los plumajes reverberaba el sol, parecían tan bien que los nuestros se holgaban mucho de verlos. Acaudillábanlos, después de sus Capitanes, los dos compañeros que ya se entendían con ellos, Joan Márquez y Alonso de Ojeda. Decíanles las indias en su lengua: “Nuestros dioses vayan con vosotros y os vuelvan victoriosos a vuestras casas; haced como valientes, que ya es llegado el tiempo en el cual, con el favor de los invencibles cristianos, las tiranías y maldades de los mexicanos se acabarán” (*Crónica*, Lib. V, cap. XLIV, 574-575).

En su marcha hacia Tenochtitlan, el ejército llega a Texcoco donde Cortés establece su cuartel general. Es allí donde se descubre la conspiración de un deudo del gobernador de Cuba, Antonio de Villafaña. Díaz del Castillo se refiere a esta conspiración en el capítulo CXLVI de su *HV*. El relato de Cervantes de Salazar, seguramente anterior a la publicación de la obra de Díaz del Castillo, ofrece una versión distinta por lo que se refiere al papel de Bernal Díaz del Castillo. En *HV*, este conquistador-historiador se incluye en el grupo de capitanes y soldados a quienes Cortés confía la captura del jefe de la conspiración, el ya citado Villafaña:

Y como Cortés lo supo, después de haber hecho grandes ofrescimientos y dádivas que dio a quien se lo descubrió muy presto, secretamente lo hace saber a todos nuestros capitanes, que fueron Pedro de Alvarado e a Francisco de Lugo e a Cristóbal de Olí e a Andrés de Tapia y a Gonzalo de Sandoval, e a mí y a dos alcaldes ordinarios que eran de aquel año, que se decían Luis Marín y Pedro de Ircio, y a todos nosotros los que éramos de la parte de Cortés. Y así como lo supimos, nos apercebimos y sin más tardar fuemos con Cortés a la posada del Antonio de

Villafaña, y estaban con él muchos de los que eran en la conjuración, y de presto le echamos mano al Villafaña con cuatro alguaciles que Cortés llevaba, y los capitanes y soldados que con él estaban. Comenzaron a huir y Cortés los mandó detener y prender. Y desde que tuvimos preso al Villafaña, Cortés le sacó del seno el memorial que tenía con las firmas de los que fueron en el concierto. Y desde que lo hobo leído y vio que eran muchas personas en ello y de calidad, y por no infamarlos, echó fama que comió el memorial Villafaña y que no lo había visto ni leído. Y luego hizo proceso contra él y, tomada la confesión, dijo la verdad, y con muchos testigos que había de fe y de creer, que tomaron sobre el caso por sentencia que dieron los alcaldes ordinarios, juntamente con Cortés y el maestro de Campo Cristóbal de Olí. Y después que se confesó con el padre Juan Díaz, le ahorcaron de una ventana del aposento donde posaba el Villafaña (*HV*, 600-601).

Comparado a este relato de Díaz del Castillo, el de Cervantes de Salazar incluye una versión algo distinta sobre el memorial y su ocultamiento:

Cortés, nada alterado, antes dándole a entender que ninguno era parte para ofenderle, llamó de secreto a Gonzalo de Sandoval, su alguacil mayor, dióle mandamiento para prender a Villafaña y avisóle procurase tomarle un papel que traía en el pecho. Fue Sandoval con su guarda a poner en ejecución lo que Cortés le mandó, arremetió a Villafaña y primero que le pudiese quitar el papel, se lo había echado en la boca y se había comido la mayor parte. Apretáronle la garganta, hiciéronle echar lo que quedaba donde estaban escritos trece o catorce nombres de personas principales, de los cuales estaba bien satisfecho Cortés. Echáronle en prisiones, confesó luego sin tormento que él había sido el muñidor de la liga y conjuración, y con tormento y sin tormento no quiso descubrir a nadie, diciendo que él solo tenía la culpa y que los nombres que en el papel se hallaron, con otros muchos que él se comió, los había él escrito de su mano para hacer memoria cómo trataría el negocio con ellos, e que hasta aquella hora ellos estaban salvos y él solo condenado. A Cortés, aunque entendió lo contrario, no le pesó desta confesión, porque deseaba, castigando a uno, reconciliar así todos los demás. Concluyó el proceso, sentenció a muerte al Villafaña, mandóle ahorcar a vista de todos los del real, maravillados todos los que sabían la trama del secreto que había tenido y del esfuerzo con que había negado por salvar a los que él mismo había metido en la danza (*Crónica*, Lib. V, cap. L, 582-583).

Este segundo relato complementa el de Díaz del Castillo. Es muy posible que Villafaña hubiese conservado en un papel los nombres de los conspiradores y que, sabiendo que iba a morir, haya tratado de tragárselo, aunque sus justicieros podrían haber logrado quitarle algunos fragmentos de la garganta. Otra diferencia, que también complementa el relato de Díaz del Castillo, es el papel desempeñado por Gonzalo de Sandoval, que en este episodio, como ya hemos visto en otras ocasiones, actúa como hombre de confianza de Cortés. Otra diferencia entre las dos versiones es cómo en

las dos se concluye el relato. En el texto de la *HV*, después de la ejecución de la sentencia de ahorcar a Villafaña, el conquistador-historiador, después de relatar cómo Cortés desde entonces siempre iba escoltado porque no se fiaba ya de la facción que había adherido a la conspiración de Villafaña, pasa a la cuestión de la distribución de esclavos indios entre los españoles, quejándose que Cortés, cometiendo una acción que Bernal define una *tracaliña*, es decir, un engaño, seleccionaba a las más hermosas indias para sí y para sus capitanes, antes de herrarlas:

Y luego acordó Cortés de tener guarda para su persona, y fue su capitán un hidalgo que se decía Antonio de Quiñones, natural de Zamora, con seis soldados, buenos hombres esforzados, y le velaban de día y de noche (...). Dejemos esta materia. Y digamos cómo luego se mandó pregonar que todos los indios e indias que habíamos habido en aquella entrada se llevasen a herrar dentro de dos días a una casa que estaba señalada para ello. Y por no gastar más palabras en esta relación sobre la manera que se vendían en la almoneda más de las que otras veces tengo dichas, en las dos veces que se herraron, si mal lo habían hecho de antes, muy peor se hizo esta vez, que, después de sacado el real quinto, sacaba Cortés el suyo, y otras treinta tracaliñas para capitanes. Y si eran hermosas y buenas indias las que metíamos a herrar, las hurtaban de noche del montón, que no parecían hasta de ahí a buenos días, y por esta causa se dejaban de herrar muchas piezas que después teníamos por naborías. (*HV*, 601).

Se podría interpretar esta conclusión del relato de la conspiración de Villafaña en *HV* como una crítica a Cortés que de alguna manera podría haber motivado, con su arbitrariedad en la selección de las esclavas indias, una reacción por parte de los conspiradores. Muy distinta es la conclusión del relato de Cervantes de Salazar, que, a continuación de la ejecución de la sentencia, relata una asamblea de sus soldados que Cortés convocó para explicar y resolver las consecuencias de la conspiración y de la ejecución del soldado de Narváez, el Antonio Villafaña, jefe de la conspiración de la que habían hecho parte varios soldados de Narváez y, de acuerdo al relato de la *Crónica*, también leales a Diego Velázquez. De paso, este relato de la *Crónica* confirma la existencia física de la lista de conjurados que Villafaña había tratado de tragar y, al final del relato, también confirma la escolta que ya hemos leído en Bernal:

Otro día, después de haber oído misa, Cortés mandó llamar a todos sus soldados. Honró más de lo acostumbrado [a] aquellos cuyos nombres o firmas tenía en el papel, e ya que todos estuvieron juntos, así los que sabía que eran de su parcialidad, como los de la de Diego Velázquez, les habló desta suerte: “Caballeros y amigos míos, virtud y fidelidad tengo muy conocida de muchas pruebas que he visto en los trances y peligros que después que a estas partes venimos he visto: no os he llamado para persuadiros hagáis lo que hasta ahora habéis hecho conmigo, porque

esto sería dubdar de vuestra bondad, sino para deciros lo que en vuestras palabras debéis de estar recatados, para que sin enojo o con él no se os suelte palabra que parezca ser contra la fidelidad que debéis guardar a vuestro General y Justicia, que de vuestra voluntad elegistes, resecebistes y jurastes; porque si entre pocos nunca falta un malo, entre muchos no pueden faltar algunos que, tomando con ánimo dañado palabras airadas e descuidadas, procuren e intenten de destruir en vosotros la fidelidad, que es la más preciosa joya de los hijosdalgo, maculando vuestra honra y la de vuestros deudos y descendientes. Esto digo por lo que con Villafaña (que Dios perdone) nos ha pasado, cuya traición no permitió Dios que por muchos días estuviese encubierta, el cual, por hacer su error más calificado, siendo un hombre nascido no más de para caluniar y malsinar, contrahizo los nombres y firmas de los más principales de vosotros y de quien yo estoy más confiado, y en este papel que os leo hay algunas, porque las demás se comió, por encubrir mejor su maldad, aunque, como el que sabía que había de morir, lo hizo como cristiano en no afirmarse en el artículo de la muerte en lo que falsamente había escripto, porque no permite Dios que la inocencia del que no pecó sea mucho tiempo culpada. Yo soy tan vuestro, ámoos tanto, deseo, quiero y procuro tanto vuestro adelantamiento, que ni los trabajos de mi persona, ni el derramar de mi sangre ni el perder mi vida, tendría en nada con que, señores, vosotros fuédeses en toda prosperidad adelantados. Uno soy, vosotros muchos, e yo sin vosotros no soy ni puedo nada, porque ni soy más que un hombre ni puedo más que por uno, y así como los que sois más podéis más y veis más, os ruego por el grande amor que os tengo, que si yo errare en algo me advirtáis, e si alguno, por lo que no sé, estuviere de mí quexoso, no se quexe a otro que a mí, y si se quexare sea a persona de quien yo pueda tener verdadero crédito; y sabed, señores y amigos míos, que si cualquiera de vosotros estuviese en el lugar que vosotros en nombre del Rey me pusistes, tendría más zozobras y más que yo, y por esto dicen que la guerra parece sabrosa al que no la prueba y que ve más el que ve jugar que el que juega. El culpado pagó lo que debía y los inocentes quedáis conmigo en mayor crédito y reputación. El que pretendiere parecer a Villafaña ni podrá ni permitirá Dios que sea menos afrentosamente castigado que él, ca al que Dios pone en este lugar para la gobernación y bien de muchos, siendo su celo como lo es el mío, le guarda y defiende de toda traición. Yo os he dicho a lo que os hice llamar, descubiertos he mi pecho, no me queda otra cosa. Si algo, en público o en secreto cerca desto, o de otras cosas, me quisierdes decir, oirlo he de buena gana y agradecerlo he". Acabado de hacer este razonamiento, a que así los culpados como los sin culpa estuvieron muy atentos, los unos más inflamados, los otros desimulando lo que sentían, mudando parecer y alegres de que no fuesen descubiertos, dixerón a Cortés que todos le amaban entrañablemente y deseaban servir como a Capitán e Justicia, por tan merecido nombre y título, y que se holgaban de que como padre y señor los hubiese advertido de lo que se debían recatar. Cortés se holgó mucho con todos, mostrando de ahí adelante a los más sospechosos mejor rostro y obras, con las cuales los volvió a su amor con tanta mayor firmeza que a los que de antes tenía, aunque con todo esto, de ahí adelante se recató tanto que jamás se quitó cota y jubón fuerte, y cuando sus muy amigos pensaban que dormía le hallaban velando, y cuando creían que estaba echado le hallaban que andaba mirando lo que los suyos hacían, de manera que de sueño ni de reposo tenía hora cierta para ser de repente salteado. Andaba de noche y de día con alguna guarda de

los más amigos, cuyo Capitán era un Fulano de Quiñones¹³ (*Crónica*, Lib. V, cap. LI, 583-584).

Es probable que en este caso el relato de *Crónica* sea el que mejor represente la personalidad de Cortés, su capacidad para persuadir y volver una situación de peligro personal en un éxito que terminó por fortalecer su posición de jefe indiscutido del ejército.

2. Batalla de Otumba y victoria española¹⁴

Fue la batalla más sangrienta y que representó una victoria decisiva para Cortés y sus aliados tlaxcaltecas. Ocurrió en los llanos de Otumba, entre Tacuba y Tlaxcala, a la salida de Tenochtitlan y, según Cortés, a la semana de la llamada *Noche Triste*, cuando tantos españoles murieron. Después de huir de Tenochtitlan, en la “Noche Triste” del 30 de junio de 1520, Cortés se dirigió a Tlaxcala con los sobrevivientes, todos heridos y magullados, con el recuerdo vivo de los centenares de compañeros muertos, muchos de ellos sacrificados entre los tormentos de los sacrificios humanos que los aztecas llevaron a cabo con crueldad sistemática. Algo repuestos, con la comida hallada en el camino y el tiempo para curar las heridas, Cortés y sus capitanes, entre los cuales se contaban Gonzalo de Sandoval, Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid y Juan de Salamanca, organizan su itinerario hacia Tlaxcala, cuidando de mantener vigilancia y de enviar corredores para asegurarse que no les sorprendiesen los enemigos que planeaban exterminarlos. Pero a los pocos días de salir de Tenochtitlan, el 14 de julio de 1520,¹⁵ Cortés se enfrenta con una fuerza de varios miles de guerreros, al mando de un Cihuacoatl, general supremo y sacerdote del ejército azteca. Cortés dispone de unos veinte caballos, montados por sus capitanes, con Gonzalo de Sandoval, Pedro de Alvarado, Alonso Dávila, Cristóbal de Olid, Juan de Salamanca y otros. A los capitanes siguen los soldados, en número de algo más de

¹³ Es el Antonio de Quiñones de Bernal Díaz del Castillo (*HV*, 601).

¹⁴ En este capítulo reproduzco los textos de los autores de la *Crónica* (Cervantes de Salazar), la *Historia verdadera* (Bernal) y la *Conquista de México* (Gómara), sin volver a la cuestión de las incongruencias cronológicas de la batalla, a las que me he referido.

¹⁵ Según Bernal, pasados unos días de la salida de Tenochtitlan, a la que Cortés llamó la “Noche Triste”, durante los cuales los sobrevivientes pudieron cerciorarse de las pérdidas de los compañeros y de los prisioneros, todos muertos en los puentes, camino de Tlaxcala, “en un llano, ya que creíamos ir en salvo, vuelven nuestros corredores del campo que iban descubriendo y dicen que están los campos llenos de guerreros mexicanos aguardándonos” (*HV*, 487). Más adelante, Bernal especifica la fecha de la salida de Tenochtitlan y la de la batalla de Otumba que Cortés sostuvo con los aztecas que le esperaban en los llanos de Otumba: “fue nuestra salida huyendo a diez del mes de julio del dicho año, y fue esta nombrada batalla de Otumba a catorce del mes de julio” (*HV*, 490). El editor Serés corrige en nota que “el 7 de julio de 1520 tuvo lugar una de las más sangrientas batallas” (*HV*, 1483).

cuatrocientos y unos tres mil aliados tlaxcaltecas. Al notar al general azteca en un trono que exhibía una bandera de oro, rodeado de otros nobles, todos con penachos, que lucían el oro de las armaduras, Cortés exhortó a sus capitanes a atacar el general con su séquito y dio ruenda suelta a su caballo hasta golpear el trono donde se hallaba el general azteca que perdió el equilibrio. Juan de Salamanca, que seguía su jefe de cerca, llegó al galope y de una lanzada mató al general. Los otros capitanes castellanos hirieron y mataron a varios de los que rodeaban al general azteca. La noticia de la muerte del general cundió entre los soldados aztecas que abandonaron el campo de batalla, siendo perseguidos por los españoles y los tlaxcaltecas que hicieron miles de víctimas, convirtiendo la batalla de Otumba en la más sangrienta de cuantas se combatieron en la Nueva España.

Sobre esta importante batalla las opiniones de los cronistas muestran profundas diferencias. Por un lado tenemos a Gómara que exalta a Cortés y su actuación, haciéndole el único vencedor de Otumba. Por el otro Bernal, que se halló en la batalla, y opina que la de Gómara es una descripción restrictiva que no permite apreciar el esfuerzo colectivo que permitió a Cortés conseguir esa gran victoria. Por otro lado, Cervantes de Salazar entrevistó a los sobrevivientes de la batalla y concluyó que el mérito de la victoria debía asignársele a Cortés, aunque sin concordar del todo con Gómara:

Estonces Cortés, como vio que sobre él venía tan gran poder y que los suyos se contaban ya por muertos y aun los muy valientes desconfiaron de poder escapar, cuanto más vencer, haciendo alto, apercibiéndose para la batalla, ataló los maizales por más de media legua, que cerca estaban, porque desde ellos como de espesa arboleda los enemigos entraban y salían, haciendo gran daño. Puso los heridos y enfermos en medio del escuadrón, con guarnición de caballos del un lado y del otro; advirtió a los que estaban buenos y tenían buenas fuerzas, que cuando fuese menester retirarse, cada uno llevase a cuestras un enfermo, y a los heridos que subiesen a las ancas de los caballos, para que pudiesen jugar las escopetas. Ordenado desta manera el pequeño ejército español, rodeándole el mundo de gente, desde el caballo habló a los suyos así: “Señores y queridos compañeros míos: ya veis en el trance y peligro tan grande en que estáis; el desmayar no aprovecha sino para hacer menos y morir más presto, y si esto no se ha de excusar, bien será que para solo nuestro contento muramos peleando más fuertemente que nunca; e pues de tan grandes peligros como éste suelen salir los hombres poniendo bien el rostro a ellos, más vale que acabemos muriendo como valientes, vendiendo bien nuestras vidas, que de pusilánimes nos dexemos vencer. No es cosa nueva que muchos turcos y moros, siendo gente tan belicosa, acometiendo y apretando a pocos de nuestra nación hayan sido vencidos y puestos en huida, cuanto más que ya sabéis cuán milagrosamente hemos sido hasta ahora defendidos. Pidamos el favor a Dios; ésta es su causa, éste es su negocio, por Él hemos de pelear. Supliquémosle acobarde e atemorice nuestros enemigos; e que si ha sido servido castigarnos por nuestra soberbia

e presunción, como nos ha castigado en la salida de México y en el camino hasta aquí, se apiade de nosotros, levantando su azote. Encomendemonos a la Virgen María, Madre suya; sea nuestra intercesora; favorézcenos mi abogado San Pedro y el Patrón de las Españas Santiago. Cada uno se confiese a Dios, pues para otra cosa no hay lugar, e poniendo nuestra fe y esperanza en Él, yo sé que más maravillosamente que nunca nos ha de favorecer e ayudar y que este ha de ser el día de la más memorable victoria que españoles hasta hoy han tenido contra infieles. Hoy espero en Dios que ha de ser el fin y remate del seguimiento de estos perros; hoy los confundirá Dios, y nosotros, saliendo victoriosos, entraremos con alegría en Tlaxcala, de donde volveremos y nos dará venganza dellos”. Diciendo estas palabras se le arrasaron los ojos de agua; enternesciéronse los suyos; animáronse cuanto fue posible, aunque dudoso el suceso, porque por la una parte vían la gran ventaja que los enemigos les tenían e por la otra del favor que Dios les había dado y que en lo más de lo que Cortés les había dicho había salido verdadero. Ordenado todo de la manera que está dicho, los indios por todas partes, que cubrían aquellos grandes campos, con grande alarido y ruido de caracoles e otros instrumentos, como leones desatados, acometieron a los nuestros, tirándoles muchas flechas y varas, e acercábanse tanto a los nuestros que, aunque jugaba la escopetería y ballestería y les hacía muy gran daño, venían a brazos y a sacarlos del escuadrón; pero Cortés, que veía que toda la fuerza estaba en que los suyos estuviesen juntos y en orden, con su cabeza entrapaxada y la mano de la rienda (como he dicho) herida, alanceó a muchos por su persona con un ánimo y esfuerzo como si estuviera muy sano y peleara con pocos. Defendió tan bien su escuadrón, que ningún soldado le llevaron, aunque Motolinía e Gómara dicen que sí.¹⁶ Acompañaban a Cortés doquiera que se revolvía siete soldados peones, muy sueltos y muy valientes, que fueron muchas veces causa de que abrazándose los indios con su caballo no le matasen. Era tan briosos e tan diestro este caballo, que hiriéndole de un flechazo por la boca, lo dio Cortés para que le llevasen de cabestro do estaba el fardaje y en el entretanto tomó él otro; pero como el caballo herido tornó a oír el ruido e alarido de los indios, soltóse y con gran furia entró por ellos tirando coces y dando bocados a todos los que topaba, tanto que él solo hacía tanto daño como un buen hombre de caballo. Tomáronle dos españoles por que los indios no le flechasen por parte donde muriese, aunque en las ancas y pescuezo sacó muchos flechazos. Andando pues la batalla en toda su furia e calor, señalándose notablemente algunos de los capitanes y haciendo maravillas Cortés, que siempre apellidaba su abogado San Pedro, vinieron los enemigos a apretar tanto a los nuestros, que los de a caballo, para guarescer, se venían a meter en el escuadrón de los peones, e todos estaban ya remolinados y en punto de perderse, suplicando a Dios los librase de peligro tan grande, cuando Cortés, mirando hacia la parte de oriente, buen trecho de donde él peleaba, vio que sobre los hombros de personas principales, levantando sobre unas andas muy ricas, estaba, según pareció, el General de los indios con una bandera en la mano, con la cual extendida y

¹⁶ Véase el siguiente pasaje sobre la batalla de Otumba de la *Conquista de México* de López de Gómara: “ca muchos indios hubo que osaron tomarse con los españoles brazo a brazo y pié con pié; y aunque gentilmente se los llevaban castrando, ora fuese por sobra de ánimo suyo, ora por falta en los nuestros, con los muchos trabajos, hambre y heridas, lástima era muy grande ver de aquella manera llevar a los españoles y oír las cosas que iban diciendo” (Gómara, 369).

desplegada al aire, animaba a los suyos, diciendo dónde habían de acudir. Estaba este General, cuanto podía ser, ricamente aderezado; era muy bien dispuesto, y de gran consejo y esfuerzo. Tenía muy ricos penachos en la cabeza; la rodela que traía era de oro y plata; la bandera y señal real, que le salía de las espaldas, era una red de oro que subía de la cabeza diez palmos. Estaban junto a las andas deste General más de trecientos principales muy bien armados. Relumbraba aquel cuartel con el sol tanto, que quitaba la vista. Había de do Cortés estaba hasta el General más de cien mil hombres de guerra, y viendo que la victoria consistía en matar al General, diciendo: “Poderoso eres, Dios, para hacernos en este día merced; San Pedro, mi abogado, sé mi intercesor y en mi ayuda,” rompió con gran furia, como si entonces comenzara a pelear por entre los enemigos. Siguióle solamente Joan de Salamanca, que iba en una yegua overa. Fue matando y hiriendo con la lanza y derrocando con los estribos a cuantos topaba hasta que llegó donde el General estaba, al cual de una lanzada derrocó de las andas; apeóse Salamanca, cortóle la cabeza, quitóle la bandera e penachos. Otros dicen que lo oyeron después decir a Cortés, que viéndole el General venir con tanta furia hacia él, entendiendo que le había de matar, se baxó de las andas, poniendo a otro en ellas con el estandarte real, e que con todo esto tuvo tanta cuenta Cortés con él, que le alanceó estando a pie, derrocando asimismo al que estaba en las andas. Fue de tanto provecho esta hazañosa hazaña, que como las haces mexicanas tenían toda su cuenta con el estandarte real y le vieron caído, comenzaron grandemente a desmayar, derramándose unos a una parte y otros a otra. Aquellos trecientos señores, tomando a su General en los brazos, se retraxeron a una cuesta, donde con el cuerpo hicieron extraño llanto, endechándole a su rito y costumbre. Entre tanto los nuestros, muy alegres, cantando: “¡Victoria, victoria!”, siguiendo mucho trecho a los enemigos, haciendo tal estrago y matanza en ellos, que, según se cree, murieron más de veinte mil. Tomaron los nuestros de los indios principales que mataron ricos penachos y rodelas y el estandarte real, armas y plumajes del General. Dio después Cortés, y con muy gran razón, a Magiscacín, su aficionado, uno de los cuatro señores de Taxcala, aquel aderezo, y lo mismo hicieron otros españoles de los demás despojos que llevaban, distribuyéndolos entre los señores y principales taxcaltecas. Fue esta batalla la más memorable que en Indias se ha dado y donde más valió y pudo la persona de Cortés; y así, todos los que en ella se hallaron (a algunos de los cuales comuniqué), dicen y afirman que por sola su persona y valor llevó salvo y libre el ejército español a Tlaxcala (*Crónica*, Lib. IV, caps. CXXIX-CXXX, 502-506).

Para Bernal, la batalla de Otumba es una ocasión para recordar los españoles caídos en pocos días:

Digamos agora, ya que escapamos de todos los trances por mí atrás dichos, quiero dar otra cuenta que tantos nos mataron, así en México como en puentes y calzadas, como en todos los rencuentros y en esta de Otumba, y los que mataron por los caminos. Digo que en obra de cinco días fueron muertos y sacrificados sobre ochocientos y setenta soldados, con setenta y dos que mataron en un pueblo que se dice Tustepeque, y a cinco mujeres de Castilla, y estos que mataron en Tustepe-

que eran de los de Narváez; y mataron sobre mil y ducientos tascaltecas. También quiero decir cómo en aquella sazón mataron a un Juan de Alcántara el Viejo, con otros tres vecinos de la Villa Rica que venían por las partes del oro que les cabía, de lo cual tengo hecha relación en el capítulo que dello trata; por manera que también perdieron las vidas y aun el oro. Y si miramos en ello, todos comúnmente hobbimos mal gozo de las partes del oro que nos dieron; y si de los de Narváez murieron muchos más de los de Cortés en las puentes, fue por salir cargados de oro, con el peso dello no podían salir ni nadar (*HV*, 490-491).

Con la victoria en la batalla de Otumba, en la que descuella el valor y la audacia de Cortés, el ejército español, con sus soldados probados, pero victoriosos, reducido a un tercio de sus efectivos, casi todos, inclusive Cortés, heridos y magullados, llega triunfador a Tlaxcala, donde es recibido a brazos abiertos y donde los españoles podrán reponerse de las heridas. Desde este momento comienza la planificación de la conquista de Tenochtitlan, precedida por un asedio y lograda gracias a una flotilla de trece bergantines, construidos en Tlaxcala y transportados en partes separadas por un equipo de ocho mil tlaxcaltecas, desde Tlaxcala a Texcoco, donde, bajo la supervisión del capitán Martín López, que ya había dirigido la cortadura de la madera y la construcción de las partes de los bergantines, después de ser armados en Texcoco, serían lanzados en la laguna a través de un canal excavado para ese fin. En Tlaxcala Cortés se había enterado de la cobardía de Joan Páez, el capitán que él había dejado en Tlaxcala como guarnición y al que Maxixcatzin, príncipe de Tlaxcala, le había ofrecido una fuerza de cien mil guerreros para ir en ayuda de Cortés, antes de la noche triste. Joan Páez había contestado al ofrecimiento de Maxixcatzin que “le besaba las manos por la merced e que donde estaba el General Cortés con tanta y tan buena gente no habría menester socorro” (*Crónica*, Libro V, cap. II, p. 516). Cortés mandó llamar a su capitán y le reprochó su conducta, “le riñó bravamente y trató con muy ásperas palabras, diciéndole que era un cobarde y que no merecía ser Capitán de liebres, cuanto más de hombres, y españoles, y que estaba en puntos de mandarlo ahorcar (...) que se fuese con el diablo y no pareciese más delante dél y no tuviese de ahí adelante nombre ni cargo de capitán, pues tan mala cuenta había dado de sí, e que no le replicase más palabra, porque le mandaría ahorcar” (*Crónica*, Lib. V. Cap. II, 517). Llegado Cortés a Texcoco, la fama de la victoria de Otumba se debió difundir entre los otros pueblos alrededor de la laguna que, ansiosos de liberarse de la tiranía de los aztecas, vinieron a pedir perdón a Cortés y a ofrecerle su alianza:

Después de haber estado Cortés tres días en la ciudad de Tezcuco sin haber rencuentro alguno con los indios, porque por estonces ni ellos osaban venir ni acometer a los nuestros, ni los nuestros osaban desmandarse, así por lo que Cortés les

había mandado, como porque se recelaban de algunas emboscadas, por la comodidad que para ello había, y porque siempre pretendió Cortés más por bien que por mal atraer a los indios, y así, estando con esta determinación, vinieron tres señores, el de Guatinchán y de Guaxuta y el de Autengo, tres poblaciones bien grandes, incorporadas con la de Tezcuco, los cuales, como aquellos que cuando quieren, lo saben bien hacer, llorando, le dixeron los perdonase y rescibiese en su servicio y amistad, que si se habían ausentado, la causa era el miedo que los mexicanos con su venida les habían puesto, a cuya causa se habían ausentado; mas ahora que estaban en libertad, le servirían con todo corazón y serían verdaderos vasallos del Emperador de los cristianos y que estuviese cierto que no habían peleado contra él, e que si alguna vez lo habían hecho, era más por fuerza que de su voluntad (*Crónica*, Lib. V, cap. XLIX, 580).

3. Un mensajero le comunica a Cortés la noticia de la llegada de un navío a Veracruz y además le informa de la construcción de las partes prefabricadas de los 13 bergantines

En la sección siguiente podemos comparar la *Crónica* con Motolinía y Díaz del Castillo. El texto de la *Crónica* de Cervantes de Salazar consta de los capítulos LXIII a LXV. En estos capítulos el cronista se refiere a la llegada de un navío español al puerto de Veracruz, con soldados, pertrechos, ballesteros, caballos, escopeteros y pólvora. Estando en ese tiempo Veracruz aislada porque los aztecas merodeaban por la región, los recién llegados no sabían cómo alcanzar a Cortés. Sabida la nueva de la llegada del navío a Veracruz un criado de Cortés que se hallaba en Tlaxcala para la construcción de los bergantines decidió desafiar las fuerzas aztecas y, yendo a pie, atravesando el territorio infestado por los enemigos, escondiéndose y alimentándose como pudo, fue desde Tlaxcala hasta Texcoco para comunicarle a Cortés, no solamente lo del navío con los soldados y pertrechos tan necesarios que estaba anclado, esperando en el puerto de Veracruz, sino también que los bergantines estaban acabados:

Finalmente, como hombre venturoso y de gran ánimo y esfuerzo, llegó muy alegre a Tezcuco, de que no poco se maravilló todo el real de los españoles, e aun el de los indios amigos, como hombres más temerosos y que sabían mejor que los nuestros las crueldades de los enemigos y los muchos que dellos había en los pasos más peligrosos; le miraban y aun tocaban con las manos como cosa muy extraña, diciendo que si se había hecho invisible, no sabían cómo había podido pasar sin que le matasen. Aquella noche en los dos reales, por las buenas nuevas, se hicieron alegrías, dieron al mancebo muchos de los principales y Cortés las albricias que pudieron, aunque éllas merecía muy grandes (*Crónica*, Lib. V, cap. LXIII, 599).

Bernal, siempre preocupado por la suerte de sus compañeros, ofrece una interpretación distinta de la batalla de Otumba:

Y volvamos a decir qué lástima era de ver curar y apretar con algunos paños de mantas nuestras heridas, y como se habían resfriado y estaban hinchadas, dolían. Pues más de llorar fue los caballeros y esforzados soldados que faltaban: ¿qué es de Juan Velázquez de León, Francisco de Saucedo y Francisco de Morla y un Lares el Buen Jinete, y otros muchos de los nuestros de Cortés? ¿Para qué cuento yo estos pocos? Porque para escribir los nombres de los muchos que de nosotros faltaron es no acabar tan presto. Pues de los de Narváez todos los más en las puentes quedaron cargados de oro (...). Tornemos a decir cómo quedaron en las puentes muertos, así los hijos e hijas del Montezuma como los prisioneros que traíamos, y el Cacamatzin, señor de Tezcuco, y otros reyes de provincias. Dejemos ya de contar tantos trabajos y digamos cómo estábamos pensando en lo que por delante teníamos, y era que todos estábamos heridos, y no escaparon sino veinte y tres caballos pues los tiros y artillería y pólvora no sacamos ninguna; las ballestas fueron pocas, y esas se remediaron luego las cuerdas e hicimos saetas. Pues lo peor de todo era que no sabíamos la voluntad que habíamos de hallar en nuestros amigos los de Tascalá. Demás desto, aquella noche (siempre cercados de mexicanos y gritas y varas y flechas, con hondas, sobre nosotros) acordamos de nos salir de allí a medianoche, y con los tascaltecas, nuestras guías, por delante, con muy buen concierto caminar, los heridos en medio y los cojos con bordones, y algunos que no podían andar y estaban muy malos, a ancas de caballos de los que iban cojos, que no eran para batallar, y los de a caballo que no estaban heridos, delante y a un lado y a otro repartidos. Y desta manera todos nosotros, los que mas sanos estábamos, haciendo rostro y cara a los mexicanos, y los tascaltecas heridos dentro del cuerpo de nuestro escuadrón, y los demás que estaban sanos hacían cara juntamente con nosotros, porque los mexicanos nos iban siempre picando con grandes voces y gritos y silbos, y decían: “Allá iréis, donde no quede ninguno de vosotros a vida.” Y no entendíamos a qué fin lo decían, según adelante verán (...). Y volvamos a decir cómo llegamos aquel día a unas estancias y caserías de un pueblo grande que se dice Gualtitán, el cual pueblo, después de ganado México, fue de Alonso Dávila, y aunque nos daban grita y voces y tiraban piedra con hondas y varas y flechas, todo lo soportamos. Y desde allí fuimos por unas caserías y poblezuelos, y siempre los mexicanos siguiéndonos, y como se juntaban muchos, procuraban de nos matar, y nos comenzaban a cercar y tiraban tanta de piedra con hondas y varas y flechas, y con sus montantes, que mataron a dos de nuestros soldados en un paso malo, y también mataron un caballo e hirieron a muchos de los nuestros; y también nosotros a estocadas y cuchilladas matamos algunos dellos, y los de a caballo lo mismo; y así dormimos en aquellas casas y comimos el caballo que mataron. Y otro día muy de mañana comenzamos a caminar con el concierto que de antes íbamos, y aun mejor, y siempre la mitad de los de a caballo adelante. E poco más de una legua de allí, en un llano, ya que creíamos ir en salvo, vuelven nuestros corredores del campo que iban descubriendo y dice que están los campos llenos de guerreros mexicanos aguardándonos. E cuando lo oímos, bien que teníamos temor, pero no para desmayar ni dejar de encontrarnos con ellos y pelear hasta morir. Y allí repa-

ramos un poco y se dió orden cómo se había de entrar e salir los de a caballo a media rienda, y que no se parasen a lancear, sino las lanzas por los rostros hasta romper sus escuadrones, e que todos los soldados las estocadas que diésemos que les pasásemos las entrañas, y que hiciésemos de manera que vengásemos muy bien nuestras muertes y heridos, por manera que, si Dios fuese servido, escapásemos con las vidas. Y después de nos encomendar a Dios e a Santa María muy de corazón, e invocando el nombre de señor Santiago, desque vimos que nos comenzaban a cercar, de cinco en cinco de caballo rompieron por ellos, y todos nosotros juntamente. ¡Oh, qué cosa era de ver esta tan temerosa y rompida batalla, cómo andábamos tan revueltos con ellos, pie con pie, y qué cuchilladas y estocadas les dábamos y con qué furia los perros peleaban, y qué herir y matar hacían en nosotros con sus lanzas y macanas y espadas de dos manos! Y los de caballo, como era el campo llano, ¡cómo alanceaban a su placer entrando y saliendo, y aunque estaban heridos ellos y sus caballos, no dejaban de batallar muy como varones! Pues todos nosotros, los que no teníamos caballos, parece ser que a todos se nos ponía doblado esfuerzo, que aunque estábamos heridos y de refresco teníamos otras heridas, no curábamos de las apretar, por no nos parar a ello, que no había lugar, sino con grandes ánimos aprechugábamos con ellos a les dar de estocadas. Pues quiero decir cómo Cortés y Cristóbal de Olí[d] y Gonzalo de Sandoval y Gonzalo Domínguez y un Juan de Salamanca, cuáles andaban a una parte e a otra, y aunque bien heridos, rompiendo escuadrones. Y las palabras que Cortés decía a los que andábamos envueltos con ellos: que la estocada o cuchillada que diésemos fuese en señores señalados, porque todos traían grandes penachos de oro y ricas armas e divisas. Pues ver cómo nos esforzaba el valiente y animoso Sandoval, e decía: “¡Ea, señores, que hoy es el día que hemos de vencer; tened esperanza en Dios que saldremos de aquí vivos para algún buen fin!”. Y tornaré a decir los muchos de nuestros soldados que nos mataban y herían. Y dejemos esto y volvamos a Cortés y Cristóbal de Olí[d] y Sandoval y Gonzalo Domínguez y otros de a caballo que aquí no nombro, y Juan de Salamanca. Y todos los soldados poníamos grande ánimo a Cortés para pelear, y esto Nuestro Señor Jesucristo e Nuestra Señora la Virgen Santa María nos lo ponía en corazón, y señor Santiago, que ciertamente nos ayudaba. Y quiso Dios que allegó Cortés con los capitanes ya por mí memorados que andaban en su compañía en parte donde andaba con su grande escuadrón el capitán general de los mexicanos, con su bandera tendida, con ricas armas de oro y grandes penachos de argentería. Y desque lo vio Cortés con otros muchos mexicanos que eran principales, que todos traían grandes penachos, dijo a Gonzalo de Sandoval y a Cristóbal de Olí[d] y a Gonzalo Domínguez y a los demás capitanes: “¡Ea, señores, rompamos por ellos y no quede ninguno dellos sin herida!”. Y encomendándose a Dios, arremetió Cortés y Cristóbal de Olí[d] y Sandoval y Alonso Dávila y otros caballeros. Y Cortés dio un encuentro con el caballo al capitán mexicano que le hizo abatir su bandera, y los demás nuestros capitanes acabaron de romper el escuadrón, que eran muchos indios. Y quien siguió al capitán que traía la bandera, que aún no había caído del encuentro que Cortés le dio, fue Juan de Salamanca, ya por mí nombrado, que andaba con Cortés con una buena yegua overa, que le dio una lanzada y le quitó el rico penacho que traía y se lo dio luego a Cortés, diciendo que pues él lo encontró primero e le hizo abatir la bandera y le hizo perder el brío de pelear de sus gentes, que aquel penacho era suyo; mas desde la obra de tres años Su Majestad se

lo dio por armas al Salamanca, y lo tienen sus descendientes en sus reposteros¹⁷. Volvamos a nuestra batalla, que Nuestro Señor Dios fue servido que, muerto aquel capitán que traía la bandera mexicana y otros muchos que allí murieron, aflojó su batallar, y todos los de a caballo siguiéndoles, y ni teníamos hambre ni sed, sino que parecía que no habíamos habido ni pasado ningún mal ni trabajo, y seguimos la vitoria matando e hiriendo. Pues nuestros amigos los de Tascalla estaban hechos unos leones, y con sus espadas y montantes y otras armas que allí apañaron hacíanlo muy bien y esforzadamente. Ya vueltos los de a caballo de seguir la vitoria, todos dimos muchas gracias a Dios que escapamos de tan gran multitud de gente, porque no se había visto ni hallado en todas las Indias, en batalla que se haya dado, tan gran número de guerreros juntos, porque allí estaba la flor de México y de Tezcucó y todos los pueblos que están alrededor de la laguna y otros muchos sus comarcanos, y los de Otumba y Tepetzcucó y Saltocán, ya con pensamiento que de aquella vez no quedara roso ni veloso de nosotros. Pues ¡qué armas tan ricas que traían, con tanto oro y penachos y devisas, y todos los más capitanes y personas principales! Y allí junto donde fue esta reñida y nombrada batalla (para en estas partes así se puede decir, pues Dios nos escapó con las vidas), y en un pueblo que se dice Otumba tienen muy bien pintada esta batalla y en retratos entallada los mexicanos y tascaltecas, entre otras muchas batallas que con los mexicanos hobimos hasta que ganamos a México. Y tengan atención los curiosos lectores que esto leyeren, que quiero traer aquí a la memoria que cuando entramos al socorro de Pedro de Alvarado en México fuimos por todos sobre más de mil e trecientos soldados, con los de a caballo, que fueron noventa y siete, y ochenta ballesteros y otros tantos escopeteros, e más de dosmil tascaltecas, y metimos mucha artillería. Y fue nuestra entrada en México día de señor San Juan de junio de mil e quinientos y veinte años, fue nuestra salida huyendo a diez del mes de julio del dicho año,¹⁷ y fue esta nombrada batalla de Otumba a catorce del mes de julio.¹⁸ Digamos agora, ya que escapamos de todos los trances por mí atrás dichos, quiero dar otra cuenta qué tantos nos mataron, así en México como en puentes y calzadas, como en todos los rencuentros y en esta de Otumba, y los que mataron por los caminos. Digo que en obra de cinco días fueron muertos y sacrificados sobre ochocientos y setenta soldados, con setenta y dos que mataron en un pueblo que se dice Tustepeque, y cinco mujeres de Castilla, y estos que mataron en Tustepeque eran de los de Narváez; y mataron sobre mil y ducientos tascaltecas (...). Llegamos a una fuente que estaba en una ladera, y allí estaban unas como cercas y mamparos de tiempos viejos, y dijeron nuestros amigos los tascaltecas que allí partían términos entre los mexicanos y ellos (...). Pues desde lo supieron en la cabecera de Tascala, luego vino Masescaci y Xicotenga el Viejo y Chichimecatecle e Guaxasolo e Tecapaneca e otros muchos

¹⁷ Bernal indica el 10 de julio de 1520 como la “Noche triste”; es otra incongruencia del gran historiador y conquistador, quizás debido al tiempo transcurrido entre los hechos y su relato de los mismos. El editor Serés corrige a Bernal, anotando como fecha de la salida de Tenochtitlan el 30 de junio y como fecha de la batalla de Otumba el 8 de julio de 1520 (*HV*, 490, N. 37).

¹⁸ Bernal recuerda tres fechas—24 de junio de 1520, 10 de julio de 1520 y 14 de julio del mismo año—o sea, los tres momentos decisivos en los que el conquistador cronista resume la conquista de la Nueva España; el editor Serés anota: “No coincide con la fecha que trae Cortés, ocho de julio, que es más verosímil, porque concuerda con las jornadas que siguen a su huida de México, la noche del sábado 30 de junio” (*HV*, 490, N. 37).

caciques y principales y todos los más sus vecinos de Guaxocingo. Y como llegaron a aquel pueblo donde estábamos, fueron abrazar a Cortés y a todos nuestros capitanes y soldados (...). Y digamos cómo había ya veinte y dos días que estábamos en aquel pueblo curándonos nuestras heridas y prevalescendo, e acordó Cortés que fuésemos a la provincia de Tepeaca, que estaba cerca, porque allí habían muerto muchos de nuestros soldados y de los de Narváez que venían a México, y en otros pueblos que estaban junto de Tepeaca, que se dice Cachula. Y como Cortés lo dijo a nuestros capitanes y apercebían a los soldados de Narváez para ir a la guerra (...), como habían visto las grandes guerras que nos daban y con haber escapado con las vidas estaban muy contentos, e acordaron de decir a Cortés que no querían ir a Tepeaca ni a guerra ninguna, sino que se querían volver a sus casas, que bastaba lo que habían perdido en haberse venido de Cuba (...) Y desdeque vieron que con Cortés no aprovechaban sus palabras, le hicieron un requerimiento en forma, delante de un escribano del rey, para que luego se fuese a la Villa Rica y dejase la guerra, poniéndole por delante que no teníamos caballos ni escopetas ni ballestas ni pólvora (...). Y dejémoslo de repetir e digamos de lo que dice el coronista Gómara, que estoy muy harto de declarar sus borrones que dice que le informaron, las cuales no son así como él lo escribe. Y por no me detener en todos los capítulos a tornalles a recitar y traer a la memoria cómo y de qué manera pasó, lo he dejado de escribir, y agora, paresciéndome que en esto deste requerimiento que hicieron a Cortés, no dice quién fueron los que lo hicieron, si eran de los nuestros o de los de Narváez, y en esto que escribe es por sublimar a Cortés y abatir a nosotros los que con él pasamos (...). Porque siempre andaban juntos con Cortés todos los capitanes por mí nombrados, y aun agora los torno a nombrar, que fueron Cristóbal de Olí[d], Gonzalo de Sandoval, Francisco de Morla y Luis Marín e Francisco de Lugo y Gonzalo Domínguez y otros muy buenos y valientes soldados que no alcanzábamos caballos, porque en aquel tiempo diez e seis caballos y yeguas fueron los que pasaron desde la isla de Cuba con Cortés, e no los había, y aunque costaran a mil pesos. Y como el Gómara dice en su historia que sólo la persona de Cortés fue el que venció la de Otumba ¿por qué no declaró los heroicos hechos que estos nuestros capitanes y valerosos soldados hicimos en esta batalla? (HV, 484-500).¹⁹

¹⁹ Véase el siguiente pasaje sobre la batalla de Otumba de la *Conquista de México* de López de Gómara: “Cortés, que andaba a una y otra parte confortando los suyos, y que muy bien veía lo que pasaba, encomendóse a Dios, llamó a san Pedro, su abogado, arremetió con su caballo por medio los enemigos, rompiólos, llegó al que traía el estandarte real de Méjico, que era capitán general, y dióle dos lanzadas, de que cayó y murió. En cayendo el hombre y pendón, abatieron las banderas en tierra, y no quedó indio con indio, sino que luego se derramaron cada uno por do mejor pudo, y huyeron, que tal costumbre en guerra tienen, muerto su general y abatido el pendón. Cobraron los nuestros coraje, siguiéronlos a caballo, y mataron infinitos dellos; tantos dicen, que no los oso contar. Los indios eran docientos mil, según afirman, y el campo do esta batalla fue se dice de Otumpan. No ha habido más notable hazaña ni vitoria en Indias después que se descubrieron; y cuantos españoles vieron pelear este día Fernando Cortés afirman que nunca hombre peleó como él. Ni los suyos así acaudilló, y que él solo por su persona los libró a todos” (Gómara, 369).

4. Cortés envía a Sandoval para traer los bergantines de Tlaxcala a Texcoco. Destrucción del pueblo morisco

Las noticias traídas a Cortés por el mozo valiente requieren decisiones rápidas y Cortés ordena a Sandoval que salga para Tlaxcala para organizar el traslado de los bergantines a Texcoco y, de paso, castigar el atrevimiento del pueblo de Zultepeque en que habían sacrificado a varios españoles, con cinco caballos y centenares de aliados tlaxcaltecas:

Desde a tres días que rescibió la nueva, [Cortés] despachó a Gonzalo de Sandoval con quince de caballo y docientos peones para que traxese seguro por sus piezas los bergantines y la gente que con ellos había de venir. Mandóle con esto que de camino destruyese, quemase y asolase el pueblo de Zultepeque, que los nuestros después llamaron el pueblo morisco, subjecto a la ciudad de Tezcuco, que alinda en los términos de Tlaxcala, porque los naturales dél habían muerto cinco hombres de caballo e cuarenta y cinco peones e trecientos tlaxcaltecas que venían de la villa de la Veracruz a la ciudad de México cuando Cortés estaba cercado en ella (. ..). Sandoval, que desto no menos enojado estaba que Cortés, tomó el negocio bien a cargo, aunque Motolinea (sic) dice que en este caso siempre se excusaron los de Tezcuco de haber prendido y muerto los españoles, afirmando haberlo hecho las guarniciones de México, que después llevaron a sacrificar y comer los españoles a Tezcuco pero entonces, para que esto no sea creíble, no crean nada amigos los tezcucanos de los nuestros, y así, conforme a lo que Cortés escribió al Emperador, y otros conquistadores, dixeron [que] los de Tezcuco fueron en esta maldad; y porque parecerá dificultoso de creer que sin gran resistencia y muertes de los indios fuesen presos y muertos tantos españoles, diré cómo pasó (*Crónica*, Lib. V, cap. LXIV, 600).

Cervantes de Salazar muestra un caso de conflicto, como hubo con bastante frecuencia, entre dos versiones, la de Cortés, y otros conquistadores, y la del famoso misionero Toribio de Benavente, llamado Motolinía por los indios, es decir *pobreza*, demostrándole gran admiración y afecto. Veremos que el relato de la *Crónica* se adhiere bastante al de Bernal. Veamos antes el de la *Crónica*, que constituye el capítulo LXV del Libro V de esta obra:

Yendo, pues, todos aquellos españoles juntos, confiados en ir tantos, pasaron por aquel pueblo, en el cual los vecinos les hicieron muy buen recibimiento para mejor asegurarlos y hacer en ellos la mayor crueldad que nunca se hizo. Ya que del pueblo habían salido, aunque otros dicen antes de entrar, baxando por una cuesta que hacía un mal paso muy estrecho y angosto, que por los lados no se podía subir ni daba lugar donde los hombres se meneasen, cuanto más los caballos, llevándolos de diestro, e yendo unos en pos de otros, por el angostura del paso, los enemigos,

que estaban puestos en celada de la una parte y de la otra, con tanta furia y alarido los tomaron en medio, que en muy breve espacio, matando dellos, los demás tomaron a manos para traerlos a Tezcuco, donde, con muchas invenciones de crueldades, los sacrificaron y sacaron los corazones, untando con ellos los rostros de sus ídolos. Motolinea (sic), aunque cuenta esto mismo,²⁰ dice que es más de creer que los tomaron de noche, durmiendo, porque por toda aquella tierra no hay cuesta agra ni que allegue a un tiro de ballesta, ni que sea menester apearse del caballo para subirla ni baxarla, y que este camino es de todos bien conocido, que va de la Veracruz a México, y que el principal pueblo donde esto acaeció fue donde hoy está la venta de Capulalpa. A esto lo que se puede decir es que no vive más el leal de cuanto quiere el traidor, y que hombres asegurados no es mucho que los maten, aunque sea en llano, especialmente habiendo sido tantos en prenderlos y matarlos, y que no fuese de noche parece claro por dos cosas: la una, porque los indios jamás acometían de noche, y la otra porque los españoles siempre se velan, y en lo que toca el camino, poco hay dél que no tenga cuestras y barrancas (*Crónica*, Lib. V, cap. LXV, 601).

Será útil leer el relato del mismo episodio en la *Historia verdadera* de Bernal, en el capítulo CXL, en que se describe la ida de Sandoval al pueblo de Zultepeque, llamado pueblo morisco, y lo que decidió hacer una vez que llegó allí y su ida hacia Tlaxcala para traer los bergantines a Texcoco. De paso, se podrá comparar este largo relato de Bernal con el breve informe que Cortés dio al emperador en su *Carta tercera*:

Y [Sandoval] fue al Pueblo Morisco, y antes que llegasen los nuestros, ya sabían por sus espías cómo iban sobre ellos, y demamparan el pueblo y se van huyendo a los montes. Y el Sandoval los siguió y mató tres o cuatro, porque hobo mancilla de ellos, mas hobiéronse mujeres y mozas y prendió cuatro principales, y el Sandoval les halagó a los cuatro que prendió y les dijo que cómo habían muerto tantos españoles. Y dijeron que los de Tezcuco y de México los mataron en una celada que les pusieron en una cuesta por donde no podían pasar sino uno a uno, porque era muy angosto el camino, y que allí cargaron sobre ellos gran copia de mexicanos e de Tezcuco, y que entonces los prendieron y mataron; y que los de Tezcuco los llevaron a su cibdad y los repartieron con los mexicanos Y esto, que les fue mandado y que no pudieron hacer otra cosa, y que aquello que hicieron que fue en venganza del señor de Tezcuco, que se decía Cacamatzin, que Cortés tuvo preso, y se había muerto en las puentes. Hallóse allí en aquel pueblo mucha sangre de los españoles que mataron por las paredes, con que habían rociado con ella a sus ídolos, y también se halló dos caras que habían desollado y adobado los cueros como pellejos de guantes, y las tenían con sus barbas puestas y ofrescidas en uno de sus altares. Y asimismo se halló cuatro cueros de caballos curtidos, muy bien aderezados, que tenían sus pelos e con sus herraduras, y colgadas a

²⁰ Véase la *Historia de los indios de la Nueva España*, de este misionero.

sus ídolos en el su cu²¹ mayor. Y hallóse muchos vestidos de los españoles que habían muerto, colgados y ofrescidos a los mismos ídolos. Y también se halló en un mármol de una casa adonde los tuvieron presos escrito con carbones: “Aquí estuvo preso el sin ventura de Juan Yuste con otros muchos que traía en mi compañía.” Este Juan Yuste era un hidalgo de los de caballo que allí mataron, y de las personas de calidad que Narváez había traído. De todo lo cual el Sandoval y todos sus soldados hobieron mancilla y les pesó. Mas ¿qué remedio había ya que hacer sino usar de piedad con los de aquel pueblo, pues se fueron huyendo y no aguardaron, y llevaron sus mujeres e hijos, y algunas mujeres que se prendían lloraban por sus maridos y padres? Y viendo esto el Sandoval, con cuatro principales que prendió, y con todas las mujeres, a todos les soltó y envió a llamar a los del pueblo, los cuales vinieron y le demandaron perdón y dieron la obediencia a Su Majestad y prometieron de siempre ser contra mexicanos y servimos con el amor y voluntad que les fuese posible e muy bien. Y preguntados por el oro que robaron a los tascaltecas cuando por allí pasaron, dijeron que a tres habían tomado las cargas dello, y que los mexicanos y los señores de Tezcuco se lo llevaron, porque dijeron que aquel oro había sido de Montezuma y que lo había tomado de sus templos y se lo dio a Malinche cuando le tenía preso (...). Y digamos cómo fue Sandoval camino de Tascala, junto a la cabecera del pueblo mayor, donde residían los caciques, y topó con toda la madera y tablazón de los bergantines, que traían a cuestras sobre ocho mil hombres, y venían otros tantos en reguarda dellos con sus armas y penachos, y otros dos mil que venían para remudar la carga que traían el bastimento. Y venían por capitanes de todos los tascaltecas Chichimecatecle—que ya he dicho otras veces en los capítulos pasados que dello hablan que era indio principal y muy esforzado—y también venían otros dos principales que se decían Teulepile y Tiutical, y otros caciques y principales. Y a todos los traía a cargo Martín López, que era el maestro que cortó la madera y dio el gálico²² y cuenta para las tablazones. Y venían otros españoles que no me acuerdo sus nombres. Y cuando Sandoval los vio venir de aquella manera, hobo mucho placer, por ver que le habían quitado aquel cuidado, porque creyó que estuviera en Tascala algunos días detenido esperando a salir con toda la madera y tablazón. Y así como venían, con el mismo concierto fueron dos días caminando, hasta que entraron en tierra de mexicanos. Y les daban muchos silbos y gritos desde las estancias y barrancas y en partes que no les podían hacer mal ninguno los nuestros con caballos ni escopetas. Entonces dijo el Martín López, que lo traía todo a cargo, que sería bien que fuesen con otro recaudo que hasta entonces venían, porque los tascaltecas le habían dicho que temían que en aquellos caminos no saliesen de repente los grandes poderes de México y les desbaratasen, como iban cargados y embarazados con la madera y bastimentos. Y luego mandó Sandoval repartir los de a caballo y ballesteros y escopeteros, que fuesen unos en la delantera y los demás en los lados; y mandó a Chichimecatecle, que iba por capitán delante de todos los tascaltecas, que se quedase detrás para ir en la retaguarda juntamente con el Gonzalo de Sandoval, de lo que se afrentó aquel cacique, creyendo que no le tenían por esforzado. Y tantas cosas le dijeron sobre aquel caso, que lo hobo por bueno, viendo que el Sandoval quedaba juntamente con él; y le dieron a entender que siempre los mexicanos daban en el fardaje que quedaba atrás. Y desde lo hobo bien entendido, abrazó al

²¹ *Cu* era el nombre nahuatl de los templos aztecas.

²² *Gálibo*, o sea las marcas que señalan las dimensiones del bergantín.

Sandoval y dijo que le hacían honra en aquello (...). Y digamos que en otros dos días de camino llegaron a Tezcucu, y antes que entrasen en aquella cibdad se pusieron muy buenas mantas y penachos, y con atambores y cornetas, puesto en ordenanza, caminaron y no quebraron el hilo en más de medio día, que iban entrando y dando voces y silbos, y diciendo: “¡Viva, viva el Emperador nuestro señor!” y “¡Castilla, Castilla!” y “¡Taxcala, Taxcala!”. Y llegaron a Tezcucu. Y Cortés y ciertos capitanes les salieron a rescibir con grandes ofrescimientos que Cortés hizo a Chichimecatecle y a todos los capitanes que traía. Y las piezas de maderos y tablazones y todo lo demás perteneciente a los bergantines se puso cerca de las zancas y esteros donde se habían de labrar, y desde allí adelante tanta prisa se daba en hacer trece bergantines. Y el Martín López que fue el maestro de los hacer, con otros españoles que le ayudaban, que se decían Andrés Núñez y un viejo que se decía Ramírez, que estaba cojo de una herida, y un Diego Hernández, aserrador, y ciertos indios carpinteros, y dos herreros con sus fraguas y un Hernando de Aguilar, que les ayudaba a machar; todos se dieron gran prisa hasta que los bergantines estuvieron armados y no faltaba sino calafateallos y ponelles los másteles y jarcias y velas. Pues ya esto hecho, quiero decir el gran recaudo que teníamos en nuestro real de espías y escuchas y guarda para los bergantines, porque estaban junto a la laguna, y los mexicanos procuraron tres veces de les poner fuego. Y aun prendimos quince indios de los que lo vinieron a poner el fuego, de quien Cortés supo muy largamente todo lo que en México hacía y concertaba Guatémuz, y era que por vía ninguno no habían de hacer paces, sino morir todos peleando o quitarnos a nosotros las vidas (*HV*, 550-553).

La de Bernal es una narración detallada en la que se aprecia un tono épico con el relato del hazañoso transporte del material para construir los bergantines, lo que hoy llamaríamos prefabricados, pues eso es lo que se hizo en Tlaxcala bajo la dirección del maestro Martín López, ayudado por carpinteros, algunos indios, y herreros, algunos también indios. Se aprecia el sentido del honor de Chichimecatecle, temeroso que la retaguardia, donde Sandoval le ordena ir, signifique que el jefe tlaxcalteca no sea valiente, pues cree que la vanguardia, donde ha estado hasta ese momento, sea la que se enfrente al ataque del enemigo, pero cuando Sandoval le explica que los aztecas siempre atacan la retaguardia, obedece, pues se enorgullece que el capitán español le haya mostrado confianza. En el texto de Bernal se aprecia la cooperación entre españoles e indios en una obra excepcional de ingeniería naval que resultará en una estrategia militar con la cual Cortés derrota la resistencia de los aztecas y conquista Tenochtitlan. Para apreciar la diferencia entre los dos relatos, véase el siguiente, sacado de la *Carta tercera* al emperador Carlos V, en la que Cortés da cuenta al emperador de la victoria obtenida con los bergantines:

Después de haber dado vueltas a las lagunas, en que tomamos muchos avisos para poner el cerco a Temixtitan por la tierra y por el agua, yo estuve en Tesaico, forneciéndome lo mejor que pude de gente y de armas, y dando prisa en que se

acabasen los bergantines y una zanja que se hacía para los llevar por ella fasta la laguna; la cual zanja se comenzó a hacer luego que la ligazón y tablazón de los bergantines se trujeron en una acequia de agua, que iba por cabe los aposentamientos fasta dar en la laguna. Y desde donde los bergantines se ligaron y la zanja se comenzó a hacer hay bien media legua hasta la laguna; y en esta obra anduvieron cincuenta días más de ocho mil personas cada día de los naturales de la provincia de Acaluacan y Tesaico; porque la zanja tenía más de dos estados de hondura y otros tantos de anchura, y iba toda chapada y estacada; por manera que el agua que por ella iba la pusieron en el peso de la laguna; de forma que las fustas se podían llevar sin peligro y sin trabajo fasta el agua, que cierto que fue obra grandísima y mucho para ver. E acabados los bergantines y puestos en esta zanja, a 28 de abril del dicho año [1521] fice alarde de toda la gente, y hallé ochenta y seis de caballo, y ciento y diez y ocho ballesteros y escopeteros, y setecientos y tantos peones de espadas y rodela, y tres tiros gruesos de hierro, y quince tiros pequeños de bronce, y diez quintales de pólvora (...). Para los trece bergantines con que yo había de entrar por la laguna, dejé trecientos hombres, todos los más gente de la mar y bien diestra; de manera que en cada bergantín iban veinte y cinco españoles, y cada fusta llevaba su capitán y veedor y seis ballesteros y escopeteros (...). Como los de Iztapalapa habían hecho ahumadas desde unas torres de ídolos que estaban en un cerro muy alto junto a su ciudad, los de Temixtitan y de las otras ciudades que están en el agua conocieron que yo entraba ya por la laguna con los bergantines, y de improviso juntóse tan grande flota de canoas para nos venir a acometer y a tentar qué cosa eran los bergantines; y a lo que podimos juzgar, pasaban de quinientas canoas. E como yo vi que traían su derrota derecha a nosotros, yo y la gente que habíamos saltado en aquel cerro grande, nos embarcamos a mucha priesa, y mandé a los capitanes de los bergantines que en ninguna manera se moviesen, porque los de las canoas se determinasen a nos acometer, y creyesen que nosotros de temor no osábamos salir a ellos; y así, comenzaron con mucho ímpetu de encaminar su flota hacia nosotros. Pero a obra de dos tiros de ballesta reparáronse y estuvieron quedos: y como yo deseaba mucho que el primer reencuentro que con ellos hobiésemos fuese de mucha victoria, y se hiciese de manera que ellos cobrasen mucho temor de los bergantines, porque la llave de toda la guerra estaba en ellos, y donde ellos podían recibir más daño, y aun nosotros también, era por el agua, plugo a nuestro Señor que, estándonos mirando los unos a los otros, vino un viento de la tierra muy favorable para embestir con ellos; y luego mandé a los capitanes que rompiesen por la flota de las canoas, y siguiesen tras ellos fasta los encerrar en la ciudad de Temixtitan; y como el viento era muy bueno, aunque ellos huían cuando podían, embestimos por medio dellos, y quebramos infinitas canoas, y matamos y ahogamos muchos de los enemigos, que era la cosa del mundo mas para ver. Y en este alcance los seguimos bien tres leguas grandes, fasta los encerrar en las casas de la ciudad; e así, plugo a nuestro Señor de nos dar mayor y mejor victoria que nosotros habíamos pedido y deseado (*Carta III*, 69-72).²³

²³ Véase *Cartas de relación de Fernando Cortés sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España*, editor Don Enrique de Vedia, en *Historiadores Primitivos de Indias*, I, Madrid, BAE, 1946. Referencias con el número de la carta en romanos y las páginas en paréntesis.

En Bernal se identifican los que idearon y construyeron los bergantines y las épicas jornadas de su transporte, una vez prefabricados en Tlaxcala, hasta su llegada al lago Texcoco. Un momento esencial de la realización de esta hazaña de ingeniería naval, es la ayuda de los indios que participaron en la construcción y en el transporte atravesando territorio enemigo. En el relato de Cortés se representa la estrategia victoriosa de los bergantines, el arma decisiva para la derrota de los aztecas. Los dos textos se complementan y la crítica de Cervantes de Salazar al relato de Motolinía muestra la diferencia de opiniones sobre la actitud de los indios. En suma, los tres relatos ofrecen tres aspectos y percepciones diferentes de las cuestiones que aún hoy interesan para el estudio y comprensión de la conquista de la Nueva España.

5. Toma de Iztapalapa

Estuvo Cortés sin salir de Tezcucó ocho o nueve días, fortaleciendo parte de la casa en que posaba, porque toda no podía, por ser grandísima. Cerró puertas, hizo saeteras, levantó pretiles en la parte que mejor le pareció, basteciéndose de lo necesario para más de cuatro meses, recelándose de que los contrarios le cercarían; pero como vio que en todo este tiempo no le acometían ni daban muestra dello a los que con su licencia salían, aunque bien aderezados por la ciudad, determinó de buscar a sus enemigos, y así, salió de Tezcucó con docientos españoles, en los cuales llevaba diez e ocho de a caballo y treinta ballesteros e diez escopeteros e cuatro mill indios amigos tlaxcaltecas. Fue boxando hacia el Mediodía el alaguna, yendo por la orilla hasta llegar a una ciudad que se dice Iztapalapa, que por el agua está dos leguas de México y seis de la de Tezcucó. Tenía Iztapalapa más de diez mill vecinos, y entonces la mitad della y aun las dos tercias partes puestas en el [sic] alaguna, y al presente lo más della está en tierra firme. Tiene una hermosa fuente junto al camino que va a México, donde los que vienen de España para México se refrescan y son rescebidos de sus amigos. El señor desta ciudad, que era hermano de Motezuma y a quien los indios después de su muerte habían alzado por señor, había sido el principal que había hecho la guerra contra los españoles y echádoslos de México, y así por esto como porque sabía que todavía estaban de mal propósito, fue Cortés contra ellos, viendo que ni por amenazas ni buenas palabras querían venir en su amistad. No pudo ir tan secreto Cortés que los de Iztapalapa no fuesen luego avisados por los de la guarnición de México, con humos que hicieron de las atalayas, las cuales eran las casas y templos de los demonios, que todos eran torreados. Sabiendo esto los de Iztapalapa, metieron luego la más ropa que pudieron y las mujeres e niños en las casas que estaban dentro del agua, y dos leguas antes que Cortés llegase parecieron en el campo algunos indios de guerra y otros por el alaguna, a su modo bien armados. No salió toda la gente con ejército formado, porque pretendieron, como después lo intentaron, metiendo a los nuestros en la ciudad, matarlos con un nuevo ardid, y así, comenzaron los del agua y los de la tierra a escaramuzar con los nuestros, retrayéndose y reparando hasta llevar a los nuestros aquellas dos leguas y meterlos en la ciudad, a la entrada de la cual salió todo el golpe de la gente.

Pelearon más de tres horas los unos con los otros bravamente hasta que después de haber los nuestros muerto muchos dellos, dieron con los demás al agua, donde más con la priesa y alteración que con la hondura della, que no llegaba más de hasta los pechos, y todos son nadadores, se ahogaron algunos; los demás saltaban en las canoas, donde otros los recogían. Con todo esto, fue tan reñida y sangrienta la batalla, que de los enemigos murieron más de cinco mill, y de los tlaxcaltecas pocos y de los españoles ninguno, los cuales hobieron gran despojo, pusieron fuego a muchas casas, y si la noche no viniera acabarían de destruir el pueblo, porque entonces más que otras veces, como los que se vengaban de los daños rescebidos, se señalaron tanto que no se podía dar a ninguno ventaja conocida. Ya, pues, que hartos de pelear se querían aposentar, los de Iztapalapa dos horas antes habían rompido una calzada que estaba como presa dos tercios de legua de la ciudad, entre la alaguna dulce y la salada. Comenzó con gran ímpetu a salir el agua salada y dar en la dulce; estonces, con la cobdicia de la victoria, los nuestros no sintieron el engaño, antes, como está dicho, siguieron el alcance, y como los enemigos estaban sobre aviso, habían despoblado todas las casas de la tierra firme; creció tanto el agua que ya comenzaba a cubrir el suelo donde los nuestros estaban. Acordóse Cortés cómo había visto rota la calzada, dio luego en el engaño, hizo a toda priesa salir la gente, mandando que nadie se detuviese si no quería morir anegado. Salieron a toda furia, que sería a las siete de la noche, pasando el agua en unas partes a vuelapié y en otras a los pechos y a la garganta. Perdieron el despojo, ahogáronse algunos tlaxcaltecas, acabaron de salir a las nueve de la noche, y, a detenerse tres horas más, corrían todos mucho riesgo. Tuvieron ruin noche de frío, como salían tan mojados, y la cena fue ninguna, porque no la pudieron sacar. Todo se les hizo liviano, considerando que a no ser con tiempo avisados, no quedara hombre que no muriera. Los de México, que todo esto supieron, dieron luego por la mañana sobre los nuestros, porque los duelos fuesen doblados. Fuéles forzado, peleando, retirarse hacia Tezcucó; apretábanlos mucho los enemigos por tierra y por agua, aunque dellos quedaron tendidos los que más se atrevían. Los del agua fueron los que menos peligraron, porque se acogían luego a las canoas. Los nuestros como estaban mojados y muertos de hambre y los enemigos eran muchos y venían de refresco, no osaron meterse en ellos, contentos con defenderse y matar a los que podían. (*Crónica*, Lib. V, cap. LII, 585-586).

El cronista, como hemos tenido ocasión de leer en el episodio de la herida y la muerte de Moctezuma, incluye dos diálogos entre el emperador azteca y Cortes. No solamente las obras para el asedio de Tenochtitlan llaman la atención del rey azteca Cuauhtemoc, sino la rendición de pueblos, como los tres indicados arriba, a tal punto que el rey azteca llamó a sus capitanes y les hizo el discurso siguiente:

¿Que es esto, señores y valientes capitanes, que estando nosotros vivos, en nuestra gran ciudad de México, cabeza del mundo, después de vencidos rotos y desbaratados y muertos más de seiscientos destos perros cristianos, vuelvan delante de nuestros ojos a rodear nuestra ciudad, robar, destruir y quemar nuestros pueblos, levantar otros que en nuestro servicio teníamos, vencieron los fortalecidos

en los peñoles, que no bastaran nuestros dioses a hacerlo, y por doquiera que van, como tigres y leones, son vencedores? (...) Cuando faltaren los arcos, las varas, las macanas y rodela, las piedras y las demás armas, de que asaz tenéis abundancia, aguzad los dientes, dexad crescer las uñas, para que despedazando, con los dientes y deshaciendo con las uñas a estos perros, venguéis a vos y a vuestros dioses de las injurias rescebidas, atajando las que os pretenden hacer, y para esto ninguna ocasión se ha ofrecido tan buena como la presente, que están Cortés y los suyos en Suchimilco, como en su casa, descuidados. Acometámoslo de súbito, por el agua y por la tierra con todo nuestro poder, que no se nos puede escapar hombre dellos que no muera, y así muertos con su capitán, los que están en Tezcuco quedarán para sacrificarlos vivos a nuestros dioses, los cuales, volviendo por su honra, no dudéis sino que serán en nuestra ayuda y favor (*Crónica*, Lib. V, cap. XCV, 636-637).

6. El relato de la *Crónica* como complemento a los de Cortés y de Bernal

A menudo podemos observar una riqueza de detalles en la *Crónica* que la convierte en un relato complementario a los más famosos y conocidos de Hernán Cortés y sus *Cartas de relación al Emperador Carlos V* y de Bernal y su *Historia verdadera*. Hay una instancia en que el autor de la *Crónica* ha recogido anécdotas y tradiciones orales de las que creo valga la pena documentar algunas, que no se hallan ni en las *Cartas* de Cortés, ni en la *Historia verdadera* de Díaz del Castillo. Así es el episodio en que los jefes tlaxcaltecas le piden a Cortés autorización para vestirse de las armas y de los aderezos de los capitanes aztecas vencidos. Este episodio confirma, al mismo tiempo, el carácter desconfiado de Cortés que, acostumbrado a las tramoyas de Velázquez, gobernador de Cuba, y de Fonseca, obispo de Roano y miembro prominente del Consejo de Indias, ha aprendido que en la Nueva España es fácil equivocarse y caer en una trampa, o embatirse en lo imprevisible:

Después que la gente de Tlaxcala hubo reposado del camino y vio Cortés que estaban algo desabridos por no venir a las manos con los mexicanos, apercibió treinta de a caballo y treientos peones e cincuenta ballesteros y escopeteros y seis tiros pequeños de campo, y mandó que con Ojeda saliesen treinta o cuarenta mil tlaxcaltecas, y sin decir a persona alguna dónde iba, porque se recelaba, y con razón, de los de Tezcuco, que diesen aviso a los mexicanos, salió de la ciudad y fue a la mano derecha, que es hacia el norte, a la otra vuelta, e andadas cuatro leguas, topó con un muy grande escuadrón de enemigos. Rompió por ellos con los de a caballo; desbaratólos, dexando muchos muertos; puso los demás en huida. Los tlaxcaltecas, como son muy ligeros, los siguieron bravamente; mataron muchos de los contrarios, no tomando hombre a vida, porque estaban ya de las antiguas injurias y agravios muy sedientos de su sangre. Señaláronse aquel día hasta la noche, que duró el alcance, cuatro o cinco capitanes tlaxcaltecas que para entre ellos se mostraron leones, matando por sus manos muchos capitanes y principales de los enemigos; volvieron, aunque algo heridos, de que ellos no venían poco contentos,

cargados de ricos despojos de plumajes, mantas y rodela. Viniéronse derechos a do Cortés estaba, y como varones muy animosos, le dixerón: “Señor, con tu favor e ayuda esperamos que nosotros y nuestros hijos hemos de vestir y armar de los despojos que a estos perros mexicanos, quitándoles las vidas, hemos de tomar.” Cortés, hablándoles graciosamente, les respondió que lo que decían habían comenzado a cumplir por la obra, y que así lo habían de hacer todos los capitanes, que tan valientes fuesen como ellos (*Crónica*, Lib. V, cap. LXXIV, 611-612).

Es notable en este pasaje la disciplina y obediencia que los jefes tlaxcaltecas muestran a Cortés. Por la respuesta de Cortés a sus demandas se entiende que ya han comenzado a vestirse las armas de sus enemigos derrotados. En varias ocasiones hemos notado la riqueza y lujo de las armas de los jefes aztecas. También sabemos por las crónicas que los tlaxcaltecas no poseían oro en la misma abundancia de la que los españoles hallaron en Tenochtitlan.

7. Cortés visita Taclopán, lugar de la “Noche Triste”

En su exploración de las ciudades sobre la laguna de Texcoco, Cortés desea visitar la ciudad de Tacuba,²⁴ donde los españoles que habían sobrevivido a la rebelión y consecuente guerra de Tenochtitlan, habían pasado en la así llamada *noche triste*, del 30 de junio de 1520, no sin sufrir una terrible derrota, como veremos leyendo el relato de Clavijero. Pero primero veamos el texto de la *Crónica*:

Otro día en amanesciendo, los tlaxcaltecas y los demás indios amigos comenzaron a saquear y a quemar la ciudad, salvo el aposento donde los españoles, aunque se dieron tanta prisa que dél quemaron un cuarto, aunque algunos dicen que por ser las casas de terrados fue mayor el ruido y espanto que el daño que hicieron, y esto decían ellos que lo habían hecho por vengarse de la matanza que en los nuestros y en sus naturales habían hecho cuando de México, saliendo desbaratados, pasaron por aquella ciudad (...). Estuvo Cortés seis días en esta ciudad, en ninguno de los cuales estuvo ocioso, antes siempre tuvo encuentros y escaramuzas con los mexicanos que estaban cerca de ellos, e hubo algunos recuentos con tanta grita y barahunda, como suelen, que pareció que el cielo se venía abaxo. Los tlaxcaltecas, como deseaban mejorarse con los mexicanos y los mexicanos se tenían por valientes, era cosa de ver los desafíos que entre los capitanes y principales soldados había, desafiándose uno a uno, dos a dos y cuatro a cuatro. Las más veces los mexicanos llevaban lo peor y en los particulares desafíos no había más que morir o vencer, porque se querían tan mal y tenían por tanta gloria llevar el brazo o cabeza del vencido a los suyos, que jamás se tomaban a vida. Decíanse los unos a los otros tantos denuestos, tan extraños y encarecidos, que era cosa de ver; pero entre

²⁴ Tlacopán en Sahagún y Clavijero.

otras cosas, no son de pasar en silencio, lo que los mexicanos decían a los tlaxcaltecas. Decíanles: “Vosotros, mujeres mancebas de los cristianos, nunca osastes llegar adonde ahora estáis sino con el favor de vuestros amigos los cristianos. A vosotros y a ellos comeremos en chile,²⁵ porque no nos presciamos de teneros por esclavos.” Los tlaxcaltecas respondían: “Nosotros, como a gente bellaca, temerosa y sin fee, siempre os hemos hecho huir y nunca de nuestras manos habéis escapado menos que vencidos. Vosotros sois las mujeres y nosotros los hombres, pues siendo tantos y nosotros tan pocos jamás habéis podido entrar en nuestros términos como nosotros en los vuestros. Los cristianos no son hombres sino dioses, pues cada uno es tan valiente que a mill de vosotros espera y mata.” Con estas y otras injurias se encendían y enojaban tanto los unos contra los otros, que como canes rabiosos se despedazaban sin dar lugar a que, si no era en la figura, [no] pareciesen hombres, sino fieras (*Crónica*, Lib. V, cap. LXXV, 674).

En este relato de la *Crónica*, en que se cuenta la venganza que Cortés y sus aliados hicieron de la matanza sufrida en *la noche triste*, se documenta un detalle curioso de las ofensas que aztecas y tlaxcaltecas se lanzan en Tlacopan, ciudad bien conocida por Cortés y sus españoles y por sus aliados tlaxcaltecas que se hallaron allí, en *la noche triste*, en cuyo trance, como veremos en este relato de Clavijero, Cortés sufrió una terrible derrota:

[Cortés] ordenó su marcha en el mayor silencio de la noche, cuya oscuridad se había hecho mayor con un nublado, y cuya molestia y peligro se agravaba con alguna lluvia. Dio la vanguardia al invicto Sandoval con otros capitanes, 200 infantes y 20 caballos. En el cuerpo del ejército iban los prisioneros, la gente de servicio, el bagaje y el mismo Cortés con 5 caballos y 100 infantes para acudir con prontitud adonde hubiese mayor necesidad. La retaguardia se encargó al capitán Pedro de Alvarado con el resto de los españoles. Las tropas auxiliares de Tlaxcala, Cholula y Cempoala, que eran más de 7.000 hombres, se repartieron en las tres partes del ejército; e invocando la protección del cielo, comenzaron a pasar por la calle de Tlacopan. Pasó la mayor parte con felicidad el primer canal o acequia con la ayuda del puente que llevaban,²⁶ sin más resistencia que la poca que hicieron las centinelas que guardaban aquel lugar, pero advertidos los sacerdotes que velaban en los templos, tocaron al arma y excitaron con sus bocinas al pueblo. En un momento se vieron los españoles atacados por tierra y por agua de un número extraordinario de enemigos que con su misma multitud y desorden se embarazaban en el ataque. Fue muy sangriento el combate en el segundo canal, extremo el peligro y extraordinarios los esfuerzos de los españoles por salvarse. La oscuridad de la noche, el estrépito de las armas, los clamores e imprecaciones de los combatientes, los gemidos de los prisioneros y los ayes de los moribundos, formaban un conjunto de lástima y de horror. Aquí se oye la voz de un soldado que

²⁵ El cronista se refiere a la variedad de pimientos pequeños y muy picantes que se usan como condimento.

²⁶ Para pasar los canales que rodeaban la ciudad de Tenochtitlan, Cortés había construido un puente móvil, arrastrado por cuarenta hombres.

implora el socorro de sus compañeros, y allí la de otro que en los últimos alientos de su vida pide a Dios misericordia. Todo es confusión, gritos, heridas y muerte. Cortés, cumpliendo con todas las obligaciones de un buen general, acude con suma intrepidez a todas partes pasando y repasando a nado los canales, alentando a los unos, socorriendo a los otros y dando a las reliquias de su ejército todo el orden que permitían las circunstancias, no sin gravísimo riesgo de ser muerto o hecho prisionero. El segundo canal se cegó de tal suerte con los cadáveres, que sobre ellos pasaron los que habían quedado de la retaguardia; Alvarado, que la mandaba, se halló tan apretado en el tercer canal, que no pudiendo contrarrestar el furor de los enemigos, ni echarse a nado sin ser muerto, fijó, según dicen, su lanza en el fondo del canal y sus brazos en el cuento de la lanza, y dando un extraordinario impulso a su cuerpo, se puso de un salto de la otra parte del canal. Acción que siempre se celebró como un prodigio de agilidad y que dio a aquel lugar el nombre que hasta hoy conserva de Salto de Alvarado.²⁷ La pérdida de los mexicanos en esta noche no pudo menos de ser muy considerable. De la de los españoles hablan, como en otros cálculos, con mucha variedad los autores.²⁸ Lo más cierto (según dice Gómara, que muestra haberlo averiguado con mayor diligencia) es que murieron sobre 450 españoles, más de 4,000 hombres de tropas auxiliares, y entre ellos, según dice Cortés, todos los cholultecas; murieron también todos o casi todos los prisioneros y toda la gente de servicio y 46 caballos, y se perdió casi toda la riqueza adquirida, toda la artillería y todos los papeles pertenecientes a la Real Hacienda y a la Historia de lo acaecido hasta aquel tiempo a los españoles. Entre los españoles que faltaron, los de más consideración fueron los capitanes Juan Velázquez de León, persona principal e íntimo amigo de Cortés, Amador de Lariz, Francisco de Morla y Francisco de Saucedo, hombres todos de mucho valor y mérito. Entre los prisioneros pereció el desgraciado rey Cacamatzin,²⁹ un hijo y dos hijas del difunto rey Moctezuma. Acompañó a esta princesa en su desgracia doña Elvira, hija del príncipe Maxixcatzin. No pudo el esforzado corazón de Cortés contener a vista de tanta calamidad el llanto a sus ojos. Sentóse en una piedra cerca de Popotla, población cercana a Tlacopan, no tanto por respirar de la fatiga cuanto por llorar la pérdida de sus amigos y compañeros; pero sirvióle de consuelo en su aflicción el ver vivos a sus más esforzados capitanes: Sandoval, Alvarado, Olid, Ordaz, Avila y Lugo; a sus intérpretes Aguilar y doña Marina, y a su ingeniero Martín López, en quienes principalmente libraba desde entonces la reparación de su honor y la conquista de México (*Clavijero*, 365-367).

Es ésta de Clavijero una descripción épica de la noche triste, como correspondería a un acontecimiento de gran importancia. Además de relatar la derrota de Cortés,

²⁷ Bernal Díaz del Castillo, refiriéndose al relato que Gómara escribió sobre este episodio del salto de Alvarado lo considera exagerado. Véase más abajo el texto de *HV*.

²⁸ En nota, Clavijero da una breve lista de autoridades: "Cortés dice que murieron 150 españoles; pero o disminuyó por particular motivo el número, o lo erraron los copistas. Bernal Díaz cuenta 870 españoles muertos; pero en este número comprende, no solamente los que faltaron esta noche, sino también los que perecieron en los días siguientes hasta entrar en Tlaxcala. Solís no cuenta más de 200 y Torquemada 290" (*Clavijero*, 366, n. 36).

²⁹ En nota, Clavijero agrega: "Torquemada afirma como cosa bien averiguada que pocos días después de preso Cacamatzin le hizo Cortés dar garrote en la prisión. Cortés, Bernal Díaz, Betancourt y otros dicen que murió con los demás prisioneros en la Noche Triste" (*Clavijero*, 366, n. 38).

Clavijero indica algunas fuentes para explicar la dificultad de llegar a la verdad de la historia de esa noche. Una de esas fuentes, la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, duda de la tradición relativa al así llamado *salto de Alvarado*. El texto de *HV* se encuentra en el capítulo CXXVIII, sobre la noche triste:

Y en la triste puente, que dijeron después que fue el salto de Alvarado, digo que en aquel tiempo ningún soldado se paraba a vello si saltaba poco o mucho, porque harto teníamos que salvar nuestras vidas, porque estábamos en gran peligro de muerte, según la multitud de mexicanos que sobre nosotros cargaban. Y todo lo que en aquel caso dice Gómara es burla, porque ya que quisiera saltar y sustentarse en la lanza, estaba el agua muy honda y no podía llegar al suelo con ella. Y demás desto, la puente y abertura muy ancha y alta, que no la podría salvar por muy más suelto que era, ni sobre lanza ni de otra manera; y bien se puede ver agora qué tan alta iba el agua en aquel tiempo y qué tan altas son las paredes donde estaban las vigas de la puente, y qué tan ancha era el abertura. Y nunca oí decir deste salto de Alvarado hasta después de ganado México, que fue en unos nibelos que puso un Gonzalo de Ocampo, que por ser algo feos aquí no declaro; y en ellos dice: “Y de acordársete debía del salto³⁰ que diste de la puente” (*HV*, 482).

Se entiende que Cortés quiera escarmentar a los residenets de Tlacopan y haya decidido dejar constancia de que su vuelta tiene como finalidad la conquista de la Nueva España y su integración en el occidente cristiano, sin olvidarse que la crueldad mostrada por los aztecas con los prisioneros españoles y los aliados indios no podía dejarse sin el castigo de los culpables. Al relatar esta etapa en Tlacopan, la *Crónica* se detiene en representar el encarnizamiento con el que los tlaxcaltecas y demás indios aliados se abandonan a la destrucción de Tlacopan, pareciendo más bien animales salvajes que hombres—*sin dar lugar a que, si no era en la figura, pareciesen hombres, sino fieras* (Cap. LXXV, p. 614)—y luego, en el cap. LXVI, cuenta la reacción resentida de los mexicanos que amenazan a Cortés, advirtiéndole que con la muerte de Moctezuma ya no hay en la Nueva España nadie que sea su amigo, mofándose del deseo de Cortés de hablarle al rey Cuauhtémoc:

Prosiguiendo en su coraje los mexicanos, deseosos de vengarse de los nuestros, saliendo por la calzada, fingían huir para meterlos en alguna celada donde los pudiesen tomar a manos y sacrificarlos, que es lo que ellos más deseaban y en que más mostraban el odio que les tenían, y como vían que no salían con esto, otras veces lo convidaban a la ciudad, diciendo: “Entrad, esforzados, a pelear. ¿Por qué

³⁰ En una nota el editor Guillermo Serés apunta a la posibilidad que la palabra *salto* pueda aludir a *asalto*: “Es posible que tenga un sentido irónico, habida cuenta de que *salto* también significa ‘asalto, acción militar contundente, hazaña’; todo lo contrario de la actuación de Alvarado, que ha abandonado sus hombres para salvar la vida” (*HV*, 482, n. 13).

perdéis tan buena ocasión, que hoy seréis señores de México?” Otros decían: “Venid a holgaros, que la comida hallaréis aparejada. ¿No queréis?, pues aquí moriréis como antaño.” Otros: “Íos a vuestra tierra, que ya no hay Motezuma que haga lo que vosotros queréis”. Entre estas pláticas, Cortés, con todo recato, poco a poco se fue llegando a una puente que estaba alzada; hizo señas a los de la una parte y de la otra, que callasen. Ellos, por ver lo que diría, sosegándose, le dixerón que hablase. El entonces (sic) les preguntó si estaba allí el señor, porque deseaba decirle cosas que mucho le convenían. Ellos le respondieron: “Todos los que veis son señores; decid lo que queréis”; y él, como no estaba allí el señor, calló un poco. Ellos, sintiéndose desto agraviados, le deshonraron bravamente, diciéndole, entre otras cosas: “¿Tú piensas, Cortés, que ha de ser la de antaño, y que es viva aquella gallina de Motezuma? Mal lo has pensado; que de ti y de los tuyos hemos de hacer un gran banquete a los dioses.” Cortés se rió; no les respondió palabra porque hablaba con canalla, y diciéndoles un español que para qué parlaban tanto estando encerrados y sin comida, por la falta de la cual, aunque más valientes fuesen, si no se rendían habían de morir de hambre, replicaron con doblado enojo que no tenían falta de pan, pero que cuando la tuviesen comerían de los españoles y tlaxcaltecas que matasen, pues tenían la caza delante. Con esto arrojaron ciertas tortillas, diciendo: “Malaventurados, comed, que tenéis hambre; que a nosotros, por la bondad de los dioses, todo nos sobra y apartaos de ahí, si no haremos os pedazos.” Dichas estas palabras, gritando todos, tornando con mayor furia a la pelea, la cual no dexaron hasta volver bien descalabrados, Cortés, como no pudo hablar con Guatemuci, e que para esto había venido, al cabo de los seis días, determinó de volverse por el camino que había venido a Tezcuco, salvo que no fue por Xaltoca, que es a trasmano (*Crónica*, Lib. V, cap. LXXVI. 615).

En el capítulo siguiente, el LXXVII, el cronista continúa el relato del enfrentamiento con los aztecas de Tlacopan que persiguen al ejército de Cortés, tratando de sorprenderlo:

Los enemigos, como vieron levantar el real de los nuestros, creyendo que iban huyendo, determinados de seguirlos, los dexaron dormir aquella noche en la ciudad de Guatitlán para más asegurarlos, y luego otro día de mañana, saliendo de allí los nuestros, los enemigos, más espesos que granizo, los comenzaron a seguir, pero los de caballo, revolviendo de cuando en cuando, les hacían por un rato perder la furia, porque a los que alcanzaban dexaban tales que no volvían jamás a la burla. Con todo esto, como los españoles todavía marchaban, pensando que iban huyendo, como eran tantos, quedase el que quedase, los seguían bravamente, tanto que fue necesario que Cortés usase de algún ardid, de los que solía, y así mandó a la gente de a pie que se fuese adelante y que no se detuviesen, proveyendo, para la defensa dellos, que en la rezaga fuesen cinco de caballo, y quedándose él con veinte, mandó a los seis se pusiesen en cierta parte en celada y a otros seis en otra y a otros cinco en otra, y él con otros tres, poniéndose en otra, les dixo que cuando él appellidase ¡Sant Pedro!

o ¡Santiago!, diesen en los enemigos, que con el cebo de ir tras los españoles, irían descuidados, pensando que todos iban juntos adelante. Fue así como Cortés lo pensó, el cual, desde que vio que había pasado gran multitud de gente, apellidando ¡Sant Pedro!, de súbito dieron todos los de caballo en ellos, y como los desbarataron fue fácil de hacer gran matanza en ellos. Siguiéronlos, dos leguas por tierra llana, quedando a pequeños trechos muchos enemigos muertos, con lo cual los vivos escarmentaron de tal suerte que no lo osaron más seguir (*Crónica*, Lib. V, cap. LXXVII, 616).

8. Destrucción de Xochimilco

Xochimilco era la mayor ciudad sobre la laguna, exceptuando a Tenochtitlan. Sobre su importancia estratégica y logística que seguramente el rey azteca defendía celosamente, y, conciente del peligro de perderla, expresó su frustración y enojo, será bien recordar la descripción de Clavijero:

Después de haber descansado, el ejército partió de Cuauhnahuac [Cuernavaca], cargado de despojos, de vuelta a México por un gran bosque de pinos en que padeció mucha sed, y al día siguiente se halló a vista de la grande y deliciosa ciudad de Xochimilco. Esta ciudad, la mayor del valle de México, después de las cortes, estaba fundada en la ribera del lago dulce, en distancia de poco más de cuatro leguas al sur de la capital. Su vecindario era muy numeroso, sus templos muchos, sus edificios suntuosos y singularmente bellos sus jardines nadantes, que dieron ocasión a su nombre [Xochimilco=sementera de flores o jardín] (*Clavijero*, 392).

El ataque contra el ejército de Cortés ocurre poco después de la llegada de los españoles que deben luchar con los xochimilcas para conquistar una plaza fuerte, donde esperan descansar y curar a los heridos. La fuerza del ejército azteca es de veinte y cuatro mil hombres, divididos en un ejército de tierra de doce mil y otro en canoas que también suma doce mil hombres. La estrategia de Cortés es sorprender al enemigo con su ejército dividido en tres cuerpos. También ordenó a una fuerza de 500 tlaxcaltecas que ocuparan una colina detrás del ejército enemigo y que esperaran su señal para atacar. Cuando los aztecas llegaron a las manos con los españoles, Cortés dio la orden que la fuerza apostada sobre la colina atacara al enemigo desde atrás. Esto generó confusión y los aztecas, que esgrimían las espadas españolas obtenidas en la “noche triste,” se retiraron para volver a atacar:

Hicieron los nuestros y los indios tlaxcaltecas tan grande estrago en ellos, que en breve espacio mataron más de quinientos; los demás se salvaron huyendo a las sierras. Los de a caballo, que eran quince, porque los otros seis acertaron a ir por

un camino ancho y llano, alanceando en los enemigos, los cuales, a media legua de Suchimilco, dieron sobre un escuadrón de gente muy lucida, que venía en su socorro; [los nuestros] desbarataronlos asimismo e alancearon algunos, e ya que se hubieron todos juntado donde Cortés les había dicho, que serían las diez del día, volvieron a Suchimilco e a la entrada hallaron a muchos españoles que con gran deseo estaban esperando a Cortés, deseosos de saber lo que le había sucedido. Contáronle el grande aprieto en que se habían visto con los enemigos y cómo habían hecho más que hombres por echarlos del pueblo y que habían muerto gran cantidad dellos y tomándoles dos de las espadas españolas con que ellos estaban tan soberbios. Dixéronle asimismo cómo los ballesteros no tenían ya saetas ni almacén (...) Desta manera estuvo allí tres días sin pasarse mañana ni tarde que dexase de pelear (*Crónica*, Lib. V, cap. XCVII, 639).

Esta batalla dio prestigio a Cortés, pues las poblaciones lacustres advirtieron la gran matanza de aztecas hecha por los españoles. De varios pueblos vinieron a ofrecer vasallaje al emperador de los cristianos. Como condición de aceptar su vasallaje, Cortés les ordena que entreguen a los mensajeros aztecas que les habían persuadido a oponerse en Iztapalapa. Acto seguido envía a Sandoval, alguacil mayor del ejército, “con veinte hombres de a caballo y docientos de a pie, escopeteros, ballesteros y rodeleros” (*Crónica*, Lib. V, cap. LIV, 588). Es un relato éste que incluye una comparación entre el relato de Motolinía y el de Cortés. Yendo de vuelta hacia Chalco para reconocer esas sierras, le salieron al camino miles de aztecas que pertenecían a las guarniciones de las sierras y que “hicieron alto en un llano cerca de Chalco, presentando batalla a los nuestros, los cuales arremetieron con gran furia a ellos”:

rompieron los de a caballo los escuadrones mexicanos, trabóse la batalla, estuvo en peso cerca de dos horas, pero como los nuestros mataron y hirieron a los caudillos, los demás, desbaratados en breve, dexaron el campo. Desembarazado desta manera el camino, los de Chalco, que tenían sus espías y sabían ya la victoria que los nuestros habían ganado, yendo los nuestros y saliendo ellos, se vinieron a encontrar en el camino. Holgáronse por extremo los unos con los otros; los españoles, por tener más amigos para su negocio, y los de Chalco por verse libres de la tiranía y servidumbre de los mexicanos. Acariciaron mucho aquella noche a los nuestros, en especial a Sandoval, que era discreto y valeroso capitán. Motolinía dice que los de Chalco se juntaron luego con los nuestros y que desta manera se riñó la batalla, quemando los vencedores los ranchos y asiento de los vencidos, llevando mucha presa, y que otras veces habían perdido. Lo que está dicho atrás tengo por más cierto, porque conforma con lo que Cortés después escribió al Emperador (*Crónica*, Lib. V, cap. LV, 589).

Al comienzo del capítulo LXXVIII de la *Crónica*, el cronista advierte: “Cerca de lo contenido en el capítulo antes deste, Ojeda, que a todo se halló presente, dice

otras cosas no dignas de pasar en olvido en la Relación que, aprobada con otros testigos, me invió.” (616). Creo que habría que incluir a ambos capítulos anteriores, el LXXVI y el LXXVII en el material de la relación de Ojeda, pues ambos, con los capítulos que les siguen, es decir una sección que consta de los capítulos LXXVII-LXXXI, y que constituye un relato de la exploración de Cortés de aquellos lugares dónde establecer las guarniciones y dónde fondear los bergantines para efectuar el cerco de Tenochtitlan. Los capítulos XCIII-XCVIII de la *Crónica* cuentan la conquista de Xochimilco, ciudad estratégica de los aztecas, sobre el lago de Texcoco, que Cortés necesitaba para completar el cerco de Tenochtitlan. Este relato que comprende varios capítulos, incluye episodios curiosos e insólitos, que miran a hacer de la crónica una lectura amena y entretenida, siguiendo el modelo literario de los libros de caballerías:

Después de haber Cortés dormido aquella noche en el pueblo, siguió su camino hacia México por la mañana e por una tierra de pinares despoblada e sin ningún agua e con un puerto que tiene casi tres leguas de subida. Pasáronle los nuestros con grandísimo trabajo y sin beber, tanto que muchos de los indios amigos perescieron de sed. Pararon a siete leguas de donde habían salido, en unas estancias, aquella noche, y por ir con la fresca y sentir menos el camino, salieron en amanesciendo; llegaron temprano a vista de una gentil ciudad que se dice Suchimilco, la cual está asentada en el alaguna (sic) dulce; y como los vecinos della estaban avisados de la venida de los nuestros, tenían hechas muchas albarradas e acequias e recogida mucha munición de varas, flechas y piedras y alzadas las puentes de todas las entradas de la ciudad, la cual está de México cuatro leguas (*Crónica*, Lib. V, cap. XCIII, 633-634).

La ciudad de Xochimilco está enmarcada como en una pintura renacentista, sobre la laguna, al final de una loma de pinos de casi doce millas. De Xochimilco los españoles pueden ver, desde la altura de la colina que la rodea, los canales y asequias, los puentes y las fortificaciones hechas por los residentes para defenderse del ataque inminente de Cortés. La ciudad quiere repeler el invasor. Cortés trata de persuadirles a rendirse para ahorrar muertes y destrucción, pero los habitantes, a quienes los de Tenochtitlan han prometido ayuda, se organizan para la defensa:

Estaba dentro mucha y muy lucida gente, determinada de se defender o morir. Cortés les invió a decir, lo que siempre solía, que era mejor se diesen de paz, excusando los daños que se les podían seguir, que no perseverar en su mal propósito, pues tendrían entendido lo que les había subcedido a los demás (*Crónica*, Lib. V, cap. XCIII, 614).

Ante la obstinada resistencia de los de Xochimilco, Cortés ordena el ataque. La batalla prosigue todo el día hasta la noche. El cronista explica que los de Xochimilco, aparentando querer la paz y, al mismo tiempo, mostrar resistencia, esperaban ganar tiempo hasta que llegara el auxilio prometido de Tenochtitlan:

Unos daban voces pidiendo paz, e otros peleaban valientemente. E moviendo tantas veces paz e peleando, juntamente, cayeron los nuestros en el astucia y ardid, que era por entretener a los nuestros y alzar ellos sus haciendas y poner en cobro las joyas y ropas que tenían guardadas, y también por dilatar tiempo en el entretanto que les venía socorro de México. Este día mataron los indios dos españoles, porque se desmandaron de los otros a robar y vinieron en tanta necesidad que nunca pudieron ser socorridos. Esto suele hacer la demasiada cobdicia (*Crónica*, Lib. V, cap. XCIII, 634).

La batalla de Xochimilco prosigue y el mismo Cortés se encuentra rodeado de enemigos hasta que un guerrero tlaxcalteca le saca de apuros:

Los caballos andaban ya fatigados de tal manera que el de Cortés, como trabajaba más, andando de acá para allá, no pudiendo sufrir el trabajo, se dexó caer en el suelo. Cortés se apeó con presteza, y tomando la lanza con ambas manos, la jugó de manera que no menos mal hacía con el regatón que con el hierro. Defendiéndose desta manera un rato de muchos que le tenían rodeado, llegó allí un tlaxcalteca con su espada y rodela, que no supo por dónde entró. Díxole: “No tengas miedo, que yo soy tlaxcalteca”. Ayudóle luego a levantar el caballo, que estaba ya algo alentado, e a subir en él a Cortés. Acudió luego un criado suyo, y tras él muchos españoles. Miró Cortés en el indio, que le pareció bien alto y muy valiente (*Crónica*, Lib. V, cap. XCIV, 635).

Ganada la batalla que se alargó hasta la noche, Cortés se fue a descansar. Al día siguiente, su preocupación mayor fue agradecerle al tlaxcalteca que le había socorrido, pero no lo pudo hallar:

Otro día por la mañana cabalgó Cortés, buscó con gran cuidado por sí y por las lenguas aquel indio que le había ayudado, para honrarle y favorecerle, agradeciéndole lo que por él, en tan gran peligro, había hecho, y después de haberle buscado con toda la diligencia posible, ni entre los vivos ni entre los muertos lo pudo hallar, porque llevarle preso los indios no lo acostumbraban. Creyó, según Cortés era devoto de Sant Pedro, que en aquella afición y trance le socorrió e ayudó en figura de tlaxcalteca (*Crónica*, Lib. V, cap. XCIV, 635-636).³¹

³¹ El autor imita la épica homérica y virgiliana, haciendo aparecer personas que, bajo apariencias falsas, a veces divinidades paganas en la épica greco-romana, comunican con sus héroes a quienes

El asedio de Xochimilco se alarga lo bastante para que en Tenochtitlan el rey Cuauhtémoc llame sus capitanes para que organicen un ataque contra los españoles empeñados en el asedio. Siguiendo la tradición de los historiadores griegos y romanos, el cronista imagina esta proluación del rey azteca:

¿Qué es esto, señores y valientes Capitanes, que estando nosotros vivos, en nuestra gran ciudad de México, cabeza del mundo, después de vencidos rotos y desbaratados y muertos más de seiscientos destos perros cristianos, vuelvan delante de nuestros ojos a rodear nuestra ciudad, robar, destruir y quemar nuestros pueblos, levantar otros que en nuestro servicio teníamos, vencieron los fortalecidos en los peñoles, que no bastaran nuestros dioses a hacerlo, [y] por doquiera que van, como tigres y leones, son vencedores? Las manos me quiero comer de rabia y pelarme las barbas, de que no hayamos puesto remedio. ¿Qué esperamos, señores, sino que vencidos y rendidos los pueblos y ciudades que están alderredor de la nuestra, con mayores fuerzas vendrán sobre nosotros estos perros cristianos, enemigos nuestros y de nuestros dioses? Ya el negocio está puesto en términos que, no solamente nos conviene pelear por nuestros amigos, por nuestra gloria y fama, por nuestra hacienda, por nuestra ciudad, por nuestras mujeres y hijos, sino por vuestras vidas, por nuestra libertad y, lo que más es, por nuestros dioses. ¿Para qué queremos las haciendas, los triunfos ganados, los amigos, las mujeres y hijos y las vidas, si hemos de perder la libertad y permitir que nuestros buenos dioses, de quien tantas mercedes hemos rescebido, sean tan gravemente ofendidos, que ellos con sus templos tan afrentosamente sean quemados y deshechos? Si os duele su honra, si os acordáis que sois mexicanos, señores del mundo; si tenéis en la memoria las victorias ganadas y los grandes reinos y señoríos que vosotros y vuestros antepasados ganaron, no sé cómo os podéis sufrir sin que, como leones furiosos, arremetáis y saltéis contra tan malos hombres. Cuando faltaren los arcos, las varas, las macanas y rodela, las piedras y las demás armas, de que asaz tenéis abundancia, aguzad los dientes, dexad crescer las uñas, para que despedazando con los dientes y deshaciendo con las uñas a estos perros, venguéis a vos y a vuestros dioses de las injurias rescebidas, atajando las que os pretenden hacer, y para esto ninguna ocasión se ha ofrescido tan buena como la presente, que están Cortés y los suyos en Suchimilco, como en su casa, descuidados. Acometámoslos de súbito, por el agua y por la tierra con todo nuestro poder, que no se nos puede escapar hombre dellas que no muera, y así muertos con su Capitán, los que están en Tezcuco quedarán para sacrificarlos vivos a nuestros dioses, los cuales, volviendo por su honra, no dudéis sino que serán en nuestra ayuda y favor (*Crónica*, Lib. V, cap. XCV, 636-637).

protejen, como en el caso de Minerva que, en el Libro 22 de la *Iliada*, apareciéndole a Héctor, en su duelo contra Aquiles, bajo los visos de Deifobo, guerrero amigo de Héctor, para convencer a éste, temeroso de enfrentarse con Aquiles, que lo puede vencer con su ayuda. Confiado en su amigo, Héctor se adelanta y arroja su dardo, mientras Aquiles hace lo mismo con el suyo. Los dos guerreros no se hieren en ese primer encuentro, pero cuando Héctor se vuelve hacia Deifobo para pedirle otro dardo y no lo ve, se da cuenta del engaño y, desenvainando su espada se arroja contra Aquiles que, gracias al dardo que Minerva le ha entregado, le hiere en la garganta con una herida mortal; en el Libro V de la *Eneida*, Venus y Apolo protegen a Eneas herido por Diomedes.

Cuauhtémoc hace una reseña completa de la lucha por la defensa contra Cortés, esgrimiendo como justificación de su exhortación, no sólo la gloria y el honor, la libertad y la memoria de los antepasados victoriosos de tantas guerras y conquistas, sino los dioses afrentados por los españoles. Es la primera vez que en la crónica de la coonquista de la Nueva España un rey azteca invoca como bien supremo y deber de defenderlo, la superioridad de los dioses paganos sobre el dios de los cristianos. Los espías le advierten a Cortés del avance por tierra y por la laguna del enemigo. Cortés se sube a la torre de un templo desde donde puede ver el ejército de tierra y las canoas que se adelantan hacia Xochimilco. Sabe que se halla frente a un enemigo poderoso y determinado, pero no deja que sus hombres perciban inseguridad o temor en él, sino que oyen las órdenes para disponer la defensa contra el ataque. Todo debe hacerse en silencio para que el enemigo crea que los españoles están dormidos y descuidados. Los aztecas esgrimen las espadas quitadas a los españoles muertos en la “noche triste” y gritan que los matarán con las espadas de sus compañeros muertos. Cortés despliega sus fuerzas de manera que el enemigo quede rodeado por los dos lados, entre un cerro donde los españoles se han fortificado y la ciudad, mientras Cortés con la caballería los ataca de costado, haciéndolos huir y caer en el agua donde la mayoría pereció ahogada. Vencida la batalla, Cortés dio la orden de destruir Xochimilco, menos los cuarteles donde residían. A los tres días dio la orden de abandonar la ciudad destruida y llegó a Coyohuacan, que Clavijero describe como “ciudad grande de la ribera del lago” (*Clavijero*, 393). Después de destruir esta ciudad, Cortés decidió volver a Texcoco, habiendo así “rodeado en este viaje todos los lagos del valle mexicano y considerado cuanto era menester para ejecutar con facilidad la grande empresa que meditaba” (*Clavijero*, 394). A conclusión de esta exploración llena de peligro, de batallas y de escaramuzas, ya vuelto a Texcoco, Cortés, recibido con albricias por los suyos, les cuenta el resultado de su exploración y el plan para conquistar Tenochtitlan:

Fue resebido Cortés como padre, como señor, como amigo, como Capitán, como triunfador, que de todos estos títulos era digno el que en todo se mostraba tal. Hizo el alegría mayor la pena que todos antes habían tenido en no saber los unos de los otros. Contóles Cortés sus prósperos y dichosos subcesos, dando gracias a Dios que en todo tanto le había favorecido, prometiéndoles, como si lo viera presente, que en breve, según iban los negocios, se habían de ver señores de aquella gran ciudad, de la cual tan afrentosamente y con tanta pérdida de los suyos habían sido echados. Enternecieronse todos mucho a esto, con la memoria de lo pasado; contóles por orden los muchos y grandes rebatos en que se había visto después que salió de aquella ciudad, y ellos a él lo mucho que habían echado menos su presencia, porque habían tenido grandes sobresaltos, aunque todo les había sucedido bien, como los naturales de la ciudad andaban de mala, y como cada día les decían

que los de México Tenuxtitlán con todo su poder habían de venir sobre ellos, que no poco temor causaba a los más, especialmente viéndolo ausente, porque o en su buena ventura o porque Dios no había querido alzar la mano dellos, siempre habían sido victoriosos. Con estas y otras razones gustosas para todos, bien tarde se fueron [a] acostar, aunque no tenían colchones mollidos (*Crónica*, Lib. V, cap. C, 643).

El relato de Cervantes de Salazar se lee como una novela de caballería. Su prosa se adelanta a Miguel de Cervantes, salvando las diferencias de género, pero no siempre la distinción tan esquemática de los géneros permite entender la naturaleza de una obra como la *Crónica*, mezcla de historia y de ficción, fruto del deseo del autor de poner en la escena personajes y acontecimientos a los que su fantasía debió insuflar ese aire vital tan peculiar de la ficción del siglo de oro.

9. Saqueos de tlaxcaltecas

En la relación de Ojeda aprendemos cómo los tlaxcaltecas saqueaban pueblos y templos mexicanos, y para no ser castigados, abandonaban el ejército, como se relata en el episodio siguiente, contado en los capítulos LXXVIII-LXXIX:

De allí [Cortés] pasó a otros pueblos que están asentados en el alaguna (sic) e allí vieron la mucha prisa con que infinitas canoas metían en los pueblos varas tostadas, flechas, piedras y otras municiones. Dieron los indios tlaxcaltecas en los aposentos reales, robaron más de quinientos cueros de grandes tigres e mucho oro y ropa rica. Desto dio aviso Ojeda a Cortés, porque vio a muchos de los tlaxcaltecas vestidos de ropa rica, de que ellos carecían, y que en las cabezas y brazos traían piezas de oro, que por su pobreza nunca usaron. Iba con Ojeda su compañero Joan Márquez. Díxoles Cortés: “¡Oh!, pese a vosotros, cataldos y tomaldes el oro, que no han menester, y dexaldes los cueros y ropas con que se vistan, y honren, en premio de su esfuerzo y diligencia.” No dixo Cortés a sordos lo que está dicho arriba, porque luego con toda diligencia, porque se les había de pegar algo comenzaron a catar los indios; recogieron hasta tres mill pesos de oro; pero otro día, cuando volvieron a hacer lo mismo, hallaron que se habían ido, porque no los catasen, más de diez mill hombres, que a lo que se podía presumir, según lo pasado, llevaban más de veinte mill pesos; pero catando a algunos de los otros, hallaron mill y setecientos pesos, y cuando vino el otro día faltaban ya más de cincuenta mill hombres, que también se cree llevaban grandísima cantidad de oro. Andando desta manera Ojeda, halló a unos indios al rincón de un cu, que tenían escondida detrás de un pilar una carga de ropa rica, liada en un cacastle. Comenzóla a desliar; díxole un indio que le dexase, que era naboría del General. Ojeda vio que mentía, porque por menos lo suelen hacer, descogió la carga, y dentro della halló un mástil blanco, que sirve de pañetes pequeños; tomólo el indio, metióselo debajo del brazo. Disimuló Ojeda hasta ver qué más había en la carga, y cuando vio que todo era ropa, quitóle el mástil; halló dentro dos ídolos de oro, muy fino, con sus alas, envueltos en algodones, y los algodones y ellos salpicados de sangre. Pesaban los ídolos casi

cuatrocientos pesos. Halló asimismo media braza de chalchuíes,³² piedras entre ellos ricas; había al pie de ciento, ensartados todos en un hilo grueso de oro que pesaba once o doce castellanos. El indio, como vio el pleito mal parado, díxole, que también lo saben hacer con muy buenas palabras: “Señor, pues me has tomado el oro, dame parte destos chalchuíes.” Ojeda corrió la mano por el cordón y dióle la mitad dellos, con que el indio quedó bien contento. No se prosiguió más en catarlos porque ya faltaban casi la tercia parte, aunque los señores, o porque no los cataron, o por vergüenza, no se osaron ir. La ropa que llevaron de despojo en este tiempo, valía más de trescientos mill ducados. Ojeda, guardando los chalchuíes, llevaba descubiertos los ídolos para darlos al General; topó con Cristóbal de Olid, que salía de con él, el cual le dixo: “¡Oh, qué buenas joyas, Ojeda! Dádmelas, que yo las daré al Capitán.” Dióselas Ojeda, y como era río vuelto, no supo si las vio Cortés. Halló Ojeda entre los chalchuíes uno labrado con una cara de hombre, que le daban por él en Tlaxcala quince esclavas, y si quisiera ropa, más de docientas cargas (*Crónica*, Lib. V, caps. LXXVIII-LXXIX, 617-619).

10. Cortés logra completar el cerco de Tenochtitlan

En la *Crónica* se explica cómo Cortés logró completar el cerco por medio de dos recursos: los bergantines y la ayuda de los indios aliados, incluyendo a los tlaxcaltecas, los de Cempoala y Cholula y los de Texcoco. Debemos subrayar la importancia de este relato, que se puede leer en muchas autoridades del siglo XVI, pues Cervantes de Salazar lo escribió a poco más de veinte años de la conquista de la Nueva España, habiendo conocido a varios protagonistas que aún vivían cuando la escribió. Los bergantines, al mando del mismo Cortés, que se improvisó almirante para enfrentarse a las canoas aztecas, no sólo pueden destruir las canoas llenas de soldados aztecas, sino que, al transportar la artillería, pueden desbaratar puentes y albarradas, o sea, defensas y obstáculos puestos contra el cerco y para detener el avance de Cortés, como el cronista relata en este pasaje:

Como los bergantines anduvieron bien tres leguas, dando caza a las canoas, las cuales escaparon, metiéndose entre las casas de la ciudad, e como era ya después de vísperas, mandó Cortés recoger los bergantines; llegó con ellos a la calzada, y allí determinó de saltar en tierra con treinta hombres, por les ganar unas dos torres de sus ídolos, pequeñas, que estaban cercadas con su cerca baxa de cal y canto, de adonde los enemigos pelearon bravamente con los nuestros, por se las defender, pero al fin, aunque con harto peligro y trabajo, se las ganaron, y luego Cortés hizo sacar en tierra tres tiros de hierro gruesos que él traía; y porque lo que restaba de la calzada desde allí a la ciudad, que era media legua, estaba todo lleno de enemigos e de la una parte y de la otra de la calzada, que era agua, todo lleno de canoas, con gente de guerra, hizo asestar el un tiro de aquellos, y después de cebado lo mandó

³² *Chalchihuitl*, piedra verde, de varias clases, esmeralda, jade, jadeita, cristal verde, etc. Signo de todo lo precioso, rico y bello, en Sahagún: *Vocabulario*, p. 927.

soltar por la calzada adelante. Hizo mucho daño en los enemigos, a causa de estar la calzada cuajada dellos; atemorizó mucho aquella gente, tanto que por estonces no osaron más pelear, aunque si supieran la desgracia, porfiaran a vengar el daño que el tiro había hecho, porque al dispararle se descuidó el artillero de tal manera que se emprendió toda la pólvora que quedaba, aunque era poca. Tuvo estonces Cortés gran sufrimiento de no tratar mal al artillero, que lo merecía, por no desabrirle y ser persona diestra en aquel menester, y luego esa noche proveyó que fuese un bergantín a Iztapalapa, donde estaba Gonzalo de Sandoval, que era dos leguas de allí, para que trajese toda la pólvora que había: y aunque al principio deste negocio la intención de Cortés había sido, luego que entrase con los bergantines, irse a Cuyoacán³³ y dexar proveído cómo anduviesen a mucho recaudo, haciendo el mayor daño que pudisen, pero como aquel día había saltado en la calzada y les había ganado aquellas dos torres, determinó de asentar allí real y que los bergantines estuviesen allí junto a las torres e que la mitad de la gente de Cuyoacán e otros cincuenta peones de Sandoval viniesen otro día (*Crónica*, Lib. V, cap. CXXVI, 670).

Se entiende por qué Cortés había concebido los bergantines como su mejor armamento para tomar Tenochtitlan, ciudad que se ha comparado a Venecia, con innumerables canales, calzadas y acequias y que, con la experiencia de la noche triste, había aprendido que hubiera sido imposible cercar sin esos navíos que podían transportar caballos y artillería, una verdadera innovación de un cuerpo de marines, incluyendo la caballería que se podía transportar de un lado a otro de la ciudad asediada. Que en esta parte de la *Crónica* haya influido una relación de Alonso de Ojeda es más que probable, pues la sección de la *Crónica* presenta a este capitán en un rol fundamental, el de reunir el ejército de aliados indios de distintas ciudades y de conducirlo a Texcoco. Es notable recordar el párrafo final del capítulo de Clavijero sobre los últimos preparativos para el sitio de Tenochtitlan:

Cinco días antes de la fiesta de Pentecostés llegó a Texcoco el ejército de Tlaxcala que contaba, según testifica Cortés, de más de 50,000 hombres a cargo de varios jefes valerosos, entre los cuales venían Xicoténcatl el joven y el famoso Chicomécatl, a quienes salió a recibir Cortés con su gente. Las tropas de Huexotzinco y Cholula pasaron por las montañas de Chalco conforme a la orden que se les había dado. En los dos días siguientes acabaron de entrar las demás tropas de Tlaxcala y de otros lugares comarcanos que, según testifica Alonso de Ojeda, que fue el conductor de aquellas tropas, pasaban de 200,000 hombres, de suerte que siendo tan grande la ciudad de Texcoco no cabían en ella (*Clavijero*, 395).

Es preciso subrayar la importancia de la descripción siguiente de Alonso de Ojeda sobre los cuarteles de las tropas indias aliadas:

³³ Coyohuacan en Clavijero.

Ocupaban los escuadrones una gran legua, porque como acudió gente eran ciento y ochenta mill hombres. Yendo así marchando el campo hacia Guatitlán, como Cortés iba contento y en las burlas era no menos gracioso que sabio, y cuerdo en las veras, viendo a Ojeda acaudillar tan gran número de gente, dixo a algunos caballeros que con él iban, presente Ojeda: “Por cierto, señores, que si Ojeda fuese a su tierra y dixese que había sido Capitán de ciento y ochenta mill hombres y de más de mill Capitanes y caballeros, que, como a cosa de disparate, le tirarían de la falda y aun dirían que de mosquitos era mentira, cuanto más de hombres” (*Crónica*, Lib. V, cap. LXXVIII, 617).

Como parte del plan para cercar Tenochtitlan, Cortés decide posicionar el ejército en algunas plazas fuertes y actuar como almirante de la flotilla de bergantines. El relato comprende los capítulos CX a CXIV, en que también debemos reconocer la importancia de Alonso de Ojeda:

Había Cortés despachado otros mensajeros para otros pueblos de los confederados, haciéndoles saber que pues los bergantines con que a los mexicanos había de hacer tan gran guerra estaban acabados, y ellos habían dado su palabra (...), y así, como más cercanos, llegaron primero los de Cholula y Guaxocingo. Viniéronse a Chalco, porque así Cortés se lo había mandado, porque junto por allí había de entrar a poner el cerco a México. Poco después comenzaron a entrar los tlaxcaltecas. Adelantóse Ojeda; halló a Cortés en el acequia, que iba por los acipreses, que era por donde echaron los bergantines; díxole cómo los tlaxcaltecas llegaban muy cerca. Holgóse mucho Cortés; preguntóle si traía buen recaudo, y como le respondió que traía todos los señores y más de ciento y ochenta o docientos mill hombres, a la cuenta que los señores daban, dixo muy alegre: “Volved luego y deteneldos, porque yo quiero salir a rescebir a esos señores y a su gente” (...) Entraron [en Texcoco] cinco o seis días antes de Pascua de Espíritu Sancto [de 1521]. La demás gente, según dice Ojeda, no acabó de entrar en los tres días siguientes ni cabían en Tezcoco, aunque es pueblo muy grande. Estando ya toda la gente junta y los bergantines aprestados, mandó Cortés que se juntasen todos los españoles y con ellos los señores tlaxcaltecas, para que después supiesen por las lenguas lo que Cortés había dicho a los suyos, y desde que todos estuvieron juntos, les habló en esta manera: “Caballeros, hermanos y amigos míos: nunca, después que entramos en aquesta nueva tierra, se ha ofrescido ocasión tan importante como al presente tenemos, para que yo más de propósito y con más cuidado pensase de antes lo que ahora os diré (...). Bien sabéis, tomando el negocio de atrás, cómo Dios fue servido que ni Diego Velázquez ni Francisco Hernández de Córdoba, ni Joan de Grijalva, ni otros que lo intentaron, saliesen como nosotros, ni entrasen en este Nuevo Mundo con tan dichosos y bien afortunados principios (...). Tenemos trece bergantines, acabados y echados al agua, que son, después de vuestra fuerza, la mayor fuerza que pudiéramos tener para combatir tan grande y tan fuerte ciudad, contra los cuales no habrá cosa fuerte, porque con ellos entraremos en sus calles, que son todas de agua (...). De manera que cuando con la espada no pudiéramos, con la hambre nos enseñorearemos de nuestros enemigos. Armas y munición tenemos bastante, docientos

mill indios amigos, y los más dellos tlaxcaltecas, muy valientes, como sabéis, y por extremo deseosos de vengarse de los mexicanos. En sitio, somos mejores y más fuertes que nuestros enemigos, porque con los bergantines somos señores del alaguna (sic), y con los caballos, del campo, para podernos, lo que nuestros amigos no pueden, retirarnos, cuando se ofrezca, por tierra firme. Pues tratar de vuestro esfuerzo y valentía y buena ventura en la guerra no hay para qué (...). Este negocio, principalmente, es de Dios, a quien venimos a servir en esta jornada, procurando como católicos, con su favor e ayuda, alanzar el Príncipe de las tinieblas destos tan grandes y espaciosos reinos (...). Fuera deste fin y motivo, que es y debe ser el principal, considerad, caballeros, a lo que os obliga el nombre de españoles, nada inferior del de los romanos y griegos (...) (*Crónica*, Lib. V, caps. CX-CXI, 653-655).

Las palabras de Cortés, concebidas por Cervantes de Salazar para elevar la conquista de la Nueva España a las gestas de Alejandro Magno y de Julio César, obtuvieron la aprobación de sus capitanes y soldados que le alabaron y agradecieron, asegurándole que “pues todo estaba ya tan a punto, que no restaba más que sitiarse a México, le suplicaban lo hiciese luego, pues la oportunidad y coyuntura estaban tan en las manos” (*Crónica*, Lib. V, cap. CXII, 637). Conscientes de la gravedad del momento, algunos decidieron confesarse y hasta hacer testamento disponiéndose “al negocio que ya entre las manos tenían, esperando cómo Cortés ordenaría y dispondría su ejército” (*Crónica*, Lib. V, cap. CXII, 657). La disposición incluye una fuerza de trescientos soldados y marineros para la tripulación de los bergantines que el mismo Cortés se encarga de mandar y la división del ejército en tres cuerpos, al mando, respectivamente, de Pedro de Alvarado, con “treinta de a caballo y ciento e cincuenta peones de espada y rodela e diez e ocho ballesteros y escopeteros, con sus Capitanes, dos tiros de artillería y más de treinta mill (sic) indios tlaxcaltecas” con sus cuarteles en Tlacopan; un segundo cuerpo de ejército al mando de Cristóbal de Olid, en compañía del tesorero Alderete, consistía de “treinta y tres de a caballo, diez e ocho ballesteros y escopeteros, ciento y sesenta peones, dos tiros y cerca de treinta mill (sic) tlaxcaltecas” acuartelados en Cuyohuacan; un tercer cuerpo, al mando de Gonzalo de Sandoval, consistía de “treinta y tres de a caballo (...), cuatro escopeteros, trece ballesteros, ciento y cincuenta peones de espada y rodela, los cincuenta dellos mancebos escogidos, que él traía en su compañía, con toda la gente de Guaxocingo, Cholula y Chalco, que a lo que dice Motolinea (sic), eran más de cuarenta mill (sic) indios,” que fuesen a destruir Iztapalapa antes de escoger sus cuarteles, cerca de la guarnición de Cristóbal de Olid en Cuyohuacan, con acceso a una calzada de la laguna, protegidos por los bergantines. Para disponer de la tripulación de los bergantines, Cortés eligió trescientos, en su mayoría marineros con capitanes expertos de navegar, especialmente a Martín López, a cuyo cuidado estaba la flota “como aquel por cuya industria se habían hecho los bergantines, en cada uno de los cuales

iban veinte y cinco españoles con su Capitán y Veedor y seis ballesteros y escopeteros” (*Crónica*, Lib. V, cap. CXIII, 658). En el cálculo de las fuerzas desplegadas por Cortés, el cronista nota algunas diferencias. Cita a Motolinía como su fuente y observa que, por lo que se refiere al número de tlaxcaltecas en el ejército de Alvarado, Cortés dice que eran más de veinte y cinco mil y que, por lo que se refiere al número de los de a caballo en el ejército de Sandoval, Cortés dice veinte y cuatro (*Crónica*, Lib. V, cap. CXIII, 658). Concluye el cronista, después de enumerar la disposición y el orden de las fuerzas de Cortés: “Desta manera quedó cercada por todas partes la muy poderosa y muy fuerte ciudad de México, de modo que sin ser sentido o visto ninguno de los enemigos podía salir ni entrar” (*Crónica*, Lib. V, cap. CXXX, 674).

11. El misterio del tesoro de Moctezuma y el pirata francés

Sobre el tesoro de Moctezuma Cervantes de Salazar escribió un capítulo en el que trata de justificar la tortura a la que Cortés sometió a un vasallo de Cuauhtémoc y al mismo rey azteca, causándoles la muerte a ambos. El tesoro en cuestión era el que los españoles perdieron durante *la noche triste* y el que había sido de Moctezuma:

Tomada la ciudad y cumplidos los pronósticos de su destrucción, Cortés y los suyos con toda diligencia procuraron saber, así del tesoro, e que valía más de setecientos mill (sic) ducados, que a la sazón que salieron de México habían perdido, como del que Motezuma y otros señores y los ídolos tenían; y fue cosa muy de notar que siendo el un tesoro y el otro tan grandes, con cuanta diligencia los nuestros pusieron, no pudieron hallar rastro dellos; y como Cortés y los suyos deseaban quedar ricos, en premio de sus largos y grandes trabajos, e enviar al Emperador de su quinto gran cantidad de oro y plata e joyas, para que entendiése la prosperidad de la tierra y el gran servicio que le habían hecho, a instancia de los Oficiales de la Real Hacienda, mandó Cortés dar tormento a un señor, vasallo de Guautemucín, y al mismo Guautemucín, el uno puesto frontero del otro. Era el tormento de fuego, e apretando más al vasallo que a Guautemucín, no le pudieron hacer confesar dónde el tesoro estaba, o porque no sabía dél (que esto no es muy creíble) o porque (que esto es más cierto) tienen tan gran fidelidad y lealtad los vasallos y criados a sus Reyes y señores, que primero se dexan matar que descubrir secreto que sus señores les confían; pero como el fuego le iba siempre fatigando más, volvió los ojos dos o tres veces a Guautemucín como dándole a entender le diese licencia de descubrir lo que sabía, e no permitiese que acabase la vida con tan rabiosa muerte. Guautemucín, que le entendió, le miró con rostro airado e le dixo: “Caballero vil, apocado e inconstante, ¿qué me miras, como si yo estuviese en algún baño o en otro algún deleite?; haz lo que yo, pues soy tu señor.” Pudieron tanto estas palabras, que el caballero sin descubrir cosa ninguna, con gran esfuerzo y constancia acabó la vida; e pareciéndole a Cortés que era gran crueldad poner en los mismos términos a Guautemucín, le mandó quitar del tormento. Fue después Cortés acusado desta muerte en su residencia, e descargóse bastantemente con probar que el tesorero

Julián de Alderete se lo había requerido, y porque pareciese la verdad, porque muchos de los compañeros de Cortés afirmaban que él tenía usurpado el tesoro. Finalmente, después de hechas grandes diligencias e buscándole por muchas partes, no pudieron hallar más de una gran rueda de buen oro e ciertas rodelas también de oro, con algunas piezas de artillería de las que los indios habían tomado a los nuestros con lo demás a la salida de México, que hallaron en una acequia que estaba junto a las casas de Guatemucín. Lo demás, que dicen ser de increíble prescio y estima, hasta hoy nunca ha parecido, ni se cree parecerá; de donde se colige que siendo tanto, e que no podían dejar de saberlo muchas personas, ser espantoso el secreto que estos bárbaros guardaron, pues, ni aun muriendo, lo quisieron descubrir a sus hijos (*Crónica*, Lib. VI, cap. II, 766-767).

Este tema del tesoro perdido en *la noche triste* ha quedado envuelto en el misterio. Tanto más que la fama del tesoro de Moctezuma se había difundido en Europa y piratas franceses e ingleses merodeaban en el mar Caribe y sus barcos, veloces y bien armados, estaban al asecho de los galeones españoles. Siempre leal a su emperador, Cortés decidió calcular el quinto que le pertenecía a la corona, antes de repartir el oro y la plata y las piedras preciosas entre sus capitanes, oficiales y soldados. Para ello ordenó que se reuniera en un lugar y, de acuerdo con los oficiales de la Hacienda, ordenó que todo el metal precioso se fundiera:

Hecho esto y pesado, montó ciento y treinta mill (sic) castellanos. Repartiólos Cortés entre los que habían servido, según la calidad y méritos de cada uno. Cupieron al Rey de quinto veinte y seis mill (sic) castellanos, sin los esclavos e otras cosas muchas de plumajes, joyas, mantas de algodón ricas e algunas piedras, aunque no de mucho valor, aliende de una vaxilla de oro, labrada con piedras, en que había tazas, jarros, platos, escudillas, ollas e otras piezas de vaciadizo, harto extrañas de ver, unas como aves, otras como peces y como animales e otras como fructa y flores, todas tan al vivo, que parecían naturales, sin otras muchas joyas de hombres y mujeres e algunos ídolos e cebratanas de oro e plata, todo lo cual valía ciento e cincuenta mill (sic) castellanos, aunque otros dicen que dos tantos. Cupiéronle asimismo muchas máscaras mosaicas de pedrecitas turquesas, que ni son de tumbo ni de mucho prescio; tenían algunas puntas razonables con las orejas de oro y los ojos de espejos y los dientes de hombres, sacados de algunas calavernas, muchas ropas de diversas maneras y colores, texidas de algodón y de pelos de conejo, que es del pelo de las liebres, de la barriga, que en estas partes son grandes y berrendas, aunque también de la misma parte pelan algunos conejos. Inviaron (sic) con esto, huesos de grandes gigantes, de los cuales después acá se han visto algunos, especialmente una calaverna en que cupo más de dos arrobas de agua, y aun dice muchos (que yo no la vi) que cuatro. Inviaron (sic) tres tigres, uno de los cuales se soltó e mató dos hombres e hirió seis y se echó a la mar; mataron los otros, por excusar otro daño como el pasado. Muchos enviaron (sic) dineros a sus parientes, e Cortés envió (sic) cuatro mill (sic) ducados a sus padres con Joan de Ribera, su secretario. Llevaron esta riqueza Alonso de Ávila e Antonio de Quiñones, Procuradores generales de

México y de todo lo conquistado, en tres carabelas, dos de las cuales que llevaban el tesoro, tomó, por gran ventaja que llevaba, un corsario francés llamado Florín, y esto más allá de las islas de los Azores, el cual casi en el mismo tiempo tomó también otra nao que iba de las islas con setenta mill (sic) ducados, seiscientos marcos de aljófal y perlas y dos mil arrobas de azúcar (*Crónica*, Lib. VI, cap. III, 768).

Sobre el tesoro de Moctezuma, perdido durante la retirada de la “Noche Triste”, fray Bernardino de Sahagún había documentado un relato sobre la búsqueda del tesoro, incluido en el Capítulo 41, el último del Libro XII de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, con el que se concluye la obra:

*[Fol. 84, *versum*] “De la platica que hizo el capitán Don Hernando cortes, a los señores de mexico, tetzcucu y tlacuba después de la victoria, procurando por el oro que se auia perdido, quando saliero[n] huyendo de mexico” [fol. 85, *rectum*]. “Como estuujeron junto los tres señores de mexico, y tetzcucu, y tlacuba, con sus principales dela[n]te de Don herna[n]do cortes, mando a Marina³⁴ que les dixese donde esta el oro que auja dexado en mexico. Y luego los mexicanos le sacaron todas las joyas que tenían escondidas en vna çanca llena, y todo lo pusieron delante del capitán y de los españoles que con el estaua[n]: y como lo vio dixo no ay mas oro que este en mexico? Sacadlo todo, que es menester todo: y luego vn principal que llamauan Tlaczin hablo a Marina respo[n]diendo: Di a n[uest]ro señor y dios, que quando llego alas casas reales, la primera vez vio todo lo que auia, y todas las salas cerramos con adoues, no sabemos mas desto agora; y el capitán respondió diciendo quees [fol. 85 *versum*] verdad que todo lo tomamos, pero todo nos lo tomaron en aquel paso del acequia que se llama Tolteca acaloco, es menester que luego parezca. Y luego respondió un principal mexicano que se llamaua Cioacoatl Tlactzin, y dixo a Marina dile al dios capitán q[ue] nosotros los mexicanos no peleamos por el agua con canoas ni sabemos esta manera de pelea que solos los de Tlatilulco que peleauan por el agua atajaron a n[uest]ros señores los españoles y creemos que solo ellos lo tomaron: y luego respondió Quauhtemotzin y dixo al principal Cioacoatl que es lo que diçes aunque es asi, que los del Tlatilulco lo tomaron por ello fueron presos, y todo lo tornaron en el lugar de texopan se junto todo, y esto es lo que esta aquí y no ay mas; dixo luego Marina: el n[uest]ro capitán diçe que no esta aquí: y respondió el principal Cioacoatl por ventura algún ma[n]cecal a tomado algo. Buscarse a: y traerse a a la presencia del capitán [fol. 86 *rectum* texto en náhuatl] [fol. 86 *versum*] Otra vez dixo Marina el señor capitán diçe que busqueys docientos tesuelos de oro tan grandes como asi: y señalo con las manos el grandor de vna patena ce caliz: otrauez hablo el principal Cioacoatl y dixo por uentura algunas de las mujeres lo lleuaron escondido debaxo de las nauas, buscarse a, y traerse a ala presencia del señor capitán: luego allí hablo otro principal que se llamaua Miscoatlylotlac auelitoczin, dile al señor capitán que quando viuja Mote-

³⁴ *Es trascripción del *Código Florentino* que leí en la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

Es la intérprete que habla náhuatl, la lengua de los aztecas, y castellano, conocida por Cortés después de la batalla de Cintla, en Tabasco y recibida por el vencedor con otras mujeres indias.

cuzoma el estilo que se tenja en conquistar era este que yuan los mexicanos y los tetzcucanos y los de tlacuba y los de las chinampas, todos juntos yvan sobre el pueblo o prouincia que quería[n] conquistar: [fol. 87 *rectum*] Otrauez dixo Marina el señor capitán diçe que busqueys docientos tesoelos de oro tan grandes, como asi: y señaloles con las manos el grandor de vna patena de caliz: otra uez bablo el principal Cioacoatl, y dixo por uentura algunas de las mujeres lo lleuaron ascondido debaxo de las nauas, buscarse a y traerse a a la presencia del señor capitán: luego allí hablo otro p[ri]ncipal que se llamaua Miscoatlaylotlac analitocztin: dile al señor capitán que quando viuya Motecuçoma el estilo que se tenja en conquistar era este que yuan los mexicanos, y los tetzcucanos y los de tlacuba y los de las chinampas, todos juntos yuan sobre el pueblo o prouincia que quería[n] conquistar: [fol. 87 *versum*] y después que lo auyan conquistado luego se boluyan a sus casas y a sus pueblos: y después venjan los señores de los pueblos que aujan sido conquistados y traian su tributo de oro y de piedras preciosas y de plumajes ricos: y todo lo dauan a Motecuçoma, todo el oro venia a su poder” [Fin del Libro XII y del Volumen III del *Código Florentino*].

12. Alonso de Ávila

La elección de Cortés de designar a Alonso de Ávila, como uno de los dos capitanes para mandar las tres carabelas con el quinto para el emperador, era natural, pues sabemos por Bernal que Ávila era el contador de la ciudad de Veracruz, fundada por Cortés. La primera mención de este capitán por Bernal es en ocasión de su vuelta con otros sobrevivientes de la expedición al mando del malogrado Francisco Hernández de Córdoba. Con otros sobrevivientes, Bernal, cuya canoa había zozobrado, logró llegar desnudo a la playa de Cuba, cerca de un pueblo de indios llamado Yaguarama desde donde los tres sobrevivientes llegaron a “otro pueblo que se decía Chipiona, que era de un Alonso de Ávila” (*HV*, 41). Este encomendero es designado por el gobernador Diego Velázquez como uno de los tres capitanes, junto con Pedro de Alvarado y Francisco de Montejo a las órdenes de Juan de Grijalva que se apresta a salir hacia la tierra firme, habiendo el gobernador aprendido de la expedición anterior las riquezas que se hallan en esa tierra, expedición en la que Bernal es miembro prominente:

En el año de mil e quinientos y diez y ocho, viendo el gobernador de Cuba la buena relación de las tierras que descubrimos, que se dice Yucatán, acordó de enviar una armada, y para ella se buscaron cuatro navíos: los dos fueron de los tres que llevamos con Francisco Hernández, y los otros dos navíos compró el Diego Velázquez nuevamente de sus dineros. Y en aquella sazón que ordenaba la armada, halláronse presentes en Santiago de Cuba, donde residía el Velázquez, un Juan de Grijalva y un Alonso de Ávila y Francisco de Montejo y Pedro de Alvarado, que habían ido a ciertos negocios con el gobernador, porque todos tenían encomiendas

de indios en la misma isla y eran hombres principales. Concertóse que el Juan de Grijalva, que era deudo del Diego Velázquez, viniese por capitán general, y que Alonso Dávila (sic) viniese de capitán de un navío, y Pedro de Alvarado de otro, y Montejo de otro, por manera que cada uno de estos capitanes puso bastimentos y matalotaje de pan cazabe y tocinos y el Diego Velázquez puso los cuatro navíos y cierto rescate de cuentas y cosas de poca valía, y otras menudencias de legumbres (*HV*, 42-44).

Bernal Díaz del Castillo vuelve a mencionar a Alonso de Ávila en ocasión de los preparativos de Cortés para organizar su expedición, observando que entre los varios soldados que venían de La Trinidad, en Cuba, estaba el capitán Alonso de Ávila:

Y también salió de aquesta villa Alonso de Ávila, capitán que fue cuando lo de Grijalva, y Juan de Escalante y Pero Sánchez Farfán y Gonzalo Mejía, que después, el tiempo andando, fue tesorero en México, y un Baena y Juanes de Fuenterrabía y Lares, el Buen Jinete, llamámoslo así porque hobo otro Lares, y Cristóbal de Oli[d], el Muy Esforzado, que fue maestre de campo en las guerras mexicanas, y Ortiz el Músico, y un Gaspar Sánchez, sobrino del tesorero de Cuba, y un Diego de Pineda o Pinedo y un Alonso Rodríguez, que tenía unas minas ricas de oro, y un Bartolomé García y otros hidalgos que no me acuerdo sus nombres, y todas personas de mucha valía (*HV*, 82-83).

La importancia de esta lista de jinetes y caballos estriba en su eficaz representación del concepto que Bernal se ha hecho de la historia de la conquista de la Nueva España, o sea, de una hazaña colectiva en la que, sin disminuir el genio y el coraje de Cortés como jefe, se reconoce la labor de tantos soldados y, en particular, de los caballos que le permitieron a los conquistadores desbaratar tantos miles de indios, espantados por la aparición de los que les parecieron como monstruos de la naturaleza, como centauros mitológicos. Desde el punto de vista social, este pasaje abre una ventana sobre la situación económica de la colonia, en este caso Cuba y las islas del Caribe, en que se pueden poseer riquezas, sea en propiedades con minas de oro, sea en armas y caballos. En este escenario, Alonso de Ávila se señala dos veces en el momento en que la armada llega al río de Grijalva, en la región de Tabasco donde residen los mayas de la tierra firme que en una canoa le han amenazado a Cortés, probablemente porque recuerdan que ya han desbaratado a dos expediciones anteriores, la de Francisco Hernández de Córdoba y la de Grijalva. Ante la determinación de los mayas, que no entienden razones, como trata de explicar el intérprete Jerónimo de Aguilar, Cortés decide sorprenderlos concibiendo una brillante maniobra para tomar el pueblo de Tabasco. Avanzando con los bateles y los navíos menores, colocando tres lombardas en cada batel y navío, además de los cañones, Cortés embarcó en

cada batel y navío, además de los soldados, los ballesteros y los escopeteros. Antes de dar la orden de avanzar, Cortés planea su estrategia, en la que juega un papel decisivo el capitán Alonso de Ávila:

Y otro día por la mañana, después de haber oído misa y todas nuestras armas muy a punto, mandó Cortés a Alonso de Ávila, que era capitán, que con cien soldados, y entre ellos diez ballesteros, fuese por el caminillo dicho que iba al pueblo [de Tabasco], e que de que oyese los tiros, él por una parte y nosotros por otra diésemos en el pueblo. Y Cortés y todos los más soldados y capitanes fuimos en los bateles y navío de menos porte por el río arriba. Y desde que los indios [mayas] guerreros que estaban en la costa y entre los mamblares vieron que de hecho íbamos, vienen sobre nosotros con tantas canoas al puerto adonde habíamos de desembarcar, para defendernos que no saltásemos en tierra, que toda la costa no había sino indios de guerra con todo género de armas que entre ellos se usan, tañendo trompetillas y caracoles y atabalejos. Y desde así vio la cosa, mandó Cortés que nos detuviésemos un poco, y que no soltasen ballesta ni escopeta ni tiros. Y como todas las cosas quería llevar muy justificadas, les hizo otro requerimiento delante de un escribano del rey que se decía Diego de Godoy, e por la lengua de Aguilar, para que nos dejen saltar en tierra y tomar agua y hablalles cosas de Dios y de Su Majestad; y que si guerra nos daban, que si por defendernos algunas muertes hobiese o otros cualquier daño, fuesen a su culpa e cargo, y no a la nuestra. Y ellos todavía haciendo muchos fieros, y que no saltásemos en tierra, si no, que nos matarían. Y luego comenzaron muy valientemente a flechar y hacer sus señas con sus tambores, y como esforzados se vienen todos contra nosotros y nos cercan con las canoas, con tan gran rociada de flechas, que nos hicieron detener en el agua hasta la cinta, y otras partes no tanto; e como había allí mucha lama y ciénaga, no podíamos tan presto salir della. Y cargan sobre nosotros tantos indios, que con las lanzas a manteniente, y otros a flecharnos, hacían que no tomásemos tierra tan presto como quisiéramos; y también porque en aquella lama estaba Cortés peleando, y se le quedó un alpargate en el cieno, que no le pudo sacar, y, descalzo el un pie, salió a tierra; y luego le sacaron el alpargate y se calzó. Y entretanto que Cortés estaba en esto, todos nosotros, así capitanes como soldados, fuimos sobre ellos, nombrando a Señor Santiago, y les hecimos retraer, y aunque no muy lejos, por amor de las albarradas y cercas que tenían hechas de maderas gruesas, adonde se mamparaban, hasta que las deshicimos y tuvimos lugar, por un portillo, de les entrar y pelear con ellos. Y les llevamos por una calle adelante, adonde tenían hechas otras fuerzas, y allí tornaron a reparar y hacer cara, y peleaban muy valientemente y con gran esfuerzo, y dando voces y silbos, e decían: “¡Al calacheoni, al calacheoni!” que en su lengua mandaban que matasen o prendiesen a nuestro capitán. Estando desta manera envueltos con ellos, vino Alonso de Ávila con sus soldados, que había ido por tierra desde los palmares, como dicho tengo, y parece ser no acertó a venir más presto por amor de unas ciénagas y esteros. Y su tardanza fue bien menester, según habíamos estado detenidos en los requerimientos, y deshacer portillos en las albarradas para pelear. Ansí que todos juntos les tornamos a echar de las fuerzas donde estaban, y les llevamos retrayendo; y ciertamente que, como buenos guerreros, nos iban tirando grandes rociadas de flechas y varas tostadas. Y nunca volvieron de hecho las espaldas hasta un gran

patio donde estaban unos aposentos y salas grandes, y tenían tres casas de ídolos, e ya habían llevado todo cuanto hato había. En los cues de aquel patio mandó Cortés que reparásemos, y que no fuésemos más en seguimiento del alcance, pues iban huyendo. Y allí tomó Cortés posesión de aquella tierra por Su Majestad, y él en su real nombre (*HV*, 113-116).

Después de haber contribuido decisivamente a esta victoria, Alonso de Ávila cumple otro servicio importante para Cortés y su pequeño ejército. Bernal nos cuenta la actuación del capitán de Ávila en la batalla de Cintla, en la que, por primera vez se emplearon caballos en América. Después de hacer desembarcar los caballos de los navíos, y de seleccionar a los mejores jinetes, y de ordenar que se les pongan cascabeles colgados del pretal, para aumentar el efecto de su aparición en los enemigos, Cortés les recomienda que no arrojen las lanzas, sino que con ellas les golpeen el rostro a los guerreros mayas y esperen a lancear hasta después de haberlos desbaratados:

Y señaló trece de caballo, y el Cortés por capitán dellos. Y fueron estos que aquí nombraré: Cortés y Cristóbal de Oli[d] y Pedro de Alvarado y Alonso Hernández Puertocarrero y Juan de Escalante y Francisco de Montejo, e Alonso de Ávila [a quien] le dieron un caballo que era de Ortiz el Músico e de un Bartolomé García, que ninguno dellos era buen jinete, y Joan Velázquez de León y Francisco de Morla e Lares el Buen Jinete (nombrele así porque había otro Lares) e Gonzalo Domínguez, estremado hombre de a caballo, Morón el del Bayamo y Pero González de Trujillo. Todos estos caballeros señaló Cortés, y él por capitán, y mandó a Mesa el artillero que tuviese muy a punto su artillería, y mandó a Diego de Ordás que fuese por capitán de todos nosotros los soldados, y aun de los ballesteros y escopeteros, porque no era hombre de a caballo (*HV*, 119-120).

Bernal cuenta el momento crucial cuando durante la batalla de Cintla irrumpen en el campo de batalla los caballos seleccionados y capitaneados por Cortés:

Estando en esto [en combate frontal con una multitud de guerreros indios muy superiores a las fuerzas españolas], vimos asomar los de a caballo, y como aquellos grandes escuadrones estaban embebecidos dándonos guerra, no miraban tan de presto en ellos como venían por las espaldas; y como el campo era llano y los caballeros buenos, y los caballos algunos dellos muy revueltos y corredores, danles tan buena mano y alancean a su placer. Pues los que estábamos peleando, desde los vimos, nos dimos tanta priesa, que los de a caballo por una parte y nosotros por otra, de presto volvieron las espaldas (*HV*, 122).

Otro momento crucial de la actuación de Alonso de Ávila es la decisión del ejército de hacer a Cortés capitán general y justicia mayor, decisión en la que Bernal

juega un papel importante, tanto para quitarle de la dependencia y autoridad del gobernador de Cuba, como para permitirle poblar la Nueva España, en nombre de su majestad el emperador Carlos V:

Ya he dicho que en el real andaban los parientes e amigos del Diego Velázquez [gobernador de Cuba] perturbando que no pasásemos adelante y que desde allí, de San Juan de Ulúa, nos volviésemos a la isla de Cuba. Paresce ser que ya Cortés tenía puesto en plática con Alonso Hernández Puertocarrero y con Pedro de Alvarado y sus cuatro hermanos, Jorge y Gonzalo e Gómez y Juan, todos Alvarados, y con Cristóbal de Olí[d] y Alonso de Ávila y Juan de Escalante e Francisco de Lugo, e conmigo e otros caballeros y capitanes, que le pidiésemos por capitán. El Francisco de Montejo bien lo entendió y estábase a la mira. Y una noche, a más de medianoche, vinieron a mi choza el Alonso Hernández Puertocarrero y el Juan de Escalante y el Francisco de Lugo—que éramos algo debdos yo y el Lugo, y de una tierra—y me dijeron: “¡Ah, señor Bernal Díaz del Castillo! Salí acá con vuestras armas a rondar; acompañáremos a Cortés, que anda rondando.” Y desque estuve apartado de la choza me dijeron: “Mirá, señor, tened secreto de un poco que os queremos decir, que pesa mucho, y no lo entiendan los compañeros que están en vuestro rancho, que son de la parte de Diego Velázquez”. Y lo que me platicaron fue: “¿Pareceos, señor, bien que Hernando Cortés así nos haya traído engañados a todos; y dio pregones en Cuba que venía a poblar? Y agora hemos sabido que no trae poder para ello, sino para rescatar, y quieren que nos volvamos a Santiago de Cuba con todo el oro que se ha habido, y quedaremos todos perdidos. ¿Y tomarse ha el oro Diego Velázquez como la otra vez? Mirá, señor, que habéis venido ya tres veces con esta postrera, gastando vuestros haberes, y habéis quedado empeñado aventurando tantas veces la vida con tantas heridas. Hacémoslo, señor, saber, porque no pase esto más adelante, y estamos muchos caballeros que sabemos que son amigos de vuestra merced, para que esta tierra se pueble en nombre de Su Majestad, y Hernando Cortés en su real nombre; y en teniendo que tengamos posibilidad, hacello saber en Castilla a nuestro rey y señor. Y tenga, señor, cuidado de dar el voto para que todos le elijamos por capitán de unánime y voluntad, porque es servicio de Dios e de nuestro rey e señor.” Yo respondí que la ida de Cuba no era buen acuerdo, y que sería bien que la tierra se poblase e que eligiésemos a Cortés por general y justicia mayor, hasta que Su Majestad otra cosa mandase (*HV*, 151-153).

Se confirma en este momento de importancia fundamental de la conquista del Nuevo Occidente, el papel decisivo que miembros de la expedición anterior, o sea, la de Juan de Grijalva, desempeñaron, como el mismo Bernal y Alonso de Ávila. No fue por azar que Alonso de Ávila integrará el nuevo gobierno de la Veracruz, ciudad fundada en esa ocasión por Cortés y sus hombres:

E fundada la villa [la Villa Rica de la Veracruz], hecimos alcaldes y regidores, y fueron los primeros alcaldes Alonso Hernández Puertocarrero y Francisco de

Montejo. Y a este Montejo, porque no estaba muy bien con Cortés, por metelle en los primeros y principal, le mandó por alcalde (...). Y diré cómo se puso una picota en la plaza, y fuera de la villa una horca. Y señalamos por capitán para las entradas a Pedro de Alvarado, y maestre de campo a Cristóbal de Olí[d], y alguacil mayor a Juan de Escalante, y tesorero, Gonzalo Mejía, y contador Alonso de Ávila, y alferez a Hulano Corral (porque el Villarroel, que había sido alferez, no sé qué enojo había hecho a Cortés sobre una india de Cuba y se le quitó el cargo), y alguacil del real a Ochoa, vizcaíno, y a un Alonso Romero. Dirán agora que cómo no nombro en esta relación al capitán Gonzalo de Sandoval, siendo un capitán nombrado, que, después de Cortés, fue la segunda persona y de quien tanta noticia tuvo el Emperador nuestro señor. A esto digo que, como era mancebo entonces, no se tuvo tanta cuenta con él y con otros valerosos, hasta que le vimos florecer en tanta manera, que Cortés y todos los soldados le teníamos en tanta estima como al mismo Cortés (*HV*, 155-156).

Después de conquistar Tenochtitlan, Cortés decidió enviar el tesoro de Moctezuma y el que se había hallado en la recámara de Cuauhtémoc al emperador, y para esta comisión eligió a dos capitanes: Alonso de Ávila y Antonio de Quiñones, episodio que Bernal cuenta y en la que incluye la pérdida del tesoro a manos del corsario francés Florín—su nombre era Jean Fleury—con la fecha de la salida de las dos naves, el 20 de diciembre de 1522. También nos informa que en la isla Tercera de las Azores, Antonio de Quiñones tuvo una pendencia por una mujer y murió de una cuchillada (*HV*, 712-713). Concluye su referencia al corsario francés recordando que los españoles apresaron al corsario francés, ahorcándolo. El editor Serés ha rescatado un largo fragmento relativo a este viaje, eliminado del manuscrito G, y donde, de paso, nos enteramos de la muerte de Alonso de Ávila:

Desde que vino el Alonso de Ávila de la Española y viendo que traía buenos despachos, [Cortés] le volvió a enviar a Castilla, porque ya teníamos conquistado a México y después que salimos huyendo, porque como dicho tengo, estaba en la Española, y entonces por más le contentar y apartalle de sí le dio un muy buen pueblo que se dice Guatitán y barras de oro, que hiciese bien los negocios y dijese de su persona [de Cortés] ante su Majestad mucho bien; y entonces también don Hernando Cortés envió en su compañía del Alonso de Ávila a un Hulano [Antonio] de Quiñones, natural de Zamora, capitán que fue de la guarda de don Hernando Cortés, y les dio poder para que procurase las cosas de la Nueva España, y con ellos envió la gran riqueza del oro y plata y joyas y otras muchas cosas que hubimos en la toma de México, y la recámara del oro que solía tener Montezuma y Guatemoz, los grandes caciques de México. Y quiso la ventura que al Quiñones acuchillaron en la isla de Tercera [en el archipiélago de las Azores], sobre amores de una mujer, y murió de las heridas, e yendo el Alonso de Ávila su viaje cerca de Castilla, le topó una armada de franceses, en que venía por capitán della un Juan Florín, y le robó el oro y plata y navíos, y le llevó preso a Francia y estuvo preso cierto tiempo, y a

cabo de dos años le soltó el francés que le tenía y se vino a Castilla. Y en aquella sazón estaba en la corte don Francisco de Montejo, adelantado de Yucatán, y entonces, o poco antes, había venido a México un Gil González de Benavides para que tuviese en sí y se sirviese del pueblo de Guatitán. Y como el Gil González fue con nosotros en aquel tiempo a las Higueras, porque nunca fue conquistador de la Nueva España, y se pasaron ciertos años que se servía y llevaba los tributos del dicho pueblo a Su Majestad, pues el Alonso de Ávila era fallecido, y sobre este pleito hubo los alborotos y rebeliones y muertes que en México se hicieron y desterrados que hubo y otros con mala fama, y si todo bien se nota, hobo mal fin y en peor se acabó. El Quiñones que iba a Castilla murió acuchillado en la Tercera, el oro y plata robado por la armada de Juan Florín, francés, el Alonso de Ávila preso en Francia, el mismo Juan Florín que le robó fue preso en la mar por vizcaínos y ahorcado en el puerto del Pico, el pueblo de Guatitán se quitó a los hijos de Gil González de Benavides, y sobre ello fueron degollados, porque, según se halló, no tuvieron la lealtad que eran obligados al servicio de Su Majestad, y con ellos justificaron y desterraron otras personas y otras quedaron con mala fama (*HV*, 1016-1017, n.10).

Cervantes de Salazar se detiene en contarnos el combate entre Ávila y Fleury, con el segundo que salió victorioso y llevó el tesoro con las naves y su capitán al cautiverio en Francia, donde, creyendo que el tesoro era suyo, los franceses, por orden del rey Francisco I, le trataron con consideración y le encerraron en una fortaleza imaginando un gran rescate. Cervantes de Salazar muestra su talento de narrador entreteniéndose en contar el extraño caso de un fantasma que visitaba todas las noches a Avilés en su celda:

[Avilés] estuvo tres años enteros preso en aquella fortaleza, aunque bien tratado, pero guardado con gran diligencia, por que no se fuese; y el primer año, casi desde el primero día que en aquella fortaleza entró, todas las noches sin faltar ninguna, después de apagadas las velas, de ahí a poco, sentía abrir la cortina de su cama y echarse a su lado una cosa que, al parecer del andar e abrir la cama, parecía persona; procuró las primeras noches de abrazarse con ella, y como no hallaba cuerpo, entendió ser fantasma. Hablóla, díxola muchas cosas e conjuróla muchas veces, y como no le respondió, determinó de callar y no dar cuenta al Alcaide ni pedirle otro aposento, porque no entendiese que hombre español y caballero había de tener miedo. Pasados ya muchos días que, sin faltar noche, le aconteció esto, estando una tarde sentado en una silla, muy triste y pensativo, se sintió abrazar por la espalda, echándole los brazos por los pechos; le dixo la fantasma: “Mosiur, ¿por qué estás triste?” Oyó la voz y no pudo ver más de los brazos, que le parecieron muy blancos, e volviendo la cabeza a ver el rostro, se desapareció. A cabo de un año que esto pasaba, viendo el Alcaide por la conversación que con él y con otros caballeros tenía, que podía fiarse ya algo dél, consintió que un clérigo que mucho se había aficionado a Alonso de Ávila, quedase a gran instancia suya a dormir aquella noche en el aposento, donde hecha la cama, frontero de la de Alonso de Ávila, apagadas las velas e cansados ya de hablar, ya que el clérigo se quería

dormir, sintiendo que persona, abriendo las puertas, entraba por el aposento, habiéndolas él cerrado por sus manos, y que abría la cortina y se echaba en la cama, desfavorido y espantado desto, levantándose con gran presteza, abrió las puertas y salió dando grandes voces; alteró la fortaleza, despertó al Alcaide, el cual acudió con la gente de guarda, pensando que Alonso de Ávila se huía. Llegado el Alcaide, el clérigo pidió lumbré, diciendo que el demonio andaba en aquel aposento. Metida una hacha encendida, no se halló cosa más de Alonso de Ávila en su cama, el cual, sonriéndose, contó lo que había pasado un año continuo, y la causa por qué había callado. Maravillóse mucho el Alcaide y los que con él venían, y tuvieron de ahí adelante en más su persona, y así miraban por él con menos recato (*Crónica*, Lib. VI, cap. V, 771).

En este relato, que podríamos considerar historia y ficción, el cronista muestra su habilidad de literato y su decisión de no excluir de la historia la anécdota agradable y divertida, un género ya familiar a los clásicos que Cervantes de Salazar ha tomado como modelo. En el relato de Cervantes de Salazar se dan los pormenores de la libertad del cautiverio de Alonso de Ávila y de un sobrino suyo, con el mismo nombre, que era regidor de la ciudad de México en tiempos de Cervantes de Salazar. Además, se relata su vuelta a la Nueva España en circunstancias harto diferentes de las contadas por Bernal:

Mucho pesó después a Alonso de Ávila de haber descubierto lo que había pasado, porque jamás sintió la fantasma, y como le había abrazado y hablado tan amorosamente, pensó que a no haber descubierto el secreto, le dixera alguna cosa en lo tocante a su prisión, en la cual estuvo dos años después, porque no había tanto dinero como el que pedían para ser rescatado y no se querían los franceses acabar de desengañar, creyendo siempre que era algún gran señor y no un particular caballero. Salió algunas veces con licencia del Rey a ejercicios de guerra, donde se señaló mucho; tenía muchos amigos por su gran bondad y valor, aunque también no le faltaban émulos, que de los unos y de los otros (según halla los pechos) suele ser causadora de virtud. Supo bien la lengua francesa, y de ninguna cosa le pesaba más en su prisión que de no tener que gastar, en lo cual le parece harto su subcesor Alonso de Ávila, Regidor desta ciudad. Pasados casi tres años de su prisión, subcediendo entre españoles y franceses aquella memorable batalla de Pavía, donde rotos los franceses, su Rey Francisco de Valois con muchos señores y caballeros fue preso, y así, por concierto y conveniencia fueron regatados caballeros franceses por caballeros españoles, desta manera salió de la prisión Alonso de Ávila. Vino a España, hizole el Emperador mucho favor, volvió por su mandato a la Nueva España, y como ya México y las demás provincias a ellas comarcanas estaban ya pacíficas y de paz, apetesciendo mayores cosas, renunció los pueblos que tenía en encomienda por sus servicios, en su hermano Gil González de Ávila; y como entonces era tan señalada la conquista de Guatemala, aunque estaba muy lexos, fue a ella, donde se señaló como siempre mucho, donde después de pacificada se le dio repartimiento de indios (*Crónica*, Lib. VI, cap. VI, 772).

13. Cautiverio y muerte de Moctezuma

Cervantes de Salazar relata que, mientras la guerra recrudece, a raíz de la matanza de la aristocracia azteca ordenada por Pedro de Alvarado, durante la fiesta de los dioses supremos Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, Moctezuma trata de convencer a los suyos a deponer las armas:

Crescía la guerra; víanse afligidos Cortés y Motezuma, y porque los españoles no le matasen, o porque verdaderamente los amaba y quería bien, ca jamás en ausencia ni en presencia le oyeron decir mal dellos, que era de lo que más pesaba a los mexicanos, invió a llamar a Marina; rogóle dixese al Capitán [Cortés] que él quería subir al azotea y desde el pretil hablar a los suyos, que por ventura cesarían y vendrían en algún buen concierto. Parecióle bien a Cortés, mandóle subir con docientos españoles de guarda, y él, aderezado y vestido con sus paños reales, púsose Marina a su lado, para entender lo que diría e responderían sus vasallos. Apartáronse algo los españoles para que los mexicanos lo viesen y conociesen; hicieron señal de que cesaren y callasen, con las mantas, algunos señores que con Motezuma subieron; conociéronle luego los suyos, y en esto se engaña Gómara, que casi trasladó a Motolinea (sic), que dice que no le conocieron. Sosegándose, pues, todos para oírle lo que les quería decir, alzando Motezuma la voz contra su autoridad real, para que de los más y especialmente de aquellos señores que tanto encendían a los otros fuese oído, les habló desta manera: “Por los dioses inmortales que nos dan los mantenimientos de que nos sustentamos y nos dan salud y victoria, os ruego que si en algún tiempo yo os he bien gobernado y hecho mercedes y buenas obras, que ahora mostréis el agradescimiento debido, haciendo lo que os rogare y mandare. Hanme dicho que siendo yo vivo habéis elegido Rey, porque yo estoy en prisión y porque quiero bien a los cristianos a quien vosotros aborrescéis tanto. No lo puedo creer que dexéis vuestro Rey natural por el que no lo es, ca los dioses me vengarían cuando yo no pudiese tomar venganza. Si habéis porfiado tanto en los combates, con tantas muertes y pérdidas de los vuestros, por ponerme en libertad, yo os lo agradezco mucho, pero sabed que aunque vuestra intención es buena y de leales vasallos, que vais errados y os engañáis mucho, porque yo de mi voluntad estaba y estoy en estos aposentos, que son mi casa, como sabéis, para hacer buen tratamiento a estos huéspedes que de otro mundo vinieron a visitarme de parte de su gran Emperador. Dexad, os ruego, las armas, no porfiéis, mirad que son muy poderosos y valientes los cristianos e que uno dellos que habéis muerto os cuesta más de dos mill (sic) de los vuestros; en los más de los rencuentros, por pocos que hayan sido, han sido victoriosos contra muchos de los vuestros. Han os rogado con la paz, no os han quitado vuestras haciendas, ni forzado vuestras mujeres ni hijas, y si con todo esto queréis que se vayan, ellos se irán, porque no quieren contra vuestra voluntad estar en esta ciudad. Yo saldré de aquí cuando vosotros quisierdes, que siempre he tenido libertad para ello; por tanto, si como al principio os dixere, me amáis e yo os he obligado a ello, cesá, cesá, por amor de mí, no estéis furiosos ni ciegos de pasión, que ésta nunca dexa hacer cosa acertada.” Oyeron los mexicanos con muy gran atención este razonamiento; hablaron quedo, un poco entre sí, e

como vieron que todavía Motezuma se aficionaba a los españoles, que tanto ellos aborrescían, y el elegido era de su banda y pensaba quedar con el reino y señorío que no era suyo, con gran furia y desvergüenza le repondieron: “Calla, bellaco, cuilón, afeminado, nascido para texer y hilar y no para Rey e seguir la guerra; esos perros cristianos que tú tanto amas te tienen preso como a mascegal, y eres una gallina; no es posible sino que éstos se echan contigo y te tienen por su manceba.” Diciéndole estos y otros muchos denuestos, volvieron al combate, tiraron a Motezuma y los cristianos muchas flechas y piedras, aunque un español tenía cuidado de rodelar a Motezuma, quiso su desgracia que le acertó en la cabeza hacia la sien una pedrada. Baxó a su aposento, echóse en la cama; la herida no era mortal, pero afrentado y avergonzado de los suyos que como a dios le obedescían, estuvo tan triste y enojado cuatro días que vivió, que ni quiso comer ni ser curado (*Crónica*, Lib. IV, Cap. CXII, 479-480).

Este relato representa bien el drama de Moctezuma, prisionero de Cortés, pero que en medio de la guerra espera persuadir a sus vasallos a tratar la paz con los españoles. Sus súbditos son los que defienden su país de los invasores. Por lo tanto no se podía esperar que hiciesen caso a las palabras de un rey impotente, por su prisión, y que aún aspiraba a presentarse como árbitro de los destinos de su país. Ellos saben bien que Alvarado ha masacrado a sus jefes en ocasión de una fiesta religiosa de las más importantes de su tradición. La furia de los aztecas, ya desencadenada contra los españoles, se vuelve contra su rey al que antaño admiraban, pero de quien ya no se fían, después de la matanza de la fiesta. La muerte de Moctezuma señala el fin trágico de un gran emperador:

Aunque en el entretanto que Motezuma estaba en cama la guerra no cesaba y los nuestros andaban buscando modo y manera cómo ofender y defenderse, creciéndole el enojo y pasión al gran Rey Motezuma e viendo que ya las fuerzas le desfallecían e que de la herida, por no dexarse curar, estaba pasmado e que no podía en breve dexar de morir, invió a gran priesa con muchos criados a llamar a Cortés, el cual fue a su llamado, y entrando en su aposento se le arrasaron a Motezuma los ojos de agua. Abrazóle con grande ansia, levantóse sobre los coxines y llorando como un niño, tomándole las manos le dixo: “No sé por do comience a darte cuenta de lo que este mi afligido y apasionado corazón siente. ¿Soy yo, valeroso Capitán y amigo mío, aquel gran Emperador y señor Motezuma que tú tanto porfiaste querer ver y visitar? ¿Soy yo aquel a quien este mundo ha temido y reverenciado no menos que a los inmortales dioses? ¿Soy yo aquel que con tanta pompa y majestad salió a rescibirte? ¿Qué mudanza de fortuna es ésta? ¿Qué desgracia ha sido la mía? Yo no me alcé con reino ajeno; de mis padres y abuelos heredé este infelice y desdichado imperio; no he hecho sin justicia, he vencido muchas batallas, conquistado muchos reinos y hecho grandes mercedes. ¿Qué mudanza es ésta?, ¿qué trueque?, ¿qué desdicha?, ¿qué infortunio?, ¿qué miseria?; ¿qué los que, descalzos los pies, los ojos por tierra, no osaban hablarme sino por intérpretes; que aquellos sobre cuyos

hombros iba y caminaba, sus mantas puestas debajo del brazo, se hayan atrevido y desvergonzado contra su Rey y señor, diciéndole palabras que a ningún vil esclavo se dixeran, tirando con piedras a la persona real? ¡Ah, Cortés, Cortés, el corazón se me hace pedazos; con grande rabia acabo la vida, el más apocado y envilescido hombre del mundo! ¡Oh, quién viera el castigo y venganza desto, primero que muriera!; pero ya no hay remedio, que más me ha muerto el enojo que la herida. Lo que me resta que decirte, es que, pues por tu causa muero, tengas, como caballero que eres, cuidado de mis hijos, los ampares y sustenten en el reino y señorío de su padre y castigues gravemente a los que me han denostado y quites la vida y el reino al que se ha alzado con él y a mí ha dado la muerte. Mira que es Rey y gran señor y te ha sido muy amigo el que te pide esta palabra y que como caballero me la cumplas, que con esta esperanza mi ánima irá descansada.” Cortés a todas estas razones estuvo muy atento, y aunque al principio reprimió las lágrimas, no pudo dexar de llorar, y tomándole las manos, dándole a entender lo que le pesaba de su desgracia, le dixo: “Gran Príncipe y señor mío: No se aflija tu Alteza, que lo que me mandas yo lo haré como si el Emperador de los cristianos, mi Rey e señor, me lo mandara; ca conosco que por el gran valor de tu persona se te debe e yo te lo debo, no has querido comer ni ser curado, que tú ni tenías herida para morir della; mueres de pesar y descontento y debías de considerar que dónde tú no tenías la culpa ni habías hecho ni dicho cosa que no fuese de Rey, por donde merecieses que los tuyos se te atreviesen, no debías de tomar pena, sino darla a los que tuvieron la culpa; y pues, tú, según veo, ya no podrás, por estar tan cercano a la muerte, ve consolado con que tus hijos serán mirados como mis ojos y tu muerte la más vengada que hasta hoy ha sido, aunque yo perdiese muchas vidas si tantas tuviese.” (*Crónica*, Lib. IV, CXIII, 480-481).

Aunque resulte difícil de creer que el moribundo Moctezuma y el capitán español hayan tenido una entrevista tan elaborada y larga, sobre todo en medio de la batalla que enfurecía a las puertas del palacio real, el cronista ha captado bien el estado de ánimo del emperador azteca en punto de muerte, su nobleza que aflora por última vez, en un destello de dignidad ofendida y de injusticia del destino cruel que le ha golpeado al final de una historia atormentada por profecías y atisbos del retorno del dios Quetzalcoatl. La tradición de las crónicas sobre la muerte y el entierro de Moctezuma consiste en relatos que son, además de variados y contradictorios, por la mayoría breves y entrecortados. El relato de la *Crónica* sobre este importante aspecto de la parábola terrenal del emperador azteca es la más completa que yo haya leído:

Otro día que dixeran a Cortés Motezuma estar muy al cabo, fue a verle. Preguntóle cómo se sentía; respondió muy ansioso: “La muerte, que es la mayor angustia de las angustias.” Cortés le tornó a decir: “Gran Príncipe, para ahora es tu valor y tu ánimo; forzosa es esta deuda, porque el que nasce es nescasario que muera; pero para que no mueras para siempre y tu ánima no sea atormentada en el infierno, pues estaba concertado que te bautizases y tú lo pediste de tu voluntad, ruégote

por Dios verdadero, en quien solo debes creer, que lo hagas; que Fray Bartolomé de Olmedo te bautizará.” Motezuma dicen que le respondió que quería morir en la ley e secta de sus antepasados e que por media hora que le quedaba de vida no quería hacer mudanza; e si esto había de hacer en este tiempo, mejor fue que no fuese bautizado, antes, porque como era adulto y no estaba instruido en las cosas de la fe y todos sus vasallos eran de opinión contraria y los indios naturalmente mudables, retrocediera fácilmente y fuera peor, conforme a aquello: “Más vale no conocer la verdad, que después de conocida dexarla.” Con esto se salió Cortés del aposento; quedó agonizando Motezuma, acompañado de algunos señores de los que estaban presos, dio el ánima al demonio y no al que la había criado; murió como había vivido, y antes que se viese en este trance, haciendo una breve plática a aquellos señores que le acompañaban, les encargó sus hijos y la venganza de su muerte. Murió como gentil, deseoso hasta la postrera boqueada de la venganza de los suyos; jamás consintió paños sobre la herida, y si se los ponían quitábaselos muy enojado, procurándose y deseándose la muerte. Como Cortés supo que había ya más de cuatro horas que Motezuma era muerto, asomóse a la azotea de la casa, porque todavía andaba la guerra y él estaba recogido con los suyos. Hizo señal a los Capitanes mexicanos de que cesasen y le oyesen; hiciéronlo así; díxoles por la lengua: “¡Mal pago habéis dado al gran señor Motezuma, a quien como a dios venerábades e acatábades! Él es muerto de una pedrada que le distes en las sienes, y murió más de enojo de vuestra traición y maldad que de la herida, porque no quiso ser curado de la herida. Inviároslo he allá para que le enterréis conforme a vuestros ritos y costumbres, y mirad que no porfiéis más en la guerra ni hagáis un mal tras de otro, porque Dios, que es justo juez, asolará por nuestras manos vuestra ciudad y ninguno de vosotros quedará vivo.” Acabado de decir esto, los indios, desvergonzadamente, le respondieron: “¿Para qué queremos nosotros ya a Motezuma vivo ni muerto? Caudillo tenemos, y lo que está hecho está bien hecho. Guardáoslo allá, pues fue vuestra manceba y como mujer trató sus negocios, y la guerra no cesará hasta que vosotros o nosotros muráis o muramos; ca te hacemos saber que aunque por cada uno de vosotros mueran ocho o diez mil de los nuestros, nos sobrará mucha gente. Las puentes tenemos abiertas, que vosotros cegastes, para que aunque huyáis, no os escapéis de nuestras manos, y si no salís, la hambre y sed os acabará; de manera que por cualquiera vía nos vengaremos de vosotros.” Cortés les volvió las espaldas, diciéndoles: “Ahora, pues, a las manos.” Mandó luego, para que era cierto que de la pedrada había muerto Motezuma, a dos principales de los que estaban presos para que (como testigos de vista, dixeran lo que pasaba) tomándole a cuestras le sacasen de la casa. Estaba la calle por donde salieron llena de gente; llegó a ellos un principal con una divisa muy rica; hizo, sin hablar, muchos visajes y meneos como preguntando qué cuerpo sería aquél, y como le dixeran que era el de Motezuma, hizo señales hacia los españoles de que le volviesen. Corrió hacia los suyos y los indios tras dél, y era, según se entendió, que lo iba a decir a los otros señores, para que lo enterrasen como era de costumbre. Desaparecieron los indios que le llevaban de la vista de los nuestros. No se supo de cierto qué hicieron dél, más de que le debieron enterrar en el monte y fuente de Chapultepeque, porque allí se oyó un gran planto (*Crónica*, Lib. IV, cap. CXIV, 482-484).

También esta escena, bastante verosímil de lo que podría haber acaecido, pero difícil de creer, representa bien la contraposición de españoles y aztecas, asediados y asediantes, que, en un combate mortal, unos por salvarse y otros por vengarse, miran a establecer la responsabilidad de la muerte de Moctezuma, que Cortés hace recaer en los aztecas, que a su vez reafirman su decisión de continuar la lucha hasta acabar con el odiado invasor. El cronista nos ha dejado una semblanza moral de Moctezuma:

Aunque era muy regalado y muy servido, jamás comió ni bebió demasiado y decía que al Príncipe convenía ser más virtuoso que otros, porque todos le miraban e iban por donde él iba. Tuvo muchas mujeres, según está dicho, y era con ellas muy templado; tratábalas bien y honrábalas mucho, diciendo que la mujer no tenía más valor del que el hombre le daba y que se debía mucho a las mujeres por el trabajo que en el parir y criar padecían. Fue justiciero, castigando gravemente los delitos; jamás pecado cierto dexó sin castigo, aunque fuese de su hijo. En su religión era muy devoto y muy curioso; tenía gran cuenta con las ceremonias y ritos de su religión. Fue sabio y prudente, así en los negocios de paz como en los de guerra. Dicen que venció nueve batallas campales. Aumentó mucho sus reinos y señoríos; nunca por su persona salió con otro en desafío, ni batalla, porque esto no lo hacía sino gente baxa, y aunque lo hicieran caballeros, no había en todo este mundo quien pudiese entrar en campo con él, porque o todos eran sus vasallos, o los que no lo eran lo podían ser. Guardó gravemente, porque convenía así, la gravedad y severidad de su persona, porque ningún Príncipe le entraba a hablar que no le temiese y reverenciase. Cuando salía fuera, daba gran contento al pueblo; acompañábanle muchos; servíase con grandes ceremonias. Quiso mucho a los españoles; hízoles grandes mercedes, y lo que se pudo saber es que jamás habló mal en ellos, y si después que los trató procuró, contra las señales exteriores, hacerles mal, nunca se pudo entender, porque no quedó hombre vivo de los con quien comunicaba sus secretos (*Crónica*, Lib. IV, CXV, 482-483).

Como el pasaje anterior, también esta semblanza se inspira en la tradición clásica de Plutarco o Suetonio, sobre las vidas de hombres célebres y de gran autoridad. Es quizás un aspecto original la relación de Moctezuma con sus mujeres, que él honró y a quienes reconoció su contribución en la crianza de los niños.

IV CORTÉS Y LOS OTROS

1. Mujeres españolas valientes en la conquista de la Nueva España

Un tema importante de la *Crónica* de Cervantes de Salazar es el reconocimiento del valor y coraje de algunas mujeres españolas que se hallaban en el ejército de

Cortés. El cronista nos ha dejado una descripción de la cura milagrosa que una mujer española, Isabel Rodríguez, prodigaba a los heridos durante el asedio:

Prosiguiéndose el combate, como eran tan continuas las refriegas, salían de la una parte y de la otra muchos heridos, de tal manera que no había día que, especialmente de los indios amigos, no saliesen cien heridos, a los cuales una mujer española, que se decía Isabel Rodríguez, lo mejor que ella podía les ataba las heridas y se las santiguaba “en el nombre del Padre y del Hijo e del Espíritu Sancto, un solo Dios verdadero, el cual te cure y sane,” y esto no lo hacía arriba de dos veces, e muchas veces no más de una, e acontecía que aunque tuviesen pasados los muslos, iban sanos otro día a pelear, argumento grande y prueba de que Dios era con los nuestros pues por mano de aquella mujer daba salud y esfuerzo a tantos heridos, y porque es cosa que de muchos la supe y de todos conforme, me pareció cosa de no dexarla pasar en silencio. También aconteció con españoles llevar abiertos los cascos y ponerles un poco de aceite y sanar en breve, porque no había otras medicinas, y aun con agua sola sanaron algunos, que todo esto da bien a entender lo mucho que Dios favorecía este negocio, para que su sacro Evangelio fuese de gentes en gentes (...). Ayudó grandemente, así cuando Cortés estuvo la primera vez en México, como cuando después le cercó, una mujer mulata que se decía Beatriz de Palacios, la cual era casada con un español llamado Pedro de Escobar. Dióse tan buena maña en servir a su marido y a los de su camarada, que muchas veces, estando él cansado de pelear el día y cabiéndole a la noche la vela, la hacía ella por él, no con menos ánimo y cuidado que su marido, y cuando dexaba las armas salía al campo a coger bledos y los tenía cocidos y aderezados para su marido y para los demás compañeros. Curaba los heridos, ensillaba los caballos e hacía otras cosas como cualquier soldado, y ésta y otras, algunas de las cuales diré adelante, fueron las que curaron e hicieron vestir de lienzo de la tierra a Cortés y a sus compañeros cuando llegaron destrozados a Tlaxcala, y las que, como Macedonas, diciéndoles Cortés que se quedasen a descansar en Tlaxcala, le respondieron: “No es bien, señor capitán, que mujeres españolas dexen a sus maridos yendo a la guerra; donde ellos murieren moriremos nosotras, y es razón que los indios entiendan que son tan valientes los españoles que hasta sus mujeres saben pelear, y queremos, pues para la cura de nuestros maridos y de los demás somos necesarias tener parte en ta buenos trabajos, para ganar algún renombre como los demás soldados”; palabras, cierto, de más que mujeres, de donde se entenderá que en todo tiempo ha habido mujeres de varonil ánimo y consejo. Fueron éstas, Beatriz de Palacios, María de Estrada, Joana Martín, Isabel Rodríguez y otras que después se llamó Joana, mujer de Alonso Valiente, y otras, de las cuales en particular, como lo merecen, haré mención (*Crónica*, Lib. V, caps. CLXV-CLXVI, 716-718).

Estas cinco mujeres tan valientes murieron durante la retirada de Cortés desde Tenochtitlan, como el mismo Bernal atestigua (*HV*, 490-491). Bello y extraordinario ejemplo de sacrificio y sentido del deber y de entrega total a una empresa que estas damas entendieron en toda su importancia civilizadora y de expansión del ideal de

la reconquista, o sea, la espada y la cruz, que ellas representaron con sencilla determinación y gracia mujeril.

2. Capitanes valientes

La extraordinaria empresa de la conquista de México necesitó, además del indiscutible valor y liderazgo de Hernán Cortés, de la lealtad y entrega total de los capitanes que le acompañaron y sobre los cuales la *Crónica* de Cervantes de Salazar se detiene para elogiarlos. Se percibe este elogio en el momento difícil después de la derrota representada por la retirada de la “noche triste.” Camino de Tlaxcala, donde esperan hallar reposo y protección para curar los heridos y reponer fuerzas, Cortés decide hacer un alto en Tepeaca, pues los indios de esa región han muerto algunos españoles de manera cruel y alevosa y Cortés ha decidido castigarlos para que su castigo sirva de ejemplo para que nadie en México pueda creer que matar españoles es una acción sin consecuencias. Además se necesitaba asegurar el camino al puerto de la Veracruz, donde llegarían navíos con soldados, caballos y pertrechos para sitiar Tenochtitlan. Para asegurar el camino Cortés ordena a Cristóbal de Olid y a Joan Rodríguez de Villafuerte que con docientos españoles castigue a los culpables:

El modo que [los indios] tenían era que una guarnición dellos de dos o tres mil hombres se salía al despoblado que se dice de las Lagunas, baxo el pueblo de Teguacán, y allí prendieron a los que no se dexaban primero matar, los llevaban a este pueblo, cabeza de toda la provincia de su nombre, y metíanlos en una cocina, según dice Mata en su Relación,³⁵ donde tenía buen fuego; dábanles a comer, aunque no muy bien; mostrábanles amor, para que se descuidasen y engordasen, y cuando al parecer dellos estaban más contentos, daban de sobresalto con mucha grita sobre ellos. Hacíanlos salir de la cocina, y como a toros o otras fieras los esperaban que saliesen al primer patio, donde con muchas varas tostadas los agarrocheaban, y si allí no caían, los esperaban otros nuevos agarrocheadores al segundo patio, donde el que se libraba del segundo, aunque se tornase pájaro, no podía escapar de ser miserablemente muerto. Cierto, este era nuevo y nunca visto género de crueldad, como inventado por el demonio, a quien tenían por maestro. Era lástima ver las señales de las manos ensangrentadas por las paredes, los gritos y voces que daban, padesciendo tan cruel muerte. Los unos, como canes rabiosos, abalanzándose al que primero topaban, le ahogaban con los dientes y las manos; otros, que más paciencia y sufrimiento tenían, conociendo lo que por sus pecados merecían y que no podían escapar de morir, hincados de rodillas, las manos levantadas al cielo, esperaban la muerte, en muchos, a lo que se puede creer, principio de vida eterna. Después, hechos pedazos, los enviaban, como cuartos de venados, en presente, a sus amigos y, lo

³⁵ Es Alfonso de Mata, del que Clavijero cita unas *Memorias* (Clavijero, 562).

que era mayor crueldad, vivos inviaban algunos españoles, para que con aquel género de muerte o con otro más cruel los sacrificasen, haciéndoles saber que cuanto más corridos y fatigados fuesen aquellos hombres, tanto más, después de muertos, serían sabrosos de comer, de los que esta crueldad usaban. Los capitanes que envió Cortés traxeron treinta o cuarenta principales, que como a fieras pudieron cazar. Hízolos Cortés meter en un patio, y ellos, entendiendo que habían de morir, desnudos en carnes hicieron un areito o danza, que duró media hora, cantando su muerte y encomendando sus ánimas a los dioses, o por mejor decir, a los demonios, y así esperaron la muerte como si fuera alguna buena nueva. Fueron todos pasados a cuchillo. Sonóse esta nueva por aquella tierra y refrenáronse de ahí adelante, temiendo morir como ellos (*Crónica*, cap. Lib. V, cap. XXIV, 548-549).

Algunos capitanes fueron entre los primeros en descubrir minas de oro y ricos minerales para engrandecer el comercio y la industria de la Nueva España. Es el caso de los capitanes Barrientos y Heredia, enviados por Cortés, tras sugerencia de Moctezuma, a la región de Chinantla, a unas treinta leguas sobre la costa al norte de Veracruz:

Invió [Cortés] después de bien informado, por consejo de Motezuma, a una provincia que se dice Chinantla, que es hacia la costa del Norte, la cual no era sujeta al imperio de Culhúa, encima de la Villa Rica [Veracruz], treinta leguas, dos españoles, que el uno se decía Hernando de Barrientos y el otro Heredia, para que descubriesen oro e hiciesen relación de los secretos de la tierra, y trocándose aquel próspero tiempo de Cortés con la afrentosa y sangrienta salida de la ciudad de México, los de las otras provincias mataron cruelmente a los españoles que Cortés había enviado (que había sido a diversas partes) y alzáronse con las granjerías, y como se habían rebelado todos, ni Cortés pudo saber de Barrientos ni Barrientos dél por más de un año (*Crónica*, Lib. V, cap. CI, 644).

Los de Chinantla, admirando a Barrientos por su sabiduría y capacidad militar, le hicieron general para pelear contra los aztecas que tenían planes para dominar esa población. A Heredia también le hicieron general y ambos siempre fueron vencedores. Una vez Barrientos, viendo que los indios ya no le obedecían como solían, temiendo que prepararan una traición, concibió un engaño para que se dieran cuenta de su error. En el pasaje seleccionado se incluye una carta que el cronista tuvo en sus manos y en la que el capitán Barrientos le comunica a Cortés su experiencia como jefe militar de los indios de Chinantla:

Confirmólos en este propósito con el ardid de que un día usó, porque como acostumbrase a llamarlos al sonido de la escopeta, disparando, y no viniesen, re-

celándose de alguna traición, derramó por el suelo de un aposento un poco de pólvora, y llamando allí a los principales, estando sentados, como suelen, en cuclillas, teniendo una varilla en la mano encendida por el un cabo, les dixo muy enoxado: “Vosotros, ¿qué pensáis? ¿Entendéis que yo no sé vuestros pensamientos y que no sé por qué dexastes de venir cuando hice señal con la escopeta? Mirad cómo andáis y no os engañe el diablo, que yo soy poderoso, tocando con esta vara en este suelo, de quemaros a todos, sin que yo reciba daño, y porque lo veáis, mirad lo que hago.” Diciendo esto, pegó fuego a la pólvora, la cual, en un momento encendida, les quemó las nalgas, y como era poca y echada con tiento, fue mayor el espanto que les causó que el daño que les hizo. Aprovechó tanto este ardid, que de allí adelante le temieron, reverenciaron y obedecieron como a cosa del cielo, diciendo que del cielo había venido, pues sacaba fuego del suelo, y así cuando supieron que, [después de ser] muertos tantos españoles, los demás con dificultad se habían escapado de las manos de los mexicanos e ido a Tlaxcala heridos y destrozados, le dixerón a él y a su compañero Heredia que no saliesen de la provincia, porque sabían que los otros sus compañeros eran muertos y que quedaban muy pocos vivos. Ellos se estuvieron quedos y daban muchas gracias a Dios por no haberse hallado en aquella refriega (...). Después desto, sabiendo los indios de Chinantla que había españoles en la provincia de Tepeaca, por darle contento, lo dixerón a Barrientos y a su compañero, los cuales, no creyéndolo, no les dieron crédito no mostraron el contento que mostraran estando certificados dello, lo cual viendo los indios, les dixerón que pues no lo creían, aunque la tierra estaba peligrosa, que ellos enviarían dos indios valientes, grandes caminantes, que de noche caminasen y de día se escondiesen, donde de los enemigos no pudiesen ser habidos. Barrientos holgó mucho dello y se lo agradeció, y así escribió luego a los españoles que en Tepeaca podrían estar, una carta del tenor siguiente, trasladada al pie de la letra de su original: “Nobles señores: dos o tres cartas he escrito a vuestras Mercedes, y no sé si han aportado allá o no, y pues de aquéllas no he visto respuesta, también pongo duda haberla de aquésta. Fágoos, señores, saber cómo todos los naturales desta tierra de Culhúa andan levantados y de guerra e muchas veces nos han acometido, pero siempre, loores a Nuestro Señor, hemos sido vencedores, y con los de Tustebeque y su parcialidad de Culha tenemos guerra. Los que están en servicio de sus Altezas y por sus vasallos, son siete villas. Yo e Nicolás siempre estamos en Chinantla, que es la cabecera. Mucho quisiera saber adónde está el Capitán, para le poder escribir y hacer saber las cosas de acá; y si por ventura me escribiéseredes adonde él está e inviáredes veinte o treinta españoles, irme hía con dos principales, naturales de aquí, que tienen deseo de ver y hablar al Capitán, y sería bien que viniesen, porque como es tiempo ahora de coger el cacao, estórbanlo los de Culhúa con las guerras. Nuestro Señor las nobles personas de vuestras Mercedes guarde como desean. De Chinantla, a no sé cuántos del mes de Abril de 1521 años. A servicio de vuestras Mercedes, Hernando de Barrientos.” (*Crónica*, Lib. V, caps. CI-CII, 645-646).

El episodio del capitán Barrientos en Chinantla es altamente representativo de la significación de la conquista del Nuevo Occidente. Se verifica en esta circunstancia que hay indios que quieren liberarse de la tiranía azteca y eligen a un español que los conduce al combate victorioso contra los aztecas. Es un ejemplo importante del efec-

to benéfico de la conquista y, al mismo tiempo, prepara el futuro de pacificación de la Nueva España. Como nota curiosa hay que notar que Cervantes de Salazar ha preservado el original de la carta del capitán Barrientos a Cortés, carta a la que Cortés contesta felicitándose del éxito de la lucha contra los aztecas y de la consiguiente pacificación. La referencia a la cosecha del cacao en Chinantla en la carta de Barrientos muestra una comunidad entregada a las labores del campo, a los cultivos pacíficos, y que además los aztecas se han declarado en contra de toda actividad productiva y comercial. Además de la habilidad y coraje desplegados por Alonso de Ávila, al que nos hemos ya referido con cierta amplitud, nos queda dedicar cierta atención a aquellos capitanes que fueron, como Alonso de Ávila, decisivos en la conquista. A punto de definir la disposición de fuerzas para completar el cerco de Tenochtitlan, Cortés ordena su ejército para designar capitanes y los hombres que integrarían las diferentes guarniciones:

Para este fin mandó Cortés tornar a salir a la plaza toda la gente española e indica en orden de guerra, para repartir la gente en sus capitanías, lo cual hizo el segundo día de Pascua por el orden siguiente: repartió (dexando para sí trecientos hombres, con los cuales había de meterse en los bergantines y ser caudillo dellos por el agua) en tres Capitanes como Generales o Maestros de campo toda la demás gente, para que por tres partes, como diré, sitiasen a México. A Pedro de Alvarado dio treinta de a caballo y ciento e cincuenta peones de espada y rodela e diez e ocho ballesteros y escopeteros, con sus Capitanes, dos tiros de artillería y más de treinta mil indios tlaxcaltecas, aunque Cortés dice en su Relación más de veinte y cinco mil, para asentar en Tacuba. A Cristóbal de Olid, en compañía del tesorero Alderete, dio treinta y tres de a caballo, diez e ocho ballesteros y escopeteros, ciento y sesenta peones, dos tiros y cerca de treinta mil tlaxcaltecas, para que se pudiese en Cuyoacán. A Gonzalo de Sandoval, su Alguacil mayor, dio treinta y tres de a caballo, aunque él dice veinte y cuatro, cuatro escopeteros, trece ballesteros, ciento y cincuenta peones de espada y rodela, los cincuenta dellos mancebos escogidos, que él traía en su compañía, con toda la gente de Guaxocingo, Cholula y Chalco, que a lo que dice Motolinea (sic), eran más de cuarenta mil indios, y éstos habían de ir a destruir la ciudad de Estapalapa y tomar asiento do mejor le pareciese, para su real, juntándose primero con la guarnición de Cuyoacán y pasando adelante por una calzada de la laguna, más a su placer y con menos riesgo asentase, como dixe, Sandoval, do mejor le pareciese. Para los trece bergantines con que él había de entrar escogió, fuera de los Capitanes, los más de los trecientos hombres, que fuesen hombres de la mar y exercitados en navegaciones, diestros, valientes y de huir consejo, de los cuales halló muchos, especialmente a Martín López, que fue hombre que dixo y hizo, el cual tenía todo el cuidado de la flota como aquel por cuya industria se habían hecho los bergantines, en cada uno de los cuales iban veinte y cinco españoles con su Capitán y Veedor y seis ballesteros y escopeteros (*Crónica*, Lib. V, cap. CXIII, 658).

En este recuento de la distribución de fuerzas, Cervantes de Salazar nos da un relato que se diferencia del de Cortés y de Motolinía, como prueba de la incertidumbre que, hasta a los pocos años de la conquista de la Nueva España, se mantuvo sobre detalles de gran importancia como las fuerzas españolas que cercaron la ciudad de Tenochtitlan. El cronista además relata que Pedro de Alvarado y Cristóbal de Olid tuvieron diferencias en elegir el alojamiento en el pueblo de Aculma, después de salir de Texcoco el 22 de mayo de 1521, que distaba dos leguas y media de Texcoco. El efecto negativo de ese litigio entre los dos capitanes hizo que Cortés los reprehendiera por intermedio del capitán Alonso de Ávila que logró apaciguarlos, lo cual fue un paso adelante para preparar su misión de quitar el agua dulce a Tenochtitlan:

Otro día de mañana los dos capitanes acordaron (como Cortés les había mandado) de ir a quitar el agua dulce que por caños de madera, guarnecidos de cal y canto, entraba en la ciudad de México. El uno dellos fue el nacimiento de la fuente con veinte de a caballo y ciertos ballesteros y escopeteros. Llegó el capitán, y aunque había mucha gente en defensa, cortó y quebró los caños, peleando bravamente con los que se lo procuraban estorbar, lo cual hacían por la laguna y por la tierra. Murieron muchos indios, y de los nuestros salieron heridos algunos, pero al fin, después de haberse reñido aquella batalla con grande porfía de los unos y de los otros, los nuestros acabaron de romper los caños y quitaron el agua a la ciudad, [lo cual] les hizo más daño que les pudieran hacer muchos enemigos que sobre ellos fueran. Fue este grande ardid e hizo mucho efecto. En este mismo día los dichos capitanes hicieron aderezar algunos malos pasos, puentes y acequias que por allí alderredor de la laguna estaban, porque los de a caballo pudiesen libremente y sin peligro correr por una parte y por otra. Hecho esto, en que con aquel día se tardaron otros cuatro, en los cuales siempre tuvieron grandes rencuentros con los de la ciudad, de los cuales murieron muchos, y de los nuestros fueron algunos heridos, ganáronles muchas albarradas y puentes. Obo entre los de la ciudad y los de Tlaxcala bravas hablas y desafíos, diciéndose los unos a los otros cosas bien notables y para oír. El Capitán Cristóbal de Olid con la gente que había de estar en guarnición en la ciudad de Cuyoacán, que está dos leguas de Tacuba, donde cada día tenía escaramuzas y peleas con los indios. Llegó aquel día Cristóbal de Olid a Cuyoacán a las diez de la mañana; aposentóse en las casas del señor de allí. Hallaron despoblado el pueblo (*Crónica*, Lib. V, cap. CXV, 660).

Pedro de Alvarado y Cristóbal de Olid proceden a hacer que el asedio obligue a la rendición los aztecas, que opondrán una heroica resistencia hasta que su bella ciudad quede reducida a un montón de escombros sembrados de cadáveres en estado de decomposición. Cristóbal de Olid supervisa la calzada que va de Tenochtitlan a Iztapalapa donde encuentra los aztecas que quieren cerrarle el paso:

Otro día de mañana salió Cristóbal de Olid con hasta veinte de a caballo y algunos ballesteros e con seis o siete mil tlaxcaltecas a dar una visita a la calzada que está entre México y Iztapalapa, que va a dar a México. Halló muy apercebidos los contrarios, rota la calzada y hechas muchas albarradas. Pelearon con ellos, y los ballesteros hirieron y mataron a algunos, y esto continuaron seis o siete días, que en cada uno dellos hubo muchos recuentros y escaramuzas, e una noche al medio della, llegaron ciertas velas de los de la ciudad a gritar a los de nuestro real. Las velas de los españoles apellidaron luego: “¡Arma!” Salió la gente y no hallaron a los enemigos, porque mucho antes del real habían dado la grita, la cual, como era de noche y todo estaba sosegado, pareció a los nuestros, como la oían tan bien, que estaba cerca. Púsoles algún pavor, por ser cosa tan de repente y ser cosa tan pocas veces usada, y como la gente de los nuestros estaba dividida en tantas partes, los de las guarniciones deseaban la venida de Cortés con los bergantines. Con esta esperanza estuvieron aquellos pocos de días hasta que Cortés llegó, como adelante diré. En estos seis días jamás tarde y mañana faltaron recuentros y notables desafíos, para su modo, entre los unos indios y los otros. Señaláronse mucho los tlaxcaltecas, así porque de antiguo eran más valientes que los mexicanos, como por el ánimo que los nuestros les ponían. Los de a caballo corrían la tierra, y como estaban cerca los unos reales y los otros, alancearon muchos de los enemigos, cogiendo de la sierra todo el maíz que podían para sustentarse a sí y a sus caballos y aun para proveer a los demás (*Crónica*, Lib.V, cap. CXVI, 660-661).

Se relata aquí la valentía y habilidad de Cristóbal de Olid, maestro de campo de Cortés. En el fragmento siguiente se reafirma su valentía y su determinación de humillar a enemigos que se muestran arrogantes y engreídos:

No dexaban los enemigos de usar todos los ardidés que podían para amedrentar a los nuestros y ponerles desconfianza, porque conociendo a Cristóbal de Olid, a quien por su gran valentía tenían en mucho, le llamaron por su nombre, e respondiéndoles, le dixerón en la lengua que si quería comer, e diciéndoles que sí, baxó uno e tráxole unas tortillas e unas cerezas, dando claro a entender que pues ofrecían comida, que les debía de sobrar. Cristóbal de Olid se apeó, tomó las tortillas, e haciendo burla del presente y dándoles a entender lo que dellos querían que él entendiese, con menosprecio las dio a un su criado, e asentándose en una parte donde no podía ser ofendido, hizo que comía de las tortillas y cerezas y después que estuvo un poco sentado, levantóse, alcanzando las faldas del sayo, motejándolos de putos y de lo poco en que los tenía, lesmostró las nalgas, aunque cubiertas con las calzas. No lo hubo hecho, cuando los enemigos, muy afrentados, le tiraron muchas piedras y varas que parecían que llovían, y de nuevo se tornó a trabar otra escaramuza tan brava que parecía que se abrasaban, porfiándolos mexicanos en morir, que otro partido no querían; y como gente rabiosa aquel día hicieron daño en los nuestros, aunque lo recibieron mayor, abriendo las puentes y cegándolas con palos, pajas y otras cosas livianas, para que los nuestros cayesen como en trampa (*Crónica*, Lib. V, cap. CLXVIII, 721).

El gesto obsceno da una nota realista de comicidad en medio de una batalla sangrienta. Se aprecia el espíritu de Olid, capaz de un gesto vivaz que, contra la soberbia azteca, desarme la agresividad que mudándose en enojo, provoca una reacción en que los aztecas muestran su frustración tirando piedras, varas y flechas, todas sin efecto, pues de nada les sirvió su reacción ante el control socarrón del capitán español. Andando las semanas y viendo Cortés que se necesitaba un cambio de estrategia, llamó a sus capitanes y les ordenó atacar desde distintos puntos, por tierra, y por la laguna, para que los aztecas, debiendo defenderse en distintos lugares, dejaran desguarnecido un lugar donde los españoles se podrían fortificar:

Soy de parecer, si así, señores, os pareciere, que todos nosotros con los indios que nos caben, así por mar como por tierra, por todas las partes que pudieren ser combatidos, demos a estos obstinados y empedernidos un repentino y no pensado combate, porque derramándose e acudiendo a diversas partes, serán menos en cada una y podrán menos y será imposible que no hallemos alguna parte flaca, por donde algún Capitán entre y tome lo más fuerte de la ciudad, y porque todos podamos acudir a una, saldremos cuando yo mandare disparar un tiro (*Crónica*, Lib. V, cap. CLXXI, 724).

3. El ataque final y el cambio de estrategia de Cortés en la Pascua de Resurrección de 1521

El cronista describe algunas de las acciones más notables, en las que se distinguieron capitanes de tierra y de bergantines, mostrando una estrategia militar ya experimentada en Italia por el Gran Capitán, o sea, el ataque combinado de tierra y de mar para desalojar el enemigo fortalecido:

Señalóse entre otros el Capitán Pedro Dircio, que con algunos compañeros, a pesar de los enemigos y con trabajo suyo, echándose al agua, les ganó tres o cuatro puentes. Señalóse asimismo Joan de Limpas Carvajal, que entonces iba por Capitán de un bergantín, en compañía de otros bergantines, e yendo hacia una calzada que va a Tenayuca topó con unas torres de ídolos, do estaba mucha gente de guerra en guarda de otra mucha gente que hacía munición y siempre allí la habían hecho para contra los nuestros. Dióles batería, púsoles en aprieto e tomara las torres si no acudiera luego gran socorro, e haciéndose a lo largo dos bergantines, dexando la gente en tierra, él, como muy valiente, esperó con su bergantín y recogió toda la otra gente en él, e a no hacer esto, murieran allí todos. Salió herido y no menos los que esperaron, aunque mataron muchos de los enemigos. Señaláronse Alonso de Ávila, Pedro de Alvarado, Gonzalo de Sandoval, porque cada uno en su puesto ganaron a los enemigos algunas puentes y pelearon muy valerosamente, metiéndose en el agua muchas veces hasta los pechos (*Crónica*, Lib. V, cap. CLXXI, 725).

A pesar del valor de estos capitanes y soldados, los de tierra y los de los bergantines, la jornada no dio todos los resultados que Cortés había esperado, como nos sugiere la conclusión del relato de esta ofensiva cristiana:

Y, finalmente, aunque todo este día hicieron más que nunca y entraron más en la ciudad, sin acabar lo que pensaban, por la gran defensa que hallaron, se volvieron a sus reales (*Crónica*, Lib. V, cap. CLXXI, 725).

Prosiguiendo con la ofensiva, hubo peligro para los bergantines como en el caso de un bergantín que, atascado en una puente, corrió el riesgo que los aztecas lo quemaran. En esa emergencia, el capitán Pedro Dircio, que ya se había destacado en la ofensiva ordenada por Cortés, vino a la ayuda del bergantín:

Ya que los unos y los otros estaban cansados de pelear y Cortés vio que aquel día había habido de todo, porque aunque había entrado bien adentro de la ciudad, había perdido algunos españoles e volvían muchos heridos, mandó hacer señal de recogerse, y porque le habían dicho que por la parte de Pedro de Alvarado habían hecho más daño los enemigos, retrayéndose, pues, con el mejor concierto que pudo, por no perder su costumbre, los enemigos dieron sobre él. Salía a ellos de rato en rato, hasta que todos los nuestros se recogieron al real, y de camino hizo Pedro Dircio una cosa bien digna de poner en memoria, y fue que hallando un bergantín atravesado en una puente de agua y que los que en él estaban no lo podían sacar, y que a acudir los enemigos se lo llevaban o lo quemaban (que fuera, para lo que entonces importaban los bergantines, muy gran daño), aunque estaba muy herido y harto cansado, se metió en el agua, e como era hombre de grandes fuerzas y de buena maña, ayudándole algunos de los suyos, que eran pocos, puso el hombro al bergantín con tanto ímpetu que lo sacó en peso hasta ponerlo de la otra parte de la puente. Y a este tiempo habían acudido muchos contrarios, y aunque le fatigaron bien, no quiso salir del agua hasta poner en salvo el navío, como lo hizo (*Crónica*, Lib. V, cap. CLXXIV, 728).

Se entiende por este pasaje la violencia del asedio, el peligro que asecha contra los españoles, el riesgo de perder los bergantines, la determinación de los aztecas de morir en defensa de Tenochtitlan, con consiguientes pérdida entre los españoles, que continúan a contar los muertos y los heridos. Y entre los encuentros se destacan los actos de heroísmo de algunos capitanes, como Pedro Dircio. Al recibir noticia de la llegada a Veracruz de un barco lleno de hombres, pertrechos, caballos, armas y pólvora, Cortés interpretó el acontecimiento como el designio providencial al que se han referido los cronistas:

y como [Cortés] recibió las cartas desto al tiempo que él había determinado de aventurarlo todo para salir con lo que había intentado, fue grande su contento y dixo a los Capitanes: “Gran cuidado tiene Dios, caballeros, de hacer nuestro negocio, o, por mejor decir, el suyo, pues a tan buen tiempo nos provee de lo que tenemos tanta necesidad. La comarca toda está en nuestro favor, no podemos dexar de tener gran esperanza de la victoria, pues, a lo que yo puedo alcanzar, hemos hecho todo nuestro deber. Estos están tan rebeldes que ahora que pueden menos están con mayor determinación de morir que nunca, ni sé yo de lo que he leído e oído que haya en el mundo, generación tan empedernida y porfiada. Todos los medios que he podido, como, señores, habéis visto, he buscado para quitarnos a nosotros de peligro y a ellos de no destruillos y acaballos; no ha aprovechado decirles que no levantaremos los reales, ni los bergantines cesarán de darles guerra, y que [ya] destruimos a los de Matalcingo y Marinalco, de donde pensaban ser socorridos, y que ya no tienen de dónde les pueda venir socorro ni de do proveerse de maíz, carne, fructas ni aun agua; y cuanto más destas cosas les decimos, menos muestras vemos en ellos de flaqueza, antes, en el pelear y en todos sus ardidés los hallamos con más ánimo que nunca. Siendo, pues, esto así y que nuestro negocio va muy a la larga y que ha más de cuarenta y ocho días que estamos en este cerco, abriendo los enemigos de noche lo que nosotros cegamos de día, y que a cabo de tantos días no hemos hecho más que trabajar e derramar nuestra sangre y perder nuestros compañeros, que es lo que más siento, determino, como ya con vosotros, señores, y con los Capitanes tlaxcaltecas tengo acordado, de no dar paso sin que de la una parte o por la otra asolemos las casas, haciendo de lo que es agua tierra firme, y dure lo que durare, que peor es, no haciendo nada, consumirnos y acabarnos, y para esto llamaré a todos los señores y principales nuestros amigos; decirles he que luego hagan venir mucha gente de sus labradores y que traigan sus coas (coas son unos palos que sirven de azadones) para que derrocando las casas, echen la tierra y adobes en las acequias, dexando rasas las calzadas, para que los caballos puedan correr” (*Crónica*, Lib. V, cap. CLXXV, 729-730).

El cronista ha representado bien en este relato varios puntos fundamentales: el primer punto del plan de Cortés es el hacer una memoria del tiempo transcurrido desde el comienzo del asedio, es decir más de cuarenta y ocho días, que nos permite calcular el momento en que Cortés va a cambiar su estrategia en el asedio. Hay que calcular que desde la salida de México, el 30 de junio de 1520, y después de la batalla de Otumba, del 14 de julio del mismo año, el ejército español debió transcurrir varias semanas en Tlaxcala para reponerse de las heridas y luego en Texcoco, preparando el asedio a Tenochtitlan. También hay que sumar el tiempo empleado en la construcción de los trece bergantines en Tlaxcala y Texcoco y, luego, la construcción de la zanca que de Texcoco a la laguna permitió el lanzamiento de los mismos bergantines. Según Clavijero el tiempo necesario para construir la zanca fue de unos cincuenta días (*Clavijero*, 394, n.19). Este período de unos cincuenta días de asedio al que se refiere Cortés, podrían situarse en medio de la guerra de reconquista de Tenochtitlan.

Según Clavijero, la “total ocupación de la ciudad y conquista del imperio mexicano fue el día 13 de agosto de 1521” (*Clavijero*, 417). De manera que podríamos calcular aproximadamente la fecha de este discurso de Cortés y del cambio de estrategia, teniendo en cuenta todos estos hechos. Ayudándonos de varias fuentes, además de las ya citadas, de la *Crónica* y de Clavijero, podríamos intentar de identificar una cronología de los hechos que determinaron este cambio de estrategia de Cortés, con un allanamiento de una parte de la laguna de Texcoco, para permitir a los caballos de moverse a su albedrío y volver a ser el arma decisiva de la conquista de la Nueva España. El cálculo de este período transcurrido entre la salida de Tenochtitlan y el ya citado cambio de estrategia por parte de Cortés debería partir de la fecha de la fiesta de San Juan de 1520 [24 de junio], fecha indicada por Bernal de la entrada en México, con otras fechas importantes: “Y fue nuestra entrada en México día de señor San Juan de junio de mil e quinientos y veinte años, fue nuestra salida huyendo a diez del mes de julio del dicho año, y fue esta nombrada batalla de Otumba a catorce del mes de julio” (*HV*, 490). El mismo conquistador e historiador afirma que Cortés dispuso un período de 22 días de convalecencia en Tlaxcala: “Y digamos cómo había ya veinte y dos días que estábamos en aquel pueblo curándonos nuestras heridas” (*HV*, 497). Si hacemos un cálculo prudente, según estas fechas documentadas en Bernal, podríamos computar el total de estos días a una fecha alrededor de la primera semana de agosto de 1520. Para seguir calculando hasta llegar al cambio de estrategia por parte de Cortés, es necesario hacer referencia a varias fechas que afloran de manera indirecta. Por ejemplo, después de varias entradas, que incluyen las expediciones de Cortés a Tepeaca y Cachula (*HV*, 502-505) y a Saltocán (*HV*, 554-555) y de Gonzalo de Sandoval a Guaxtepeque (*HV*, 566) y Chalco (*HV*, 570-571), en una referencia a la primera expedición de Cortés, a los pueblos de Tepeaca y Cachula, Bernal, que participó en ella, observa que “seguida la victoria, allegáronse muchas indias e muchachos que se tomaron por los campos y casas, que hombres no curábamos de ellos, que los tlascaltecas los llevaban por esclavos” (*HV*, 504). También de la expedición de Sandoval se obtuvieron muchas indias, sobre las cuales los conquistadores, incluyendo a Bernal, no siempre lograron un repartimiento equitativo:

Como hobo llegado Gonzalo de Sandoval con su ejército a Tezcucó con gran presa de esclavos y otros muchos que se había habido en las entradas pasadas, fue acordado que luego se herrasen. Y desde que se hobo pregonado que se llevasen a herrar a una casa señalada, todos los más soldados llevamos las piezas [esclavas indias] que habíamos habido para echar el yerro de su Majestad (que era una G, que quiere decir guerra), segund y de la manera que lo teníamos de antes concertado con Cortés, segund he dicho en el capítulo que dello habla, y creyendo que se nos habían de volver después de pagado el real quinto y que las apreciarían en cuánto

podían valer cada una pieza. E no fue así, porque si en lo de Tepeaca se hizo muy malamente, según otra vez dicho tengo, muy peor se hizo en esto de Tezcucó, que después que sacaban el real quinto, era otro quinto para Cortés y otras partes para los capitanes; y en la noche antes, cuando las tenían juntas, nos desaparecían las mejores indias. Pues como Cortés nos había dicho y prometido que las buenas piezas se habían de vender en el almoneda por lo que valiesen y las que no fuesen tales por menos precio, tampoco hobo buen concierto en ello, porque los oficiales del rey que tenían cargo dellas hacían lo que querían, por manera que si mal se hizo una vez, esta vez peor. Y desde allí adelante muchos soldados que tomamos algunas buenas indias, porque no nos las tomasen como las pasadas, las escondíamos y no las llevábamos a herrar, y decíamos que se habían huido (*HV*, 572).

En el relato de Bernal se puede entender que todas estas indias esclavas llegaron al real de los españoles como resultado de las expediciones mencionadas, todas ocurridas después de la salida de Tenochtitlan y del período de convalecencia en Tlaxcala, es decir desde la primera semana de agosto, período final de la convalecencia de los españoles en Tlaxcala, además del tiempo necesario para completar las expediciones de Cortés a Tepeaca, Cachula y Saltocán y de Sandoval a Guaxtepeque y Chalco, o sea, al así llamado “Pueblo Morisco” (*HV*, 550). Siguiendo el relato detallado de Bernal, que computa, después de los cinco días durante los cuales los tlaxcaltecas del general Chichimecatecle han descansado en Texcoco, debemos considerar lo de Cortés y su ejército, incluyendo a Pedro de Alvarado y a Cristóbal de Olid, dos días peleando en Saltocán (*HV*, 555-556), otro día en Gualtitán, otro día en Tenayuca, y los “cinco días que allí en lo de Tacuba estuvo Cortés tuvo batallas y reencuentros con los mexicanos y sus aliados” (*HV*, 560), otro día en Escapuzalco y de nuevo, otro día en Tacuba y, dice Bernal: “Y en las vistas nos alegramos mucho, porque había más de quince días que no habíamos sabido del Cortés ni de cosa que le hobiese acaescido” (*HV*, 560). Al cómputo de todos estos días hay que agregar cuatro días más: “Y a cabo de cuatro días que nuestro capitán reposaba y estaba dando prisa en hacer los bergantines, vinieron unos pueblos de la costa del norte a demandar paces y darse por vasallos de Su Majestad” (*HV*, 560). Pero el tiempo debió transcurrir más rápidamente si debemos creer a Bernal que nos dice que Cortés dio orden a Sandoval de ir en ayuda de los indios amigos de Chalco y Temascalco: “Y después de haber oído misa, en doce días del mes de marzo de mil e quinientos e veinte y un años, [Sandoval] fue a dormir a unas estancias del mismo Chalco, y otro día llegó por la mañana a Tamascalco” (*HV*, 564). Allí Sandoval se entera de una gran concentración de fuerzas aztecas en un pueblo cercano de nombre Guaxtepeque, se dirige hacia él “y antes de llegar a él le salen al encuentro sobre quince mil mexicanos y le comenzaban a cercar” a Sandoval y su ejército de “docientos soldados y veinte de caballo e diez o doce ballesteros y otros tantos escopeteros y nuestros amigos de

Tascalala e otra capitania de los de Tezcucó” (*HV*, 564). Los españoles y sus aliados se enfrentan a una fuerza azteca muy superior en números, pero Sandoval, a la invocación “¡Santiago, y a ellos!” logró desbaratarlos (*HV*, 565-571). Al cabo de estas expediciones, Bernal hace esa referencia que ya hemos recordado de la obtención de muchos esclavos, especialmente de mujeres (*HV*, 572). Entre otras referencias, en relación a la vuelta victoriosa de Sandoval, la que importa para el cálculo de cuándo decidió Cortés cambiar su estrategia y allanar Tenochtitlan para facilitar la carrera de los caballos, es la que Bernal hace a la época en que las esclavas indias se habían familiarizado con sus dueños: “como ya había dos o tres meses pasados, que algunas de las esclavas que estaban en nuestra compañía y en todo el real conocían a los soldados” (*HV*, 573). En resumidas cuentas: cuando llegan a Tlaxcala, huyendo de Tenochtitlan, y victoriosos después de la batalla de Otumba, Cortés y su ejército se han quedado sin esclavos, pues el mismo Bernal hace una breve lista de los fallecidos:

Digamos agora, ya que escapamos de todos los trances por mí atrás dichos, quiero dar otra cuenta qué tantos nos mataron, así en México como en puentes y calzadas, como en todos los rencuentros y en esta de Otumba, y los que mataron por los caminos. Digo que en obra de cinco días fueron muertos y sacrificados sobre ochocientos y setenta soldados [españoles], con setenta y dos que mataron en un pueblo que se dice Tustepeque, y a cinco mujeres de Castilla, y estos que mataron en Tustepeque eran de los de Narváez; y mataron sobre mil y docientos tascaltecas. También quiero decir cómo en aquella sazón mataron a un Juan de Alcántara el Viejo, con otros tres vecinos de la Villa Rica [de la Veracruz] que venían por las partes del oro que les cabía, de lo cual tengo hecha relación en el capítulo que dello trata; por manera que también perdieron las vidas y aun el oro. Y si miramos en ello, todos comúnmente hobimos mal gozo de las partes del oro que nos dieron; y si de los de Narváez murieron muchos más que de los de Cortés en las puentes, fue por salir cargados de oro, que con el peso dello no podían salir ni nadar (*HV*, 490-491).

Es muy dudoso que en esas circunstancias en que todos trataban de salvar su vida, los sobrevivientes se hubiesen preocupado por las esclavas indias. De manera que no se puede dudar que las esclavas indias a las que se refiere Bernal en el pasaje citado, deben haber llegado al real español al cabo de las entradas mencionadas, es decir, a la vuelta de Sandoval en el mes de marzo de 1521. Volvamos ahora a ese pasaje del cap. CXLIII de *HV*, en el que me parece posible identificar fechas que nos permitirían calcular el período durante el cual Cortés cambió de estrategia para permitir a la caballería castellana atacar y romper las filas de los guerreros aztecas. Bernal recuerda que a la vuelta de Sandoval con su ejército a Texcoco traía “gran presa de esclavos” (*HV*, 572). En el mismo párrafo Bernal muestra su resentimiento

por la manera en que Cortés y sus oficiales han substraído unas indias a los soldados, los cuales no hallaron más remedio que esconderlas: “Y desde allí adelante muchos soldados que tomamos algunas buenas indias, porque no nos las tomasen como las pasadas, las escondíamos y no las llevábamos a herrar, y decíamos que se habían huido” (*HV*, 572). Al comienzo del párrafo siguiente se refiere a que estas indias habían estado en el real por dos o tres meses pasados y que por ese tiempo, habiendo frecuentado la compañía de los soldados, se habían familiarizado con ellos y podían distinguir los que las trataban bien y los que no (*HV*, 573). Ya de por sí este pasaje adquiere importancia porque Bernal nos revela la dimensión social que las mujeres indias habían adquirido entre los españoles. Para la cuestión de identificar cuándo Cortés cambió de estrategia en el cerco de Tenochtitlan, debemos fijarnos en el momento en que Cortés, terminada la construcción de los trece bergantines, ordena el cerco de Tenochtitlan: “en pasando el día de Corpus Christi, habíamos de partir de aquella cibdad [de Texcoco] para ir sobre México a ponelle cerco” (*HV*, 603). Pues bien, teniendo en cuenta la cronología hasta ahora calculada, dos o tres meses después del 21 de marzo, fecha de la llegada de Sandoval con la gran presa de esclavos, se podría considerar que la preparación del cerco tuvo lugar en abril de 1521, pues la decisión de Cortés “de hacer alarde un día de Pascua” (*HV*, 603), excluye el mes de mayo. Y esto se confirma con la fecha que Bernal da para iniciar la marcha de dos capitanías, una de Alvarado y otra de Olid: “Y otro día que fueron trece de mayo de mil e quinientos y veinte y un años, salimos entrambas capitanías juntas, porque así el Cristóbal de Olí[d] como el Pedro de Alvarado habíamos de llevar un camino, y fuimos a dormir a un pueblo sujeto de Tezcuco” (*HV*, 612). El cerco de Tenochtitlan fue completado por Cortés en el momento en que Gonzalo de Sandoval ocupó Izta-palapa. Al ocupar Sandoval esta ciudad lacustre, Cortés lanzó un ataque contra las más de mil canoas que los aztecas habían armado contra los bergantines. De manera que el cerco comenzó con un ataque combinado por tierra y por la laguna y cuando muchas acequias se habían rellenado para permitir la carrera de los caballos para romper las filas de los guerreros aztecas. Un viento propicio ayudó el ataque de Cortés: “Y en aquel instante vino un viento muy recio y tan bueno, y con buena priesa que se dieron nuestros remeros y el tiempo aparejado, manda Cortés embestir con la flota de canoas y transtornaron muchas dellas y se mataron y prendieron muchos indios, y las demás canoas se fueron a recoger entre las casas que estaban en la laguna, en parte que no podían llegar a ellas nuestros bergantines” (*HV*, 617). Durante varios meses el ejército español, compuesto por efectivos de tierra y de mar, entabló varias batallas con los aztecas que se defendieron muy bien. Cortés encontró gran dificultad en utilizar los caballos, por las acequias y las defensas que los aztecas utilizaban para dificultar el movimiento y la carrera de los caballos, además de esconder con pajas y

enramadas hoyos profundos donde se cayeran los caballos y jinetes. En la *Crónica*, en el capítulo CLXXV que ya hemos citado, nos enteramos del plan de Cortés de allanar las acequias y calzadas para permitir a los caballos correr y poder dar vueltas para desbaratar a los aztecas. Se dice allí que se rellenaron los canales, las acequias y se derribaron los puentes y se echó el material sacado de los edificios derruidos dondequiera que fuera necesario para que el terreno fuera accesible a los caballos para emprender sus carreras y ejecutar sus vueltas. Bernal, al describir el estado de Tenochtitlan después de su rendición el 13 de agosto de 1521, se detiene en la cantidad de muertos, con algunos sobrevivientes aún sepultados bajo los muertos y el aspecto de una ciudad arada: “Y víamos las casas llenas de muertos, y aun algunos pobres mexicanos entre ellos que no podían salir, y lo que purgaban de sus cuerpos era una suciedad como echan los puercos muy flacos que no comen sino yerba. Y hallose toda la cibdad como arada y sacada las raíces de las yerbas buenas que habían comido y cocidas hasta las cortezas de algunos árboles, de manera que agua dulce no les hallamos ninguna, sino salada” (*HV*, 680). La de Bernal es la descripción de una ciudad arrasada, según el plan que hemos visto en el relato de la *Crónica*, capítulo CLXXV. Desde la *Noche Triste* del 30 de junio de 1520 al cambio de estrategia de Cortés debieron transcurrir varios meses, hasta abril-mayo de 1521, con el cerco de Tenochtitlan completado y la ofensiva final que le permitió a Cortés conquistar Tenochtitlan el 1º de agosto de 1521 (*Clavijero*, 417). En conclusión, en ocasión del ataque combinado de bergantines y fuerzas de tierra, desencadenado en abril de 1521, después del alarde en las Pascuas de 1521, Cortés se persuadió de la necesidad de allanar el terreno para permitir la acción decisiva de los caballos, estrategia que se debió realizar hacia fines de abril o primeros de mayo de 1521.

4. Motolinía

En la *Crónica* se relatan durante el cerco de Tenochtitlan el desafío a los españoles del rey Cuauhtemoc y los desafíos entre éste rey y los tlaxcaltecas y la opinión que sobre ello tuvo Motolinía. Se relata en la *Crónica* que Cuauhtemoc, aunque fuera inclinado a la paz, por ser joven y percibir que la aristocracia estaba en contra de Cortés, se mostró muy adverso a los invasores:

Luego otro día por la mañana, sin que en otra cosa se entendiese, mudadas las ropas, el rey Guatemucín con todos los principales de su consejo se fue al templo, a aquella parte dél donde estaban los dioses de la guerra, el cual, aunque mancebo, iba con harto mayor cuidado que su edad demandaba, revolviendo en su pecho grandes cosas e inclinándose, a lo que después dél se entendió, más a hacer algún concierto con Cortés, que a romper con él, temiéndose de lo que después le sucedió;

pero por no dar su brazo a torcer, viendo que los más de los suyos eran de parecer contrario, como entró en el templo, mandó luego sacrificar cuatro españoles que tenía vivos y enjaulados, los cuales murieron como cristianos, dando gracias a Dios que morían por su fee. Mandó luego, después que los sacerdotes, con gran ceremonia y contento, les hubieron sacado los corazones y ofrecídoslos a los ídolos, que se hiciese el acostumbrado sacrificio de indios, donde, según la más común opinión, fueron sacrificados cuatro mil. Hecho este sacrificio, o por mejor decir, carnicería, hizo su oración al demonio, el cual dicen que le respondió que no temiese a los españoles, pues vía cuán pocos eran y tenía entendido ser mortales como él, y que tampoco se le diese nada por los indios que con ellos venían, porque no perseverarían en el cerco, y que al mejor tiempo se irían, que no era creíble que aunque eran sus enemigos, no lo fuesen más de los españoles, que en todo les eran contrarios, e que con grande ánimo saliese a ellos y los esperase, porque él también ayudaría a matarlos, pues le eran tan enemigos. Con esta respuesta tan falsa y tan mentirosa, como dada por el padre de mentira, Guatemucín salió muy contento; mandó alzar las puentes, hacer albarradas, meter bastimentos, velar la ciudad, armar cinco mil canoas. Con esta determinación y aderezo estaba cuando llegaron Pedro de Alvarado y Cristóbal de Olid a combatir las puentes e a quitar el agua a México, e así confiado en aquella respuesta, no los temió, antes, teniéndolos en poco, los amenazaba, diciendo: “Malos hombres, robadores de lo ajeno; presto perderéis lo ganado y la furia, si porfiáis, en vuestra locura. Con vuestra sangre aplacaremos a nuestros dioses y la beberán nuestras culebras, y de vuestra carne se hartarán nuestros tigres y leones, que ya están cebados con ella”; e a los tlaxcaltecas, que era cosa de reír, decían a unos: “Cornudos, esclavos, putos, gallinas, traidores a vuestra nación y a vuestros dioses, pues sois tan locos que no os arrepentís de vuestro mal propósito, levantándoos contra vuestros señores; aquí moriréis mala muerte, porque, o vos matará la hambre, o nuestras espadas, o vos prenderemos y comeremos, haciendo de vosotros sacrificio, en señal del cual os arrojamos esos brazos y piernas de los vuestros, que por alcanzar victoria sacrificamos, con promesa que os hacemos de no parar hasta ir a vuestra tierra y asolar vuestras casas y no dexar hombre ni mujer en quien reviva vuestra mala casta y linaje” (*Crónica*, Lib. V, cap. CXIX, 663-664).

Es éste uno de los tantos denuestos y desafíos que precedían las batallas en la conquista de la Nueva España. Lo notable de este relato es el rol del joven rey Cuauhtemoc. El cronista relata la reacción de los tlaxcaltecas y la opinión de Motolinía sobre este episodio:

Los tlaxcaltecas, que se tenían por más valientes, riéndose de estas bravezas, les respondían: “Más os valdría daros, que porfiar en resistir a los cristianos, que sabéis cuán valientes son, y a nosotros, que tantas veces os hemos vencido, y si porfiáis en vuestra locura, no amenacéis como mujeres, y si sois tan valientes como presumís, haced y no habléis, porque es muy feo blasonar mucho y llevar luego en la cabeza; dexad de injuriarnos y hablar de talanquera y salid al campo y en él veremos si hacéis lo que decís, y estad ciertos que ya es llegado el fin de vuestras maldades y que se acabará muy presto vuestro tiránico señorío, y aun vosotros, con vuestras casas,

mujeres e hijos, seréis destruídos y asolados, si con tiempo, como os avisamos, no mudáis de parecer”. Estas y otras muchas palabras pasaron entre los mexicanos y tlaxcaltecas, aunque hubo también obras, por los desafíos y recuentros que entre ellos pasaron, en los cuales las más veces se aventajaban los mexicanos. Ahora, viniendo a lo aparecer del demonio, diré lo que Motolinía escribe, que con cuidado de muchos años lo escribió después de haberlo bien inquirido, e yo con esta mi Crónica deseo dar a cada uno lo que es suyo. Dice, pues, y así es probable, que el demonio no aparecía a los indios, o que si les aparecía era muy de tarde en tarde, y que los sacerdotes, por su interés y por atraer a los señores y al pueblo al culto y servicio de sus dioses, fingían que el demonio se le aparecía y hablaban con él, y así nunca decían al pueblo sino cosas de que recibiese contento, para que ofreciese sus ofrendas e intereses, los cuales tienen gran mano en las cosas sagradas, cuanto más en las profanas, de adonde es de creer que los sacerdotes que entonces estaban en el templo, porque no cesase su falsa religión y grande interés, o fingieron que el demonio decía que se hiciese la guerra, o usaron de alguna maña y ardid para que hablando ellos pareciese hablar el demonio, especialmente entendiendo que los más de la ciudad estaban inclinados a que la guerra se hiciese (*Crónica*, Lib. V., cap. CXX, 664-665).

De acuerdo a este resumen de la opinión de Motolinía, se entiende que sigue en pie la creencia en el demonio, pero que los sacerdotes engañaban al pueblo fingiendo una comunicación falsa y fruto de una manipulación hábil y solemne, pues se hacía en el templo, una manipulación concebida para fortalecer el partido en favor de la guerra.

5. El volcán Popocatépetl³⁶

Como cita conclusiva de esta selección de la *Crónica* de Cervantes de Salazar me parece oportuno incluir el relato del ascenso al volcán Popocatépetl, segundo ascenso de europeos a este volcán, como veremos. De acuerdo al relato de la *Crónica*, la razón del ascenso fue la falta de pólvora de los españoles y el deseo de Cortés, tras la victoria y ocupación de Tenochtitlan, de explorar y conquistar el territorio que se abría delante de los conquistadores. Sin pólvora con que armar sus escopetas, lombardas y falconetes, la conquista de los vastos territorios de la Nueva España se quedaría un plan ambicioso pero no asequible. De manera que Cortés llamó a Montaña, que ya había subido al volcán Pico de la Teida de Tenerife y a Mesa, su artillero. Acompañados por dos o tres compañeros, a dos de los cuales el cronista identifica como Peñalosa, capitán de peones y un Juan Larios. Como anticipé, era este ascenso el segundo de los españoles, pues el primero, según Bernal, lo hizo Diego de Ordás,

³⁶ El editor Serés explica: Se trata, en realidad, de un nombre descriptivo, pues Popocatépetl significa “montaña que humea”, de *popola* “humear, echar humo” + *tépetl* “montaña” (*HV*, 269, Nota 11).

un ascenso aparentemente motivado por la curiosidad de este conquistador en explorar algo enteramente novedoso, nunca realizado antes. Hay que subrayar que el ascenso relatado por Bernal es una hazaña anterior a la victoria y conquista de Tenochtitlan, mientras que el relato de la *Crónica* le sigue y ocurre cuando la conquista de Tenochtitlan está asegurada:

Y es que el volcán que está cabe Guaxocingo echaba en aquella sazón que estábamos en Tascala mucho fuego, más que otras veces solía echar, de lo cual nuestro capitán Cortés y todos nosotros, como no habíamos visto tal, nos admiramos dello. Y un capitán de los nuestros que se decía Diego de Ordás tomóle cobdicia de ir a ver qué cosa era y demandó licencia a nuestro general para subir en él, la cual licencia le dio, y aun de hecho se lo mandó, y llevó consigo dos de nuestros soldados y ciertos indios principales de Guaxocingo. Y los principales que consigo llevaba poníanle temor con decille que desde estuviese a medio camino de Popocatepeque, que ansí llaman aquel volcán, no podría sufrir el temblor de la tierra ni llamas y piedras ni ceniza que dél sale, e que ellos no se atreverían a subir más de adonde tienen unos cúes de ídolos que llaman los teules de Popocatepeque. Y todavía el Diego de Ordás, con sus dos compañeros, fue su camino hasta llegar arriba, y los indios que iban en su compañía se le quedaron en lo bajo, que no se atrevieron a subir. Y parece ser, según dijo después el Ordás y los dos soldados, que, al subir, que comenzó el volcán de echar grandes llamaradas de fuego y piedras medio quemadas y livianas y mucha ceniza, y que temblaba toda aquella sierra y montaña adonde está el volcán, y que estuvieron quedos sin dar más paso adelante hasta de ahí a una hora, que sintieron que había pasado aquella llamarada y no echaba tanta ceniza ni humo, y que subieron hasta la boca, que era muy redonda y ancha, y que habría en el anchor un cuarto de legua, y que desde allí se parecía la gran cibdad de México y toda la laguna y todos los pueblos que están en ella poblados. Y está este volcán de México obra de doce o trece leguas. Y después de bien visto, muy gozoso el Ordás e admirado de haber visto a México y sus ciibdades, volvió a Tascala con sus compañeros (*HV*, 269-270).

El relato de la *Crónica* refiere un ascenso al Popocatépetl para obtener azufre con el que hacer pólvora para las armas de fuego, como Cortés explica a sus capitanes y soldados:

Ganado ya México y despachados los procuradores, como está dicho, Cortés se retiró a Cuyoacán, donde se comenzó a informar de los reinos y provincias que quedaban por conquistar, y como para tan alto y engrandescido pensamiento, era menester pólvora, sin la cual no se podía hacer la guerra, porque la que había traído y la que le había venido se había acabado, pensaba, como el que tan gran máquina traía sobre sus hombros, qué modo tendría para socorrer a tan estrecha nescesidad; e así, parte por la nescesidad (que es maestra de ingenios), como porque era muy sagaz, dio en que no podía dexar de haber azufre en el volcán, que está doce leguas

de México, de que atrás tenemos hecha mucha mención, por el grande humo y fuego que dél vía salir muchas veces, y como el principal material para la pólvora era el azufre, llamó a algunas personas de quien para aquel efecto tenía crédito; rogóles subiesen al volcán, e díxoles que si le traxesen azufre, serían dél muy bien galardonados, los cuales fueron, y como la subida era tan agria y tan larga, se volvieron sin hacer nada, desconfiados de que ellos ni otros podrían subir. Fue cosa que a Cortés dio gran pesar, pero como la necesidad le forzaba a no dexar cosa por probar, llamó a Montaña y a Mesa, su artillero, a los cuales dixo así: “Amigos y hermanos míos: ya sabéis que no tenemos pólvora, y que sin ella ni nos podemos defender, ni conquistar un mundo nuevo que nos queda, de que podamos ser señores, y nuestros descendientes para siempre queden ennoblescidos; temo en gran manera que los indios, así amigos como enemigos, sepan la falta que de pólvora tenemos, porque a sola la artillería y los caballos temen como furia del cielo. También sabéis los muchos hombres que he enviado a que suban al volcán, para traer azufre, que no puede dexar de haberlo, que no solamente no han hecho nada, pero desmayan a mí e a los demás, como si hubiese cosa en el mundo tan dificultosa que hombres de seso y esfuerzo no la puedan acabar (...) Movié a Cortés llamar a Montaña saber que había subido en la isla de Tenerife al volcán que en ella hay que se llama el Pico de Teida (...) Luego con toda presteza se aderezaron los dos para la partida, llevando consigo tres compañeros, uno de los cuales se decía Peñalosa, Capitán de peones, y el otro Joan Larios. Tomaron treinta y seis brazas de guindalesa en dos pedazos, que pesaban dos arrobas, y un balso de cáñamo para entrar en el volcán, e cuatro costales de anejo, aforrados en cuero de venado curtido, en que se traxese el azufre. Fuese Cortés con ellos hablando hasta salir de la ciudad de Cuyoacán, donde estaba asentado el real; díxoles muchas y buenas palabras, viendo en ellos la buena gana y determinación con que iban (...) Fueron con ellos muchos señores y principales de aquellas provincias, acompañados de más de cuarenta mil hombres, por ver si eran otros de los que antes habían pasado y vuelto sin hacer nada, y como vieron que eran otros, determinaron de hacer sus ranchos alrededor del volcán, para ver si aquellos españoles eran tan valientes que hiciesen lo que todos los otros no habían hecho, ni ellos jamás, habían visto ni oído. Montaña y los otros sus compañeros, acordando de subir aquel mismo día, anduvieron mirando por donde mejor podrían subir, y siendo poco más de mediodía, encomendándose de todo corazón a Dios, llevando a cuestras las dos guindalesas, el balso y costales e una manta de pluma, que los indios llaman pelón, para cubrirse con ella donde la noche los tomase, comenzaron a subir mirándolos infinidad de indios, abobados y suspensos, diciendo entre sí diversas cosas, desconfiando los unos y teniendo confianza los otros. En esto, y habiendo subido la cuarta parte del volcán con muy gran trabajo, aunque con muy gran ánimo, les tomó la noche, y como en aquel tiempo y en aquel altura era tan grande el frío que no se podía sufrir, pensando si se volverían a baxar a tener la noche en lo más baxo del volcán, acordaron de abrir el arena y hacer un hoyo donde todos cupiesen, e tendidos y cubiertos con la manta pudiesen defenderse del frío, e así, a una, desviando el arena hasta en hondura de dos palmos, e dieron luego en la peña, de que es todo el volcán, salió luego tan gran calor y con él tan gran hedor de azufre, que era cosa espantosa, pero como era más insufrible el frío que el calor y hedor que salía, tendiéndose todos juntos, tapando las narices, calentaron, y no pudiendo ya más sufrir el calor y el hedor,

levantándose a la media noche, acordaron de proseguir la subida, que era tan dificultosa que a cada paso iban ofrescidos a la muerte. Y así como iban a escuras y los hielos tan grandes, deslizándose uno de los compañeros, cayó en un ramblazo, más de ocho estados en alto, e vino a encaxarse en medio de unos grandes hielos de carámbanos tan duros como acero, que a quebrarse fuera rodando más de dos mil estados abaxo; dióse muchas heridas, comenzó a dar grandes voces a lo compañeros, rogándoles que le ayudasen. Los compañeros acudieron con harto riesgo de caer; echáronle la guindalesa con una lazada corrediza, que con mucha dificultad metió por debaxo de los brazos e con muy mayor [dificultad], ayudándose con los pies e las manos e diciendo que tirasen, le pudieron sacar, lleno de muchas heridas. Viéndose así, desta manera, casi perdidos, no sabiendo qué hacerse, porque de cansados no se podían menear, encomendándose a Dios, determinaron de no pasar adelante, sino esperar que amanesciese, que a tardar algunas horas más de salir el sol, no quedara hombre vivo, según ya estaban helados del grandísimo frío que hacía. En el entretanto, vueltos los rostros los unos a los otros, con el vaho de la boca calentaban las manos, haciéndose calor los unos a los otros, teniendo los pies y piernas tales que no los sentían de frío. Salido el sol, esforzándose lo mejor que pudieron, comenzaron a proseguir la subida, e a cabo de media hora poco más salió gran humareda del volcán, envuelta con gran fuego; despidió de sí una piedra encendida, del tamaño de una botija de una quartilla; vino rodando a parar donde ellos estaban, que pareció enviársela Dios para aquel efecto; pesaba muy poco, porque con la manta la detuvieron, que a tener peso, según la furia que llevaba, llevaría tras sí al que la detuviera. Calentáronse a ella de tal manera que volvieron en sí; tomando nuevo esfuerzo y aliento (como suelen españoles con pequeño socorro), prosiguieron la subida, animándose y ayudándose unos a otros, y no pudieron tanto perseverar en el trabajo, que el uno dellos de ahí a media hora no desmayase. Es de creer que debía de ser el que cayó. Dexáronle allí los demás, diciéndole que se esforzase, que a la vuelta volverían por él, el cual, encomendándose a Dios, porque le parecía que ya no tenía otro remedio, les dixo que hiciesen el deber, que poco iba que negocio tan importante costase la vida a alguno. Ellos fueron subiendo, aunque con pena, por dexar al compañero, e a obra de las diez del día llegaron a lo alto del volcán, desde lo alto de la boca del cual descubrieron el suelo, que estaba ardiendo, a manera de fuego natural, cosa bien espantosa de ver. Habrá desde la boca hasta donde el fuego parece ciento y cincuenta estados. Dieron vuelta alrededor, para ver por dónde se podría entrar mejor, y por todas partes hallaron tan espantosa y peligrosa la entrada, que cada uno quisiera no haber subido, porque estaban obligados a morir, según habían prometido, o no volver donde Cortés estaba; y como en los hombres de vergüenza puede más el no hacer cosa fea, que el peligro, por grande que sea, determinaron, por no echar la carga los unos a los otros, de echar suertes cuál dellos entraría primero. Cúpole la suerte a Montañaño (...). Entró, pues, Montañaño, colgado de una guindalesa, en un balso de cáñamo, con un costal de anejo, aforrado con cuero de venado, catorce estados dentro del volcán; sacó de la primera vez casi lleno el costal de azufre, y desta manera entró siete veces hasta que sacó ocho arrobas y media de azufre. Entró luego otro compañero, y de seis veces que entró sacó cuatro arrobas poco más, de manera que por todas eran doce arrobas, que les pareció que bastaban para hacer buena cantidad de pólvora, y así determinaron de no entrar más, porque, según me dixo Montañaño,

era cosa espantosa volver los ojos hacia abaxo, porque aliende de la gran profundidad que desvanecía la cabeza, espantaba el fuego y la humareda que con piedras encendidas, de rato en rato, aquel fuego infernal despedía, y con esto, al que entraba, para aumento de su temor, le parecía que o los de arriba se habían de descuidar, o quebrarse la guindalesa, o caer del balso, o otros siniestros casos, que siempre trae consigo el demasiado temor (*Crónica*, Lib. VI, caps. VII-X, 722-777).

Con gran coraje y cuidado, vuelven Montaña y sus compañeros desde la boca del volcán, trayendo bastante cantidad de azufre que, una vez depurado, dio tanta pólvora cuanto Cortés necesitaba para defender y fortalecer su conquista, hasta que le llegó más pólvora gracias a los navíos que la trajeron con otras provisiones. Al bajar, el grupo de Montaña encontró el compañero que se había desmayado, vivo aún, pero muy débil. Le ayudaron a bajar y fueron recibidos en triunfo por los indios que los estaban esperando al pie del volcán. El cronista, que oyó el relato de la boca de Montaña, concluye: “Díxome Montaña muchas veces que le parecía que por todo el tesoro del mundo no se pusiera otra vez a subir al volcán y sacar azufre, porque hasta aquella primera vez le parecía que Dios le había dado seso y esfuerzo, y que tornar sería tentarle; y así, hasta hoy jamás hombre alguno ha intentado a hacer otro tanto, de donde, como otras veces tengo dicho, se puede bien entender haber sido la conquista deste Nuevo Mundo milagrosa, y por eso los que le conquistaron dignos de gran premio y de otro coronista de mayor facundia que la mía” (*Crónica*, Lib. VI, cap. XI, 779).

V. MÉXICO EN 1554

Otra obra de Cervantes de Salazar que deberíamos recordar aquí es *México en 1554*, obra concebida, en parte, en México, originalmente en Latín, con el título original de *Commentaria in Ludovici Vives Excertitationes Linguae Latinae. A Francisco Cervantes de Salazar. Mexici, apud Joannem Paulum Brisemsem, 1554*. He podido leer el original, único ejemplar, propiedad de la Biblioteca de la University of Texas en Austin. Se explica en la nota del bibliotecario puesta al ejemplar, que éste perteneció a D. José María de Andrade y luego al gran polígrafo mexicano D. Joaquín García Icazbalceta, antes de terminar en los fondos de la Biblioteca de la University of Texas en Austin. La obra que pertenece a la biblioteca de esta universidad inicia con la dedicatoria de Cervantes de Salazar a la Universidad de México, de la que este humanista fue rector desde el 10 de noviembre de 1567 hasta el 10 de noviembre del año siguiente y desde el 10 de noviembre de 1572 hasta el 10 de noviembre de 1573. Le sigue una biografía de Vives. Sigue la portada de la obra: *Francisci Cervantis Salazari Toletani, ad Ludovici Vives Valentini, Excertitationem, aliquot Dialogi, 1554*. Sigue la dedicatoria del autor

que dedica los diálogos al arzobispo de México fray Alonso de Montúfar. El contenido del libro consta de una biografía de Vives, de los diálogos de Vives con el comentario de Cervantes de Salazar y de los siete diálogos latinos del mismo: los primeros cuatro diálogos Cervantes ya los había compuesto en España; se trata de obras sobre juegos. Los últimos tres diálogos, Cervantes de Salazar los compuso en México, donde había llegado en 1550, invitado por su primo hermano Alonso de Villaseca. Al final del “Diálogo séptimo,” *Juego de pelota a mano*, Cervantes de Salazar ha puesto un “Apéndice segundo” que consiste en una *Descripción de la ciudad de México*, que, según Edmundo O’Gorman, se compuso en 1554 y que luego el autor integró en su *Crónica*, en los capítulos 24 y 25 del Libro IV,³⁷ y de la que ofrezco los párrafos finales:

Está puesta toda esta ciudad con la población de indios muy en llano; rodéanla a tres y a cuatro leguas muchos montes y sierras; los campos que están a las vertientes son muy llanos, muy fértiles, alegres y sanos, por los cuales corren diversas aguas y fuentes. Hay en ellos muchos pueblos de indios con muy buenos templos y monesterios. Cógese mucho trigo y maíz, e hay muchas moliendas y ganado menor. Es tierra de caza y la laguna de mucha pesca, porque hay poca en los ríos. Tiene ejidos, donde pascen todo género de ganados. A media legua, entre las huertas, tiene un bosque cercado, con una muy hermosa fuente de donde viene el agua a la ciudad; llámase Chapultepec. Don Luis de Velasco, visorrey desta Nueva España, hizo una casa; sobre la casa, aunque pequeña, muy buena y sobre lo alto del bosque edificó él mismo una capilla redonda, la cosa más graciosa y de ver que de su tamaño hay en toda la ciudad; tiene sus petriles alderredor, de donde se parece toda la ciudad, laguna, campos y pueblos, que verdaderamente es una de las mejores vistas del mundo. Hay en este bosque muchos conejos, liebres, venados y algunos puercos monteses. Ciérrase todo el bosque con una puerta fuerte, sobre la cual puse yo esta letra: *Nemus edifitio et amenitate pulchrum delitias populi Ludovicus Velas-cus, hujus provinciae prorex, Caesari suo consecrat*, que quiere decir: “Don Luis de Velasco, visorrey desta provincia, dirige al Emperador, su señor, este bosque, en edificio y frescura, hermoso pasatiempo de la ciudad.” Esta y otras muchas cosas señaladas tiene la muy insigne, muy leal y muy nombrada ciudad de México, de donde han salido y salen los capitanes y banderas que en nombre de Su Majestad han conquistado y conquistan, como en su lugar diré, todas las demás provincias que hasta ahora están sujetas a la corona real de Castilla. Y porque ya es razón, por la gran digresión que he hecho, que ha parecido ser necesaria, volver al contexto de la obra y historia, proseguiremos lo que más avino a Cortés estando en México (*México en 1554*, 170-171).³⁸

³⁷ Véase Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Tímulo Imperial*, México, Porrúa, 1963, “Prólogo,” de Edmundo O’Gorman, p. xl, donde sugiere como fecha de composición de la *Crónica* los años de 1557 a 1564; del mismo, *Crónica*, Lib. IV, caps. XXIV-XXV, 321-326. Referencias con la abreviación *México en 1554*, seguida del número de páginas en paréntesis.

³⁸ Véase *Crónica*, pp. 325-326.

Esta obra tiene importancia como documento de la transformación y desarrollo que los españoles habían logrado, al hacer de Tenochtitlan la capital de la Nueva España, con el nombre de México, nombre que aún conserva en la actualidad.

VI TEATRO: ALARCÓN, MORALISTA DEL SIGLO DE ORO

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Tasco, México, 1580 – Madrid, 1639) se considera por la crítica el único moralista del teatro del siglo de oro y un precursor de Molière y de Goldoni. Probablemente llegó a España en la última década del siglo XVI, o primera del siglo XVII. En 1621 ya había estrenado en Madrid 8 comedias. Entre ellas, se incluyó *Las paredes oyen*, una de las mejores. En 1628 consiguió el puesto de Relator del Consejo de Indias. Falleció el 4 de agosto de 1639. Don Juan Eugenio Hartzenbusch opina que, ante la carencia de datos biográficos, se deban entresacar estas noticias de las obras de Alarcón: “era necesario saber punto por punto la vida de Don Juan Ruiz de Alarcón (...), pero por desgracia, poquísimas son las noticias que de él han llegado a nosotros (...), forzoso será buscar su fisonomía moral en sus escritos.”³⁹ Algunas de sus comedias, como *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*, representan, además de una trama compleja y bien estructurada en escenas y actuación de personajes creíbles, una libertad que sólo veremos en el teatro romántico y contemporáneo, o sea, la superación de las tres unidades clásicas de tiempo, lugar y acción. Con esta innovación percibimos una visión crítica de la sociedad y una valoración de la mujer, ambas características que, si no abiertamente, soslayan un sentimiento de rebelión del autor a prejuicios sociales que por mucho tiempo dominaron la sociedad europea y que se transfirieron a América. En estas comedias, también como resultado de esta nueva concepción del teatro, percibimos un dinamismo que, a pesar del anacronismo, podríamos definir *cinemático*, como oportunamente señalaremos.

D). *Las paredes oyen*

En *Las paredes oyen*, cuyo escenario es Madrid, Don Juan, el galán, enamorado de doña Ana, una bella viuda, dice a Beltrán, el gracioso: “Tiéneme desesperado, // Beltrán, la desigualdad, // sino de mi calidad, // de mis partes y mi estado. // La hermosura de doña Ana, // el cuerpo airoso y gentil, // bella emulación de abril, //

³⁹ Véase “Prólogo” de Don Juan Eugenio Hartzenbusch, *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, BAE, 1946, pp. XIV-XV. Referencias con la abreviación *Prólogo*, seguida de las páginas. Referencias a *Las paredes oyen* con la abreviación *Paredes*, y a *La verdad sospechosa* con la abreviación *Verdad*, seguidas del acto, la escena y las páginas.

dulce envidia de Diana, // Mira tú, ¡cómo podrán // dar esperanza al deseo // de un hombre tan pobre y feo // y de mal talle, Beltrán!” (*Paredes*, I, i, 43). Podríamos considerar este pasaje como una alusión a la propia condición física del autor que el mismo ilustre crítico describe de la manera siguiente: “es que el infeliz Alarcón era pequeñuelo, feo, y corcovado por la espalda y el pecho” (*Prólogo*, xv). La respuesta de Beltrán nos sugiere otra alusión, enmarcada en la comicidad asociada con este personaje: “A un Narciso cortesano // Un humano serafín // Resistió un siglo, y al fin // La halló en brazos de un enano. // Y si las historias creo // Y ejemplos de autores graves // (Pues aunque sirviente, sabes // que a ratos escribo y leo) // Me dices que es ciego amor, // Y sin consejo se inclina: // Que la emperatriz Faustina // Quiso un feo esgrimidor; // Que mil injustos deseos, // Puestos locamente en ella, // Cumplió Hippias, noble y bella, // de hombres humildes y feos” (*Paredes*, I, i, 43). Hasta el detalle del nombre y apellido del galán, que el gracioso no deja de subrayar, podría adquirir un dejo autobiográfico, si seguimos la perspectiva señalada por Hartzembusch: “¿No eres don Juan de Mendoza? // Pues doña Ana, ¿qué perdiera // Cuando la mano te diera?” (*Paredes*, I, i, 43). El malentendido amoroso, tema tradicional del teatro renacentista, tiene su origen en la reticencia de don Juan a revelar a doña Ana su pasión y la dureza con la que la bella viuda le castiga por la falta de atrevimiento del galán, que se refugia en la retórica del piropo alusivo, sin declararse abiertamente. Con su elocuencia barroca y conceptista don Juan, por un lado, espera conmover a doña Ana y, por el otro, pretende anticipar el rechazo de la viuda que, cansada de la retórica estéril de su admirador le exige, sin rodeos, que se declare: “Tened, don Juan. Esto ¿para // Todo en que amor me tenéis?” (*Paredes*, I, v, 44). Incapaz de dar una respuesta clara, don Juan confirma su torpeza, pues, lejos de admitir su pasión, pretende anticipar la negativa de doña Ana que porfía en acorralarle:

D. Ana: “¿Para en pedirme que os quiera?”

D. Juan: “No llega, señora, ahí; // Que no hay méritos en mí // Para que a Tal me atreviera” (*Paredes*, I, v, 44).

El diálogo entre los dos se desarrolla con este contrapunto de requiebros amagados del galán, que se estrellan contra la lógica implacable de la dama que le recuerda: “¿No decís que vuestro intento // No es pedirme que yo os quiera, // Porque atrevimiento fuera?” (*Paredes*, I, v, 45). El galán es tan torpe, que no hace más que reafirmar su sentimiento de inferioridad ante la viuda que le deja allí desesperado:

D. Ana: “¿No decís que no tenéis // Esperanza de ablandarme?”

D. Juan: “Yo lo he dicho.”

D. Ana: “Y que igualarme // En méritos no podéis, // ¿Vuestra lengua no afirmó?”

D. Juan: “Y lo he dicho de ese modo.”

D. Ana: “Pues si vos lo decís todo, // ¿Qué queréis que os diga yo?” (*Paredes*, I, v, 45).

Yéndose doña Ana y dejando al galán sin palabras se crea una situación de suspenso para este último que se queja con Beltrán de su infelicidad, enmarcando sus quejas en un estilo conceptista heredado de Quevedo:

D. Juan: “Beltrán, // La verdad huyo; a la esperanza pido // Engaños que alimenten mi deseo; // Eternos contra mí imposibles veo; // Nado en un golfo, ni de un leño asido. // Con el vuelo de amor más atrevido // No subo un paso; y aunque más peleo, // Al fin vencido soy de lo que creo, // Vencedor solo en lo que soy vencido. // Así desesperado, vitorioso // Niego al deseo engaños, y a la gloria // Más vivo anhelo, si su muerte sigo. // ¡Triste, donde es el esperar forzoso, // Donde el desesperar es la vitoria, // Donde el vencer da fuerza al enemigo!” (*Paredes*, I, vi, 45).

Lo cual el gracioso Beltrán comenta agregando una nota de realismo cómico: “¡Triste, donde es forzoso andar contigo, // Donde hallar de comer es gran vitoria, // Donde el cenar es siempre de memoria!” (*Paredes*, I, vi, 45).

Don Mendo, el otro galán, que con don Juan y con el joven Duque compiten por el afecto de la bella viuda, planea aprovecharse de doña Ana, creyendo poder engañarla después de persuadir al Duque que la viuda es una mujer intrigante y maliciosa, no se percató que acaba de llegar en la calle Mayor de Madrid, bajo los balcones de la residencia de doña Ana que desde allí escucha, con su criada Celia, las mentiras que don Mendo desliza en el oído del Duque. Todos los personajes se aprestan a festejar la fiesta de San Juan Bautista, hacia fines de Junio, en pleno verano, mientras en Madrid la juventud se divierte jugando a la pelota y yendo a los toros. Enterado de la belleza de la viuda, el joven Duque quiere conocerla. Don Juan la alaba, mientras don Mendo, resentido y celoso, quiere describir la viuda, fingiendo muchos defectos físicos y morales, concebidos para que el Duque se desinterese:

Duque: “¿Cuyos son estos balcones?”

D. Juan: “De doña Ana de Contreras: // El sol por sus vidrieras // Suele abrazar corazones.”

D. Ana: “Escucha [Celia], que hablan de mí.”

Duque: “¿Es la viuda de Siqueo?”

D. Juan: “La misma”

Duque: “Verla deseo.”

Don Mendo: “Pues agora no está aquí. // (*Ap.* Ni yo en mi, que estoy sin ella.)”

Duque: “¿Dónde fue?”

D. Mendo: “Velando está // A san Diego en Alcalá.”

Duque: “La fama dice que es bella.”

D. Juan: “Pues por imposible siento // Que en algo la haya igualado // El dibujo que ha formado // La fama en tu pensamiento; // Que en belleza y bizarría, // En virtud y discreción, // Vence a la imaginación, // Si vence a la noche el día.”

D. Mendo: “(Ap. ¡Plega a Dios que esta alabanza // No engendre en el Duque amor! // Que con tal competidor // Mal vivirá mi esperanza. // Yo quiero decir mal della // Por quitar la fuerza al fuego.) // Ciego sois o yo soy ciego, // O la viuda no es tan bella. // Ella tiene el cerca feo, // Si el lejos os ha agradado; // Que yo estoy desengañado, // Porque en su casa la veo.”

Duque: “¿Visitaisla?”

D. Mendo: “Por pariente // Alguna vez la visito; // Que si no, fuera delito, // Según es de impertinente.”

D. Ana: “¡Ah traidor!”

D. Mendo: “Si el labio mueve // Su mediano entendimiento, // Helado queda su aliento // Entre palabras de nieve.”

Beltrán (Ap.): “Ya escampa.”

D. Juan (Ap. a Beltrán): “¿Qué trate así // Un caballero a quien ama?”

Beltrán: “Esto dice de su dama: // Mira ¡qué dirá de ti!”

D. Mendo: “Pues la edad no sufre engaños, // Aunque la tez resplandece.”

D. Ana: “¡Ah falso!--¿Qué te parece? (A Celia) // Aun no perdona mis años.”

D. Mendo: “Mil botes son el Jordán // Con que se remoza y lava.”

Duque (Ap. los dos): “¿Pues cómo don Juan la alaba?”

D. Mendo: “Para entre los dos, don Juan // Es un buen hombre; y si digo // Que tiene poco de sabio, // Puedo sin hacerle agravio. // Vuestro deudo es y mi amigo; // Mas esto no es murmurar.”

D. Juan: “¿Que queráis poner defecto // En tan hermoso sugeto!”

D. Mendo: “En la rosa suele estar // Oculta la aguda espina.”

D. Juan: “Ellos son gustos, y al mío, // O del todo desvarío, // O esta mujer es divina.”

D. Mendo: “Poco sabéis de mujeres.”

D. Juan: “Veréisla, duque, algún día, // Y acabará esta porfía // De encontrados pareceres.”

D. Mendo (Ap.): “Don Juan me quiere matar, // Y aquello mismo que he hecho // Para sosegar el pecho // Del duque, me ha de dañar.”

Celia (A su ama): “¿Qué te parece?”

D. Ana: “Estoy loca.”

Celia: “A este hombre tienes amor.”

D. Ana: “El pecho abrasa el furor. // Fuego arrojo por la boca. // ¿Posible es que tal oí? // Vil, ¡a quien te quiere infamas! // ¡Así tratas a quien amas!”

Celia: “No ama quien habla así. // Él te engaña.”

D. Ana: “Claro está // Di que me traigan un coche: // Volvamos, Celia, esta noche // A amanecer a Alcalá; // Que lo que ahora escuché // Castigo del cielo ha sido // Por haber interrumpido // Las novenas que empecé.”

Celia: “Antes este desengaño // Le debes a esta venida.”

D. Ana: “Si con él pierdo la vida, // Mejor me estaba el engaño” (*Quítanse de la ventana*) (*Paredes*, I, xviii, 49).

El Acto Primero termina con doña Ana entristecida y enojada por la falsedad de don Mendo. En el *Acto Segundo*, las festividades de San Juan Bautista incluyen el juego de la pelota, partidas de caza y corridas de toros. Hallamos a todos, damas, galanes y sirvientes, partícipes entusiastas de las celebraciones de las festividades de San Juan Bautista, a fines de junio. En el *Acto Primero*, Beltrán, el gracioso sirviente de don Juan, describe con sentido cómico y realista un cuadro del pueblo madrileño que se apresta a poblar las calles y plazas de Madrid durante las fiestas:

Beltrán: “¿Es el azar encontrar // Una mujer pedigüeña? Si ese temes, en tu vida // En poblado vivirás, // Porque ¿dónde encontrarás // Hombre y mujer que no pida? // Cuando dar gritos oyeres // Diciendo: <<¡Lienzo!>> a un lencero. // Te dice: <<Dame dinero, // Si de mi lienzo quisieres.>> // El mercader claramente // Diciendo está, sin hablar: // <<Dame dinero, y llevar // Podrás lo que te contente.>> // Todos, según imagino, // Piden; que para vivir // Es fuerza dar y pedir // Cada uno por su camino: // Con la cruz el sacristán, // Con los responsos el cura, // El monstro con su figura, // Con su cuerpo el ganapán, // El alguacil con la vara, // Con la pluma el escribano, // El oficial con la mano, // Y la mujer con la Cara. // Y ésta, que a todos excede, // Con más razón pedirá, // Pues que más que todos da, // Y menos que todos puede. // Y el miserable que el dar // Tuviere por pesadumbre... // Ellas piden por costumbre: // Haga costumbre el negar; // Que tanto, desde que nacen, // El pedir usado está, // Que pienso que piden ya // Sin saber lo que se hacen: // Y así es fácil el negar, // Porque se puede inferir // Que quien pide sin sentir, // No sentirá no alcanzar” (*Paredes*, I, xvi, 47-48).

La escena II del Acto Segundo explica el plan de don Juan para enterarse del engaño de don Mendo y de las intenciones de doña Ana al tener que enfrentarse a las pretensiones del Duque y de don Mendo:

D. Juan: “Escucha: Irás advertido. // Desde aquella alegre noche // Que al gran Precursor el suelo // Celebra por alba hermosa // Del Sol de Justicia eterno; // De la encontrada porfía // En que me opuso don Mendo, // A mil gracias que conté // De doña Ana, mil defetos; // En el corazón del Duque // Nació un curioso deseo // De cometer a sus ojos // La definición del pleito. // A don Mendo le explicó // El Duque este pensamiento, // Y para ver a doña Ana // Quiso que él fuese el tercero. // Él se excusó, procurando // Divertirlo deste intento, // O temiendo mi vitoria, //

Anticipando sus celos. // Creció en el mancebo duque // El apetito con esto; // Que sospechando su amor, // Hizo tema del deseo. // Declaróme su intención, // Y yo en su ayuda me ofrezco, // Dándome esperanza a mí // Lo que temor a don Mendo. // Y como doña Ana estaba // Aquí velando a san Diego, // Venimos hoy a los toros // Más por verla que por verlos. // Y sabiendo que esta noche // Se parte mi dulce dueño, // Por quien ya comienza Henares // El lloroso sentimiento; // Por poder gozar mejor // De su cara y de su ingenio, // Porque las gracias del alma // Son alma de las del cuerpo; // Trazamos acompañarla // Sirviéndole de cocheros, // Nuevos faetontes del sol, // Si atrevidos, no soberbios. // Con los cocheros ha sido // Para este fin el concierto. // Para esto la prevención // De los capotes groseros; // Que a tales trazas obliga // En ella el recato honesto, // En el Duque sus antojos, // Y en mí, Beltrán, mis deseos.”

Beltrán: “Todo lo demás alcanzo, // Y eso postrero no entiendo. // ¿Cómo en el amor del Duque // Funda el tuyo su remedio?”

D. Juan: “Mientras sin contrario fuerte // Ame doña Ana a don Mendo, // Ella está en su amor muy firme. // Y a mudalla no me atrevo: // Y como el Duque es persona // A cuyas fuerzas y ruegos // Puede mudarse doña Ana, // Que la conquiste pretendo, // Para que andando mudable // Entre los fuertes opuestos, // No estando firme en su amor, // Esté flaca a mi deseo.”

Beltrán: “Esa es cautela que enseña // El diestro don Luis Pacheco, // Que dice que está la espada // Más flaca en el movimiento.”

D. Juan: “Mejor se sujeta entonces; // De esta lición me aprovecho.”

Beltrán: “Y dime, por vida tuya, // ¿Agora sales con esto? // ¿No eres tú quien me dijiste: <<Si desta vez no la muevo, // Morirá mi pretensión, // Aunque vivan mis deseos?>>”

D. Juan: “Imita mi amor al hijo // De la tierra, aquel Anteo, // Que derribado cobraba // Nueva fuerza y valor nuevo.”

Beltrán: “Pensé que desesperado // Lo curabas como a muerto; // Que aunque la traza es aguda, // Pongo gran duda en su efeto; // Que el Duque es muy poderoso: // Llevará la.”

D. Juan: “Por lo menos, // Si vence, alivio será // Que por un duque la pierdo; // Y si no, consolaráme // Ver que lo que yo no puedo, // Tampoco ha podido mi duque.”

Beltrán: “En fe de aquesos consuelos // Has cortado la cabeza // Totalmente a tus intentos, // Y estando tu mal dudoso, // Has querido hacerlo cierto. // Quieres que el Duque la lleve // Por quitársela a don Mendo, // Y del daño el daño mismo // Has tomado por remedio. // El epigrama que a Fanio // Hizo Marcial, viene a pelo.”

D. Juan: “¿Cómo dice?”

Beltrán: “Traducido, // Dice así en lenguaje nuestro: // <<Queriendo Fanio huir // Sus contrarios, se mató.>> // ¿No es furor, pregunto yo, // Para no morir, morir?”

D. Juan: “El epigrama es agudo; // Mas la aplicación te niego; // Que no es, como tú imaginas, // Que venza el Duque, tan cierto; // Que si él es grande de España, // Es el querido don Mendo, // Y esto es ser grande también // En la presencia de Venus.”

Beltrán: “Grandes son los dos contrarios, // Y tú, señor, muy pequeño; // Mas si fortuna te ayuda, // Juzgo posible tu intento. // Dos valientes salteadores // Por un hurto que habían hecho // Riñeron; que cada cual // Lo quiso llevar entero: // Y mientras ellos reñían, // Un ladroncillo ratero // Cogió la presa.”

D. Juan: “Dios quiera // Que me suceda lo mismo” (*Paredes*, 50-51).

Mientras los galanes se aprestan a enfrentarse para ganar el amor de la bella viuda, ésta, acompañada de su prima doña Lucrecia, se pasea por el centro de Alcalá de Henares, después de asistir a la corrida. En la escena III, las sospechas de Ana sobre don Mendo se confirman cuando su prima le muestra la carta con la que don Mendo la engaña:

Doña Lucrecia: “Forzoso es ya que te cuente... // ...Y porque probar pretendo // Mi verdad, este papel // Mira, y confirma con él // Las traiciones de don Mendo // A los celos satisface // De que yo cargo le hice: // Mira de ti lo que dice, // Y contigo lo que hace” (*Paredes*, 51).

(*Da un papel a doña Ana*).

Doña Ana lee: “Tu sentimiento encareces, // Sin escuchar mis disculpas: // Cuan- to sin razón me culpas, // Tanto con razón padeces. // Si miras lo que mereces, // Verás como la pasión // Te obliga a que sin razón // Agravies en tu locura // Con las dudas la hermosura, // Con los celos la elección. // Lucrecia, de ti a doña Ana // Ventaja hay más conocida, // Que de la muerte a la vida, // De la noche a la mañana. // ¿Quién a la hermosa Diana // Trocará por una estrella? // Deja la injusta querella, // Desengaña tus enojos; // Que tengo un alma y dos ojos // Para escoger la más bella” (*Paredes*, 51).

En la escena IV, Ana, aconsejada por Celia, se resigna a renunciar a don Mendo y a considerar la nobleza de carácter de don Juan, a pesar de su apariencia:

Doña Ana: “Ven, ven a ayudarme // A lamentar mi tormento: // Presta tu voz a mi aliento; // Que en desventura tan grave, // Por una boca no cabe // A salir el sentimiento”.

Celia: “¿Qué ha sido?”

Doña Ana: “Nuevos agravios // Del vil don Mendo: que en suma // Firma también con la pluma // Lo que afirmó con los labios.”

Celia: “...¿Serás firme en la mudanza?”

Doña Ana: “O el cielo mi mal aumente.”

Celia: “Tus venturas acreciente, // Como contento me ha dado // Tu pensamiento, mudado // De un hombre tan maldiciente. // Que desde que estando un día // Viéndote por una reja, // La cerré, y me llamó vieja, // Sin pensar que yo lo oía, // Tal cual soy, no lo querría, // Si él fuese del mundo Adán.”

Doña Ana: “Que eran botes mi Jordán // Dijo de mí: ¿qué te altera // Que a tus años se atreviera?”

Celia: “¡Cuán diferente es don Juan! // Ofendido y despreciado, // Es honrar su condición, // Cuando el lengua de escorpión // Ofende siendo estimado. // Una vez desesperado // Don Juan se quejaba así: // <<¿Qué delito cometí // En quererte, ingrata fiera? // ¡Quiera Dios!... Pero no quiera; // Que te quiero más que a mí.>> // ¡Si vieras la cortesía // Y humildad con que me habló // Cuando licencia pidió // Para verte el otro día! // ¡Si vieras lo que decía // En mi defensa a un criado, // Que porfiaba arrojado // Que si yo dificultaba // La visita, lo causaba // Ser él pobre y desdichado! // ¡Si vieras!...Pero, ¿qué vieras // Que igualase a lo que viste, // Defenderte tan de veras? // Ya te ablandaras, si fueras // Formada de pedernal.”

Doña Ana: “¿Qué te obliga a que tan mal // Te parezca mi desdén?”

Celia: “Tener a quien habla bien // Inclinação natural; // Y sin ella, me obligara // La razón a que lo hiciera”.

Doña Ana: “Celia, ¡si don Juan tuviera // Mejor talle y mejor cara!...”

Celia: “Pues ¡cómo! ¿en eso repara // Una tan cuerda mujer? // En el hombre no has de ver // La hermosura o gentileza: // Su hermosura es la nobleza, // Su gentileza el saber. // Lo visible es el tesoro // De mozas faltas de seso, // Y las más veces por eso // Topan con un asno de oro. // Por eso no tiene el moro // Ventanas: y es cosa clara // Que, aunque al principio repara // La vista, con la costumbre // Pierde el gusto o pesadumbre // De la buena o mala cara.”

Doña Ana: “No niego que desde el día // Que defenderme le oí // Tiene ya Don Juan en mí // Mejor lugar que solía, // Porque el beneficio cría // Obligación natural: // Y pies el rigor mortal // Aplacó ya mi desdén, // Principio es de querer bien // El dejar de querer mal. // Pero no fácil se olvida // Amor que costumbre ha hecho, // Por más que se vaga el pecho // De la ofensa recibida, // Y una forma corrompida // A otra forma hace lugar. // Mas bien puedes confiar // Que el tiempo irá introduciendo // A don Juan, pues a don Mendo // He comenzado a olvidar.”

En este momento, al final del diálogo, cuando Celia le pide a doña Ana la carta de don Mendo para leerla y ésta le pide a su sirvienta que haga traer candelabros para poder leerla, que, envueltos en la obscuridad de la noche, los personajes y el ambiente adquieren una nueva dimensión. El ambiente nocturno se presta a lo que ocurre en las escenas siguientes, hasta la XIV, la última del Acto Segundo, en las que

don Juan y el Duque actúan disfrazados de cocheros para proteger a doña Ana de los planes del traidor don Mendo.

Celia: “¿Podré yo ver el papel?”

Doña Ana: “Pide luces: que la obscura // Noche impedirte procura // Ver mis agravios en él” (*Celia se entra por un momento a dar el recado, y vuelve*) [*Paredes*, 52].

En la escena V don Juan y el Duque, disfrazados de cocheros, se ofrecen para llevar a doña Ana y sus sirvientes de vuelta a Madrid y, quedándose al acecho detrás de la puerta para observar a don Mendo, ofrecen la primera situación, repetida a lo largo de todo el acto segundo, que evidencia la dimensión de suspenso de la comedia, como su título—*Las paredes oyen*—anuncia:

Celia: “Ya están las luces aquí.”

Doña Ana: Ten el papel (*Dale el papel a Celia*).

Escudero (A doña Ana): “Dos cocheros // Piden licencia de veros.”

Doña Ana: “Entren”.

Escudero: “Entrad” (*Vase el escudero, y salen el Duque y don Juan, de cocheros*).

Don Juan (Ap. al Duque): “Pues a ti // Nunca te ha visto, seguro // Habla de ser conocido, // Mientras yo callo, escondido // En manto de sombra obscuro.”

Duque: “El cielo os guarde, señora.”

Doña Ana: “Bien venido.”

Duque: “Acá me envía // El cochero que os servía, // Y no puede hacerlo ahora, // Rendido a un dolor cruel. // ¿A qué hora habéis de partir? // Que os tengo yo de servir // Esta jornada por él.”

Doña Ana: “¿Tanto es su mal?”

Don Juan: “Por lo menos // No podrá serviros hoy.”

Doña Ana: “Pésame.”

Duque: “Persona soy // Con quien no lo echaréis menos.”

Doña Ana: “A media noche esté el coche // Prevenido a la carrera.”

Duque: “Y será la vez primera // Que el sol sale a media noche.”

Doña Ana: “¿Cómo es eso?”

Duque: “Como es eso”.

Doña Ana: “¿Tierno sois?”

Duque: “¿Es contra ley? // Alma tengo como el Rey: // Aunque este oficio profesó, // No huyo de amor los males; // Que si por ellos no fuera, // Yo os juro que no estuviera // Cubierto destes sayales.”

Doña Ana: “¡Pues qué! ¿Son disfraz de amor // Por infanta pretendida?”

Duque: “Puede ser.”

Doña Ana: “¡Bien por mi vida! (*Ap.* El cochero tiene humor).”

Celia: “Don Mendo viene.”

Doña Ana: “Id con Dios, // Y a media noche os espero.”

Duque: “Tengo, por mi compañero, // También que tratar con vos; // Que es suyo el coche en que va // Vuestra gente; y esta noche // Ya veis cuánto vale un coche, // Y concertado no está. // La visita recibid; // Que los dos esperaremos.”

Doña Ana: “Por eso no reñiremos, // Si con bien llego a Madrid.”

Duque: “Señora, entre padres y hijos // Parece bien el concierto” (*Retíranse el Duque y don Juan; pero quédanse acechando tras una puerta.*)

Llegan don Mendo y su sirviente Leonardo y, poco después, doña Lucrecia y su sirviente Ortiz que también se esconden tras una puerta para espiar a don Mendo y doña Ana. Los comentarios de los personajes escondidos, como don Juan y el Duque, doña Lucrecia y Ortiz, se hacen eco del público que, estando al corriente de los sucesos, puede identificarse con ellos.

Don Mendo: “¡Gloria a Dios, que llego a puerto // De combates tan prolijos!”

Duque (Ap. a don Juan.): “Escuchar pretendo así // Si a don Mendo favorece // Doña Ana.”

D. Juan: “Pues ¿qué os parece?”

Duque: “Que por mi daño la vi” (*Paredes, 52-53.*)

En la escena VII don Mendo, enfrentándose a doña Ana, trata de acusar a don Juan de las calumnias que él mismo ha ido esparciendo, pero Celia y doña Ana saben quién es el autor del libelo contra doña Ana. De nada valen las acusaciones de don Mendo, vueltas contra don Juan, el Duque y doña Lucrecia, pues todos ya saben la verdad. Doña Lucrecia y Ortiz, acechados tras una puerta actúan como corifeos e intérpretes del público que asiste a la comedia.

Doña Lucrecia (Medio para sí): “¡Don Mendo con ella, cielos!”

Ortiz (Ap. a su ama): “¿Si sabe que estás acá?”

Doña Lucrecia: “Cerca el desengaño está”.

Ortiz: “Hoy averiguas tus celos.”

Don Mendo: “¿Qué es esto, doña Ana hermosa? // ¿No me respondes? ¿Qué es esto? // ¿Quién ha mudado tan presto // Mi fortuna venturosa? // ¡Tú, señora, estás así // Grave y callada conmigo! // ¿Quién me ha puesto mal contigo? // ¿Quién te ha dicho mal de mí? // Habla: dime tu querella”.

Doña Ana: “¿Tú puedes causarme enojos, // Teniendo una alma y dos ojos // Para escoger la más bella?”

Don Mendo: “(Ap. Palabras son que escribí // A la engañada Lucrecia.) // Esperado habrá la necia // Lucrecia tener de mí // Favor con hacerme daño; // Mas no pienso que le importe // Vamos, señora, a la corte: // Verás si la desengaño...”

Doña Lucrecia (Ap.): “¡Ah, falso!”

Don Mendo: “Que su favor // no estimo, porque concluya, // Lo que una palabra tuya, // Aunque la engendre el rigor”.

Doña Ana: “¿Cómo, pues si el labio mueve // Mi mediano entendimiento, // Helado queda mi aliento // Entre palabras de nieve?”

Don Mendo: “(Ap.) Don Juan le debió de dar // Cuenta de nuestra porfía; // Mas aquí la industria mía // Las suertes ha de trocar; // Que si la verdad confieso, // Y que el amor y el poder // Temí del Duque, es mujer, // Y despertará con eso.) // Vuelve ese rostro, en que veo // Cifrado el cielo de amor.”

Doña Ana: “Don Mendo, así está mejor // Quien tiene el cerca tan feo.”

Don Mendo: “Ya colijo que don Juan // De Mendoza, mal mirado, // La contienda te ha contado // De la noche de san Juan; // Que conozco esas razones // Que el necio dijo de ti, // Porque yo le defendí // Tus divinas perfecciones.”

Don Juan: (Medio para sí): “¡Ah traidor!”

Duque: (Ap. a don Juan): “Disimulad.”

Don Mendo: “Pero don Juan bien podía // Callar, pues que yo quería // Perdonar su necedad. // Mas ya que estás desafortunada // De mí, señora, ofendida // Porque le dejé la vida // A quien se atrevió a ofenderte, // No me culpes; que el estar // El duque Urbino presente // Pudo de mi furia ardiente // El ímpetu refrenar.”

Celia (Ap. a su ama): “¡Qué embustero!”

Doña Ana (Ap.): “¡Qué engañoso!”

Celia (Ap. a su ama): “¡Mira con quién te casabas!”

Don Mendo: “Si por eso me privabas // De ver ese cielo hermoso, // Vuelve; que presto por mí // Cortada verás la lengua // Que en tus gracias puso mengua.”

Doña Ana: “Pues guárdate tú de ti.”

Don Mendo: “¡Yo de mí! ¿Luego yo he sido // Quién te ofendió?”

Doña Ana: “Claro está. // ¿Quién sino tú?”

Don Mendo: “¿Cuánto va // Que ese falso, fementido, // Lisonjero universal // Con capa de bien hablado, // Por adular te ha contado // Que él dijo bien y yo mal? // Mas brevemente verán // Esos ojos, dueño hermoso, // Castigado al malicioso.”

Doña Ana: “Para entre los dos, don Juan // Es un buen hombre; y si digo // Que tiene poco de sabio, // Puedo sin hacerle agravio. // Vuestro deudo es y mi amigo; // Mas esto no es murmurar.”

Don Mendo: “Eso dije a solas yo // Al Duque, que se admiró // De verle vituperar // Lo que yo tanto alabé.”

Doña Ana: “Dilo al revés.”

Don Mendo: “Según esto, // Quien contigo mal me ha puesto, // El Duque sin duda fue. // ¡Aun no ha llegado a la corte, // Y ya en enredos se emplea! // ¿O piensa

que está en su aldea, // Para que nada le importe // Su grandeza o calidad // Al necio rapaz conmigo, // Para no darle el castigo?”

Duque (Medio para él): ¡Ah traidor!

Don Juan (Ap. al Duque): “Disimulad.”

Doña Ana: “¿Qué sirven falsas excusas, // Qué quimeras, qué invenciones, // Donde la misma verdad // Acusa tu lengua torpe? // Hablas tú tan mal de mí, // Sin que contigo te enojas, // ¡Y enójaste con quien pudo // Contarme tus sinrazones! // Quien te daña es la verdad // De las culpas que te pones // Si pecaste y yo lo supe, // ¿Qué importa saber de dónde? // Pues nadie me ha referido // Lo que hablaste aquella noche: // Verdad te digo, o la muerte // En agraz mis años corte. // Y siendo así, sabes tú // Que son las mismas razones // Las que aquí me has escuchado, // Que las que dijiste entonces. // Y pues las sé, bien te puedes // Despedir de mis favores, // Y a toda ley hablar bien, // Porque *Las paredes oyen*” (*Vase*) [*Paredes*, 53-54].

Doña Ana, ofendida por las mentiras descaradas de don Mendo, ha decidido poner fin a una relación que la iba exponiendo al ridículo y a los chismes de la sociedad. Quizá es esta escena la que mejor representa el tema de la calumnia. Es un tema moderno, siempre actual, y Alarcón se esmera en tratarlo con ironía y habilidad dialéctica y técnica teatral, fundadas en el diálogo vivo y expresivo, las mentiras de don Mendo y la claridad mental de doña Ana que le demuestra sus errores y malicia. En la escena VIII don Mendo madura su venganza, acuciado por su sirviente Leonardo que le persuade que doña Ana le ha engañado:

Leonardo: “Señor, // Ciego estás, pues no conoces // Su desamor en su ausencia, // Su engaño en sus dilaciones. // Dilató por las novenas // El matrimonio: engañóte; // Que no hay mujer que al amor // Prefiera las devociones. // Con secreto caminaba // A otro fin su trato doble; // Y por si no lo alcanzase, // Entretuvo tus amores. // Ya lo alcanzó, y te despide // Sin que en descargo le informes; // Que ha menester que tus culpas // Su injusta mudanza abonen.”

Don Mendo: “Agudamente discurre; // Mas por los celestes orbes // Juro que me he de vengar // de su rigor esta noche.”

Don Mendo se acerca al aposento de doña Ana en Alcalá para pedirles a los dos cocheros (a quienes no reconoce bajo su disfraz a don Juan y al Duque) que se alejen del camino a Madrid a un lugar retirado para darle la oportunidad de hablar a solas con doña Ana. Los dos falsos cocheros aceptan una cadena de oro para satisfacer el pedido de don Mendo, pero están alertados contra Don Mendo. Éste se acerca al coche, acompañado de Leonardo y trata de hablar a doña Ana que se niega a escucharle. Lucrecia trata de ayudar a doña Ana, pero Leonardo la inmoviliza. Don Mendo trata de forzar doña Ana, pero los dos cocheros la defienden. El Acto segundo termina con don Mendo y Leonardo que huyen, perseguidos por don Juan y por el Duque (*Paredes*, 54-55).

La escena I del Acto tercero describe a los viajeros ya en casa de doña Ana en Madrid. La joven viuda quiere agradecer a los dos cocheros por su ayuda y expresa su preocupación por la herida de don Mendo en la refriega con los cocheros, pues don Mendo de Guzmán es un grande de España y podrá perseguir a los humildes cocheros, no obstante él quería forzar una dama y los cocheros vinieron en ayuda de doña Ana. El Duque/cochero, sin revelar su identidad, la tranquiliza diciéndole que don Mendo callará el incidente en que fue vencido por dos humildes cocheros:

Duque (cochero): “Y por su reputación // Le estará más bien callar: // No penséis que ha de tratar // De tomar satisfacción // Por justicia un caballero. // ¿No veis lo mal que sonara // Que herido se confesara // Del brazo vil de un cochero // Un tal ilustre señor, // Dueño de tantos vasallos? // Destos casos el callarlos // Es el remedio mejor.”

Doña Ana se percata de la elocuencia y de la sabiduría del cochero y le pide a Celia que le mire las manos, pues comienza a dudar que estos cocheros sean lo que aparentan ser. Celia cumple con el deseo de su ama y describe las manos del Duque confirmando las sospechas de doña Ana:

Celia (Toma las manos al Duque): “Pues por estas manos queda // Tu honestidad defendida // (*Vuélvese a hablar aparte a doña Ana*) ¡Ay señora de mi vida! // Blandas son como una seda, // Y en llegando cerca, son // Sus olores soberanos.”

Celia sospecha que el otro cochero sea don Juan de Mendoza y le insta a declararse, a pesar de que el Duque le describe como mudo. Es más, Celia insta a su ama a descubrir la identidad del cochero silencioso:

Celia: “¿Quién dirás, señora, que es // El callado?”

Doña Ana: “Dilo pues.”

Celia: “¿Quién piensas tú que será?”

Doña Ana: “No lo sé.”

Celia: “¿Quién puede ser // Quién siendo gran caballero, // Quisiese ser tu cochero // Solo por poderte ver? // ¿Quién, el que con tal valor // En un lance tan estrecho, // Pusiese a la espada el pecho // Por asegurar tu honor? // ¿Quién, el que en penar se goza // Por tu amor, y tu desdén // Sigue enamorado? // ¿Quién // Sino don Juan de Mendoza?”

Doña Ana: “Bien dices: sólo él haría // Finezas tan extremadas” (*Paredes*, 56).

Al despedirse el Duque, doña Ana le pide a Celia que detenga a don Juan, porque le quiere hablar. La escena II del Acto tercero consta de una conversación entre los dos enamorados que podría definirse una *tenzó* provenzal, pues trata del *fin amor*, o sea, de la capacidad de amar a doña Ana de don Juan que llega al sacrificio de renunciar a su amor para que su amada se una en matrimonio con el Duque. Pero la noble dama le explica que esa unión debe hacerse sobre una base más ideal y que el esposo ideal no es el que tiene más, sino el que ama más:

Doña Ana: “¿Quién es ese caballero, // Y a qué fin viene contigo? // Traer quien me diga amores, // Y escuchallos escondido, // ¿Podrás decir que no ha sido // Con pensamientos traidores?”

Don Juan: “¿Cuán lejos del blanco das, // Pues si traidores los llamas, // La mayor fineza infamas // Que ha hecho el amor jamás!”

Doña Ana: “Dila pues; que a agradecella, // Si no a pagalla, me obligo.”

Don Juan: “Por obedecer la digo, // No por obligar con ella. // Como mi mucha afición // Y poco merecimiento // Engendró en mi pensamiento // Justa desesperación, // Vino amor a dar un medio // En desventura tan fiera, // Que a mi mal consuelo fuera, // Ya que no fuera remedio: // Y fue que te alcance quien // Te merezca: tu bien quiero; // Que el efecto verdadero // Es este de querer bien. // A este fin tus partes bellas // Al duque Urbino conté, // Si contar posible fue // En el cielo las estrellas. // El, de tu fama movido, // De tu recato obligado, // Este disfraz ha ordenado, // Con que te ha visto y oído, // Y ¡ojala que conociendo // Tu sugeto soberano, // Dé con pretender tu mano // Efecto a lo que pretendo; // Que yo, con verte en estado // Igual al merecimiento, // Al fin quedaré contento, // Ya que no quede pagado. // Esta ha sido mi intención; // Y si escuchaba escondido, // Fue porque el ser conocido // No estorbaba la invención. // Que juzgues agora quiero // Si he merecido o pecado, // Pues de puro enamorado // Vengo a servir de tercero.”

Doña Ana: “Tu voluntad agradezco; // Pero condeno tu engaño; // Que presumes por mi daño // Más de mí que yo merezco, // Porque no es a la excelencia // Del Duque igual mi valor; // Que no engaña el propio amor // Donde hay tanta diferencia. // Fue mi padre un caballero // Ilustre; mas yo imagino // Que pensara honrarle Urbino // Si lo hiciera su escudero. // Y así a tan locos intentos // Tus lisonjas no me incitan; // Que afrentosos precipitan // Los soberbios pensamientos” (*Paredes*, 56-57).

Ante el rigor de doña Ana, que no ahorra su desdén por la soberbia del Duque que, pensando en su estado, se dignaría de elevar el padre de doña Ana a ser su escudero, don Juan se abandona a una alabanza que su amada considera excesiva y, más aún, le reprocha que haya pecado en humildad, dejando que el Duque se aprovechara de su amistad y, finalmente, le insta a poner su intento en procurar su propia felicidad, consejo que don Juan acepta gozoso, interpretando correctamente la disposición de doña Ana:

Don Juan: “Mucho, señora, te ofendes, // Porque sin tu calidad, // Digna es por tu beldad // De más bien que en esto emprendes. // No te merece gozar // El Duque, ni el Rey, ni...”

Doña Ana: “Tente: // La fiebre de amor ardiente // Te obliga a desatinar. // Tu amoroso pensamiento // Encarece tu valor: // ¡Dírasle al Duque tu amor, // Que yo le diera tu intento!

Don Juan: “¿Quién podrá quererte menos // En viendo tu perfección?”

Doña Ana: "... Y aunque el Duque tenga amor, // Galán querrá ser, don Juan: // Y honra más que un rey galán, // Un marido labrador. // Y aunque en el Duque es forzosa // La ventaja que le doy, // Grande para dama soy, // Si pequeña para esposa."

Don Juan: "Nadie con tal pensamiento // Ofende tu calidad."

Doña Ana: "De mi consejo, dejad // De terciar en ese intento; // Porque mayor esperanza // Puede al fin tener de mí // Quien pretende para sí, // Que quien para otro alcanza" (*Vase*).

Don Juan: "¿Posible es que tal favor // Merecieron mis oídos? // ¡Dichosos males sufridos! // ¡Dulces victorias de amor! // Que tendrá más esperanza, // Dijo, si bien lo entendí, // Quien pretende para sí, // Que quien para otro alcanza. // Que la pretenda mi amor // Me aconseja claramente: // Y la mujer que consiente // Ser amada, hace favor" (*Paredes, 57*).

Doña Lucrecia, la otra dama en la comedia y prima de doña Ana, es cortejada por don Mendo y por el Conde. Ya hemos visto el desdén de doña Ana hacia el otro pretendiente, el Duque. El Acto tercero ofrece la solución a estos conflictos amorosos, no sin detenerse en situaciones entretenidas por la desfachatez de don Mendo, rechazado por doña Lucrecia, y por la impotencia del Duque ante la firmeza del amor de doña Ana por don Juan. Antes de confiarle al Conde, su pariente y rival en amor, su intención de cortejar a doña Lucrecia, don Mendo que aparece en la escena con la cabeza vendada, le comenta al Conde su derrota en el duelo con un cochero de doña Ana:

Don Mendo: "La espada de un hombre humilde // Pudo herirme en la cabeza; // Y tanta sangre corría, // Con ser la herida pequeña, // Que cegándome los ojos // Puso fin a la pendencia. // Volví a curarme a Alcalá // Que estaba un cuarto de legua, // Más con rabia de la causa, // Que del efecto con pena. // Esto ha podido en doña Ana // Una mal fundada queja // Y este es el premio que traigo // De celebrarla en las fiestas." (*Paredes, 58*).

Ante la intención de Don Mendo de cortejar a doña Lucrecia, el Conde le insta a no renunciar a doña Ana, sino a enviarle una carta. El Duque, por otra parte, intenta ver a doña Ana, pero sus avances son rechazados firmemente, como él mismo confía a don Juan.

Duque: "Don Juan, amigo, yo muero"

Don Juan: "¿Cómo?"

Duque: "En un combate fiero // De celos, desdén y amor. // Al ingrato como bello // Angel que adoro escribí // Hoy un papel..."

Don Juan: "¡Ay de mí!"

Duque: "Y no ha querido leello."

Ante la desesperación del Duque, don Juan le aconseja "Pues amar y padecer" (*Paredes, 59*).

Marcelo, sirviente del Duque, ha persuadido un escudero de doña Ana para dejarle entrar en el jardín a hablarle. En el mismo jardín se hallan el Conde y doña Lucrecia que quiere asegurar al Conde que será su esposa. El Conde le entrega una carta de don Mendo dirigida a doña Ana. Lucrecia lee la carta de don Mendo a doña Ana:

Doña Lucrecia (Lee): “El que sin oír condena, // Oyendo ha de condenar; // Y esto me obliga a pensar // Que es sin remedio mi pena. // Ya que el cielo así lo ordena, // Dadme solo un rato oído; // Que si culpado lo pido, // Para más pena ha de ser, // Sino que os dañe saber // Que jamás os he ofendido” (*Paredes*, 60).

Lucrecia descubre la falsedad de don Mendo y a la pregunta del Conde admite el engaño de don Mendo y se entrega al Conde como esposa. Mas, al entregar a doña Ana la carta de don Mendo, Lucrecia despierta los celos de don Juan que quiere abandonar a su amada, pero la solución la ofrece el mismo don Mendo que, forzada la entrada del jardín, le exige a doña Ana que lea la carta que él mismo había escrito en la que acusaba a doña Ana y que él ahora afirma haber sido escrita por don Juan. Ante la incredulidad de doña Ana, que sabe que don Mendo es el autor de la carta, éste la insulta, insinuando que el cochero que le hirió en la cabeza es íntimo de doña Ana:

Don Mendo: “Ya lo que dice de ti // La fama creer es justo: // Que informa de tu mal gusto // El aborrecerme a mí. // Del cochero que me hirió // Se habla mal, y mal sospecho, // Que tal brío en bajo pecho, // De tus favores nació” (*Paredes*, 61).

Como respuesta, doña Ana le pide al cochero que salga de su escondite y aparece don Juan con el Duque, ambos con las espadas desenvainadas:

Doña Ana: “Estos los cocheros son // Por quien mi opinión se infama; // Y por quitar a la fama // De mi afrenta la ocasión, // Le doy la mano de esposa // a don Juan.”

Don Juan: “Y yo os la doy.”

Duque (Empuñando contra don Juan) “Vuestra amistad engañosa // Castigaré.”

Don Juan: “Detenéos; // Que yo nunca os engañé. // Recato y no engaño fue // Encubriros mis deseos; // Que si os queréis acordar, // Solo os tercié para vella, // Y en empezando a querella, // Os dejé de acompañar.”

Doña Ana: “Y en fin, si bien lo miráis, // El dueño fui de mi mano; // Y sobre mi gusto, en vano // Sin mi gusto disputáis. // A don Juan la mano di, // Porque me obligó diciendo // Bien de mí. Lo que don Mendo // Perdió hablando mal de mí. // Este es mi gusto, si bien // Misterio del cielo ha sido, // Con que mostrar ha querido // Cuánto vale el hablar bien.”

Don Mendo: “Antes sospecho que fue // Pena del loco rigor, // Con que por ti el firme amor // De tu prima desprecié...”

Doña Lucrecia: “Las paredes oyen, Mendo. // Mas puesto que en vos es tal // La imprudencia, que queréis // Ser mi esposo, cuando habéis // Hablado de mí tan mal, // Yo no pienso ser tan necia // Que esposa pretenda ser // De quien quiere por mujer // A la misma que desprecia; // Y porque con la esperanza // El castigo no aliviéis, // Lo que por falso perdéis, // El Conde por firme alcanza, // Vuestra soy” (*Da la mano al Conde*).

Don Mendo: “¡Todo lo pierdo! // ¿Para qué quiero la vida?”

Conde: “Júzgala también perdida // Si en hablar no eres más cuerdo.”

Beltrán: “Y pues este ejemplo ven // Suplico a vuestras mercedes // Miren que *oyen las paredes*, // Y a toda ley hablar bien.”

Si, siguiendo la sugestión que hiciera Hartzzenbusch, deberíamos buscar en las obras detalles biográficos de Alarcón, podríamos identificar en la libertad con que describe situaciones y con la que se mueven sus caracteres, la aspiración artística del autor que en esta comedia hizo caso omiso de las unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción. Baste pensar que la acción se mueve entre Madrid y Alcalá de Henares, de la casa de doña Ana en la calle Mayor de Madrid a la casa del Conde en Madrid, a la residencia del Duque en Alcalá de Henares, a un campo en el camino de Alcalá a Madrid que dista un cuarto de legua de Alcalá a la casa de don Mendo en Madrid.

2). La verdad sospechosa

En la trama de esta comedia el autor, ya en el Acto primero, presenta al personaje principal, el galán don García, estudiante bachiller de Salamanca, que, guiado por un deseo exagerado de notoriedad, miente a la primera dama que encuentra, la bella doña Jacinta y al galán don Juan, apenas conocido, generando una serie de situaciones embarazosas para su padre don Beltrán, su sirviente Tristán y los amigos que no saben qué hacer con él. Pero veamos las mentiras de don García, que se verifican en el Acto primero:

I. El año inventado

Al día siguiente de su llegada a la casa de su padre don Beltrán, don García, acompañado de Tristán, se pasea por las platerías de Madrid y admira las damas que se pasean. Entre ellas nota a doña Jacinta. En la escena III del Acto primero, Tristán, que se ha dado cuenta de la naturaleza del mozo, ha tratado de advertirle con un dejo de sorna en su descripción de las mujeres:

Tristán: “...Niñas salen, que procuran // Gozar todas ocasiones: // Éstas son exhalaciones // Que mientras se queman, duran. // Pero que adviertas es bien, //

Si en estas estrellas tocas, // Que son estables muy pocas, // Por más que un Perú les den. // No ignores, pues yo no ignoro, // Que un signo el de Virgo es, // Y los de cuernos son tres, // Aries, Capricornio y Toro; // Y así, sin fiar en ellas, // Lleva un presupuesto solo, // Y es que el dinero es el polo // De todas estas estrellas” (*Verdad*, 323).

Pero el ver a Jacinta y dar en delirantes exclamaciones para don García es todo uno:

Don García: (A Tristán) “Deja lisonjas, y mira // El marfil de aquella mano, // El divino resplandor // De aquellos ojos, que juntas // Despiden entre las puntas // Flechas de muerte y amor” (*Verdad*, 323).

En la escena IV, al apearse de la carroza para entrar en la tienda, doña Jacinta se cae y Don García se apresura a ayudarla:

Jacinta: “¡Válgame Dios!”

Don García: “Esta mano // Os servid de que os levante, // Si merezco ser atlante // De un cielo tan soberano.”

Jacinta: “Atlante debéis de ser, // Pues le llegáis a tocar.”

Sigue una conversación entre los dos en que don García encarece sus exclamaciones de admiración, comparando a Jacinta con el cielo:

Don García: “Una cosa es alcanzar // Y otra cosa merecer. // ¿Qué vitoria es la beldad // Alcanzar, por quien me abraso, // Si es favor que debo al caso, // Y no a vuestra voluntad? // Con mi propia mano así // El cielo; mas ¿qué importó, // Si ha sido porque él cayó, // Y no porque yo subí?”

En la escena V, ante la incredulidad de Jacinta, don García se inventa la primera mentira, o sea, que hace más de un año que la admira:

Don García: “¿Qué hasta aquí de mi afición // Nunca tuvisteis indicio?”

Jacinta: “¿Cómo, si jamás os vi?”

Don García: “¿Tan poco ha valido ¡ay Dios! // Más de un año que por vos // He andado fuera de mí?”

Tristán (Ap.): “¿Un año, y ayer llegó // A la corte?” (*Verdad*, 323-324).

Ésta es la primera mentira, con la cual don García complica su vida y, como veremos, la de Jacinta.

II. Don García se hace Americano

Al oír de don García que hace un año que la admira, Jacinta le pregunta cómo fue que nunca le vio antes de ese encuentro en las platerías de Madrid. Ya en la tienda, la explicación de don García constituye su segunda mentira, o sea su ser americano, a la que sigue una tercera, es decir, que es un americano muy rico:

Jacinta: “¡Bueno a fe! // ¿Más de un año? Juraré // Que no os vi en mi vida yo.”

Don García: “Cuando del Indiano suelo // Por mi dicha llegué aquí, // La primer cosa que vi // Fue la gloria de ese cielo; // Y aunque os entregué al momento // El alma, habéislo ignorado, // Porque ocasión me ha faltado // En deciros lo que siento.”

Jacinta: “¿Sois indiano?”

Don García: “Y tales son // Mis riquezas, pues os vi, // Que al minado Potosí // Le quito la presunción.”

Tristán: “¡Indiano!”

Jacinta: “¿Y sois tan guardoso // Como la fama los hace?”

Don García: “Al que más avaro nace // Hace el amor dadivoso.”

Jacinta: “¿Luego, si decís verdad, // Preciosas ferias espero?”

Don García: “Si es que ha de dar el dinero // Crédito a la voluntad, // Serán pequeños empleos // Para mostrar lo que adoro // Daros tantos mundos de oro // Como vos me dais deseos. // Mas ya que ni al merecer // De esa divina beldad, // Ni a mi inmensa voluntad // Ha de igualar el poder, // Por lo menos os servid // Que esta tienda que os franqueo // De señal de mi deseo.”

Jacinta (*Ap.*: “No vi tal hombre en Madrid.”) // (*Ap.*): Lucrecia, ¿qué te parece // Del indiano liberal?”

Lucrecia: “Que no te parece mal, // Jacinta, y que lo merece.”

Don García: “Las joyas que gusto os dan, // Tomad deste aparador.”

Tristán (*Ap. a su amo*): “Mucho te arrojas, señor.”

Don García: “Estoy perdido, Tristán.”

Isabel (*Ap. a las damas*): “Don Juan viene.”

Jacinta: “Yo agradezco, // Señor, lo que ofrecéis.”

Don García: “Mirad que me agraviaréis, // Si no lográis lo que ofrezco.”

Jacinta: “Yerran vuestros pensamientos // Caballero, en presumir // Que puedo yo recibir // Más que los ofrecimientos.”

Don García: “Pues, ¿qué ha alcanzado de vos // El corazón que os he dado?”

Jacinta: “El haberos escuchado.”

Don García: “Yo lo estimo.”

Jacinta: “Adiós.”

Don García: “Adiós, // Y para amaros me dad // Licencia.”

Jacinta: “Para querer // No pienso que ha menester // Licencia la voluntad.”

(*Vanse las mujeres*).

III. La confusión de los nombres: Lucrecia en vez de Jacinta

En la escena VI Don García, que le había ordenado a Tristán de seguir las, cree que el nombre de la dama que él ha cortejado tan apasionadamente sea Lucrecia, porque Tristán, sin darse cuenta, le refiere la respuesta del cochero de Lucrecia a la pregunta del primero sobre la identidad de las damas:

Don García (A Tristán): “Síguelas.”

Tristán: “Si te fatigas, // Señor, por saber la casa // De la que en amor te abrasa,
// Ya la sé.”

Don García: “Pues no las sigas; // Que suele ser enfadosa // La diligencia importuna.”

Tristán: “<<Doña Lucrecia de Luna // Se llama la más hermosa, // Que es mi dueño; y la otra dama // Que acompañándola viene, // Mas no sé cómo se llama.>>
// Esto respondió el cochero.”

Don García: “Si es Lucrecia la más bella, // No hay más que saber, pues ella // Es la que habló, y la que quiero; // Que como el amor del día // Las estrellas deja atrás,
// De esa suerte a las demás // La que me cogió vencía” (*Verdad*, 324).

IV. El mes inventado en Madrid y la ficción de la gran fiesta en el río

A esta confusión de identidades entre Jacinta y Lucrecia, las mentiras de don García aumentan el efecto, pues a cada nuevo encuentro de don García se oyen más mentiras y más chismes. En la escena VII don García encuentra a don Juan de Sosa, también estudiante conocido en Salamanca y también enamorado de Jacinta. Don Juan ha oído de una fiesta que se ha dado en el río para festejar el noviazgo de un galán con una hermosa dama. Don García en seguida coge la ocasión para proclamar que esa fiesta la dio él para su novia y, ante las dudas de don Juan, decide describir la imaginada fiesta con todo detalle de comidas, músicos y sirvientes, fuegos de artificio y músicos, porque ya hacía un mes que había llegado a Madrid. Don Juan se convence que la fiesta se dio y que la novia de don García es Jacinta, su prometida que en ese momento pasa en el carruaje de Lucrecia, y don García la admira bajo la mirada celosa y resentida de don Juan.

V. La razón de la sin razón

La escena VIII representa una conversación entre don García y Tristán sobre las intenciones de don García y la razón de sus mentiras. En la referencia a Jacinta, don García exhibe un lenguaje e imágenes que parecen aludir a la Beatriz dantesca:

Don García: “Aquel cielo, primer móvil // De mis acciones, me lleva // Arrebatado tras sí.”

Tristán: “Disimula y ten paciencia: // Que el mostrarse muy amante // Antes daña que aprovecha, // Y siempre he visto que son // Venturosas las tibiezas. // Las mujeres y los diablos // Caminan por una senda; // Que a las almas rematadas // Ni las siguen ni las tientan // Que el tenellas ya seguras // Les hace olvidarse dellas, // Y solo de las que pueden // Escapárseles, se acuerdan.”

Don García: “Es verdad; mas no soy dueño // de mi mismo.”

Tristán: “Hasta que sepas // Extensamente su estado, // No te entregues tan de veras; // Que suele dar quien se arroja // Creyendo las apariencias, // En un pantano cubierto // De verde, engañosa yerba.”

Don García: “Pues hoy te informa de todo.”

Tristán: “Eso queda por mi cuenta. // Y agora, antes que reviente, // Dime por Dios, ¿qué fin llevas // En las ficciones que he oído, // Siquiera para que pueda // Ayudarte? Que cogernos // En mentira será afrenta. // Perulero⁴⁰ te fingiste // Con las damas.”

Don García: “Cosa es cierta, // Tristán, que los forasteros // Tienen más dicha con ellas; // Y más si son de las Indias, // En formación de riqueza.”

Tristán: “Ese fin está entendido; // Mas pienso que el medio yerras, // Pues han de saber al fin // Quién eres.”

Don García: “Cuando lo sepan // Habré ganado en su casa // O en su pecho ya las puertas // Con este medio, y después // Ya me entenderé con ellas.”

Tristán: “Digo que me has convencido, // Señor. Mas agora venga // Lo de haber un mes que estás // En la corte. ¿Qué fin llevas, // Habiendo llegado ayer?”

Don García: “Ya sabes tú que es grandeza // Esto de estar encubierto // O retirado en su aldea, // O en su casa descansando.”

Tristán: “Vaya muy enhorabuena, // Lo del convite entre agora.”

Don García: “Fingílo porque me pesa // Que piense nadie que hay cosa // Que mover mi pecho pueda // A invidia o admiración, // Pasiones que a hombre afrentan; // Que admirarse es ignorancia, // Como invidiar es bajeza. // Tú no sabes qué sube, // Cuando llega un portanuevas // Muy orgulloso a contar // Una hazaña o una fiesta, // Taparle la boca yo // Con otra tal, que se vuelva // Con sus nuevas en el cuerpo, // Y que reviente con ellas.”

Tristán: “¡Caprichosa prevención, // Si bien peligrosa treta! // La fábula de la corte // Serás si la flor te entrevan.”

⁴⁰ “Perulero” se refiere a una persona adinerada que del Perú ha venido a España.

Don García: “Quien vive sin ser sentido, // Quien solo el número aumenta, // Y hace lo que todos hacen, // ¿En qué difiere de bestia? // Ser famosos es gran cosa; // El medio cual fuere sea. // Nóbrenme a mí en todas partes // Y murmúrenme siquiera, // Pues uno por ganar nombre // Abrasó el templo de Efesia; // Y al fin, es éste mi gusto, // Que es la razón de más fuerza.”

Tristán: “Juveniles opiniones // Sigue tu ambiciosa idea, // Y cerrar has menester // En la corte la mollera” (*Verdad*, 325-326).

VI. Los novios y sus complicaciones

En la escena IX, don Beltrán, el padre de don García, visita a don Sancho, tío de Jacinta, para pedir la mano de la niña y oír su disposición. Quedan en pasar más tarde a caballo, don Beltrán y don García, para que Jacinta lo pueda ver. Jacinta, temerosa de los celos de don Juan, en la escena X, le pide a Lucrecia que la sustituya en el encuentro con don García. En la escena XI don Juan se allega a la casa de don Sancho para desahogar su celo y su resentimiento apostrofando a Jacinta como liviana, falsa y cruel, reprochándole su participación en la fiesta en el río y como ultimátum le amenaza que la abandonará, a menos que no le conceda la mano en ese mismo instante:

Don Juan: “Ya, Jacinta, que te pierdo, // Ya que yo me pierdo, ya...”

Jacinta: “¿Estás loco?”

Don Juan: “¿Quién podrá // Estar con tus cosas cuerdo?”

Jacinta: “Repórtate y habla paso; // Que está en la cuadra mi tío.”

Don Juan: “Cuando a cenar vas al río, // ¿Cómo haces dél poco caso?”

Jacinta: “¿Qué dices? ¿Estás en ti?”

Don Juan: “Cuando para trasnochar // Con otro tienes lugar, // ¿Tienes tío para mí?”

Jacinta: “¿Trasnochar con otro? Advierte // Que aunque eso fuese verdad, // Era mucha libertad // Hablarme a mí desa suerte; // Cuanto más que es desvarío // De tu loca fantasía.”

Don Juan: “Ya sé que fue don García // El de la fiesta del río; // Y los fuegos que a tu coche, // Jacinta, la salva hicieron; // Ya las antorchas que dieron // Sol al soto a media noche; // Ya los cuatro aparadores // Con vajillas variadas, // Las cuatro tiendas pobladas // De instrumentos y cantores. // Todo lo sé, y sé que el día // Te halló, enemiga, en el río. // Di agora que es desvarío // De mi loca fantasía. // Di agora que es libertad // El tratarte desta suerte, // Cuando obligan a ofenderte // Mi agravio y tu liviandad...”

Jacinta: “¡Plega a Dios!”

Don Juan: “Deja invenciones; // Calla, no me digas nada; // Que en ofensa averiguada // No sirven satisfacciones. // Ya, falsa, ya sé mi daño; // No niegues que te he perdido; // Tu mudanza me ha ofendido, // No me ofende el desengaño. // Y aunque niegues lo que es, // lo que vi confesarás; // Que hoy lo que negando estás, // En sus mismos ojos vi. // ¿Y su padre? ¿Qué quería // Agora aquí? ¿Qué te dijo? // ¿De noche estás con el hijo, // Y con el padre de día? // Yo lo vi; ya mi esperanza // En vano engañar dispones; // Ya sé que tus dilaciones // Son hijas de tu mudanza. // Mas, cruel, ¡viven los cielos, // Que no has de vivir contenta! // Abrásete, pues revienta, // Este volcán de tus celos. // El que me hace desdichado, // Te pierda, pues yo te pierdo.”

Jacinta: “¿Tú eres cuerdo?”

Don Juan: “¿Cómo cuerdo, // Amante y desesperado?”

Jacinta: “Vuelve, escucha; que si vale // La verdad, presto verás // Cuán mal informado estás.”

Don Juan: “Voyme; que tu tío sale.”

Jacinta: “No sale. Escucha; que fío // Satisfacerte.”

Don Juan: “Es en vano, // Si aquí no me das la mano.”

Jacinta: “¿La mano? Sale mi tío.”

Termina así el Acto primero, con situaciones y personajes en suspenso, el todo provocado por las mentiras de don García. A la visita de don Beltrán con el pedido de la mano de Jacinta para su hijo, el mentiroso don García, Jacinta, por temor a los celos de don Juan, su constante admirador y galán, conspira a hacerse substituir en la entrevista con don García por su prima Lucrecia. La situación se complica con la irrupción en casa de Jacinta de don Juan que, creyendo como realidad las mentiras de don García sobre su llegada a Madrid, su falsa identidad americana y sus mentiras sobre la fiesta en el río, se lanza a una acusación vulgar y ofensiva contra Jacinta. Poco después, al comienzo del Acto segundo, el mismo frustrado galán, enviará un desafío a don García. El público espera la resolución de todas estas situaciones que la maestría dramática de Alarcón ha perfilado en la escena. El suspenso deberá resolverse en los siguientes dos actos de la comedia.

El Acto segundo comienza con un billete que Camino, el escudero, acaba de entregarle a don García y en el que doña Lucrecia le invita esa noche a hablarle de un balcón de su casa. Quedan en verse a las diez de la noche, cuando Camino le guiará al balcón de Lucrecia. No repuesto aún de su emoción por la invitación y aún dudoso de la identidad de su dama, en la escena II, don García le pregunta a Tristán: “Que la otra ¿qué ocasión // Para escribirme tenía?”, a lo cual Tristán le recuerda el sonido de la voz de Jacinta: “Y a todo mal suceder, // Presto de dudas saldrás; // Que esta noche

la podrás // En el habla conocer.” Don García, embelesado con la voz de Jacinta, reafirma su nirvana personal: “Y que no me engañe es cierto, // Según dejó en mi sentido // Impreso el dulce sonido // De la voz con que me ha muerto.” (*Verdad*, 328).

En la escena III, de este momento gozoso y lleno de promesas, le saca abruptamente la llegada de un paje, con un papel en el que don Juan le quiere ver a solas:

Paje: “Este, señor don García, // Es para vos.”

Don García: “No esté así”.

Paje: “Criado vuestro nació.”

Don García: “Cúbrase por vida mía. (*Lee a solas*) // <<Averiguar cierta cosa // Importante a solas quiero // Con vos: a las siete espero // En San Blas—Don Juan de Sosa>>. // (*Ap.*: ¡Válgame Dios! ¡Desafío! // ¿Qué causa podrá tener // Don Juan, si yo vine ayer, // Y él es tan amigo mío?) // Decid al señor don Juan // Que esto será así.”

El suspenso creado en el Acto primero por Alarcón, en el Acto segundo, lejos de disiparse, aumenta con la cita de Lucrecia, que don García en este momento ha confundido con Jacinta; suspenso que llega a un punto más alto aún con el desafío de don Juan. La escena III termina con don García que le pide a Tristán la capa y la espada, con lo cual Alarcón alude a las comedia de capa y espada tan populares en el teatro del siglo de oro.

En la escena V don Beltrán le pide a Tristán qué hizo don García en el paseo de la mañana a la platería y Tristán le confía que don García es mentiroso:

Tristán: “[d. García] Tiene un ingenio excelente // Con pensamientos sutiles; // Mas caprichos juveniles // Con arrogancia imprudente, // De Salamanca reboza // La leche, y tiene en los labios // Los contagiosos resabios // De aquella caterva moza: // Aquel hablar arrojado, // Mentir sin recato y modo, // Aquel jactarse de todo, // Y hacerse en todo extremado. // Hoy en término de un hora // Echó cinco o seis mentiras” (*Verdad*, 328).

En la escena VIII Isabel le confía a Jacinta que Lucrecia ha enviado el mensaje a don García para ofrecer su balcón y facilitar en él el encuentro entre don García y Jacinta. Son las cinco de la tarde y de pronto Isabel ve a don Beltrán y a don García que se pasean a caballo:

Isabel: “¡Ay señora! ¡Don Beltrán // Y el perulero a su lado!”

Jacinta: “¿Qué dices?”

Isabel: “Digo que aquel // Que hoy te habló en la Platería // Viene a caballo con él. // Mírale.”

Jacinta: “Por vida mía, // Que dices verdad, que es él. // ¡Hay tal! ¿Cómo el embustero // Se nos fingió perulero, // Si es hijo de don Beltrán?”

Isabel: “Los que intentan, siempre dan // Gran presunción al dinero, // Y con ese medio hallar // Entrada en tu pecho quiso; // Que debió de imaginar // Que aquí le ha de aprovechar // Más ser Midas que Narciso.”

Jacinta: “En decir que ha que me vio // Un año, también mintió; // Porque don Beltrán me dijo // Que ayer a Madrid su hijo // De Salamanca llegó” (*Verdad*, 329).

En la escena IX Don Beltrán trata en vano de explicarle a don García que el que miente no puede considerarse caballero, pero al proponerle el casamiento con Jacinta, don Beltrán no sabe que don García ha confundido a Jacinta con Lucrecia y por ello don García rehúsa el casamiento con Jacinta, convencido como está que Lucrecia es la que él ama. Para convencer al padre don García se inventa otra mentira, o sea, que él ya está casado, contándole una historia ficticia de una pobre niña que, habiéndolo admitido en su alcoba, para salvarle el honor y aplacar al padre y hermanos, después de un encuentro violento con varios miembros de su familia, les propuso el casamiento. Conmovido por la nobleza de su hijo don Beltrán comprende la decisión del hijo. En la escena XI, Don García va a la cita con don Juan y le explica (con otra mentira) que la dama cuya fiesta se celebró en el río ya es casada y no es conocida en la corte. Ante la satisfacción de don Juan que considera terminada la cuestión, don García le obliga a desenvainar la espada por sentirse ofendido del desafío. Mientras se acuchillan llega don Félix que explica que todo es consecuencia de una confusión y que no se deben acuchillar por algo que no ha sucedido:

Don Félix: “Y pues bien quedado habéis // Con esto, merezca yo // Que a quien de celoso erró // Perdón y la mano deis” (*Verdad*, 331-332).

En la escena XIII don Juan y don Félix se asombran de la facilidad con la que don García, que se ha revelado por caballero valeroso y con sentido del honor, pueda decir embustes:

Don Juan: “Lo que me tiene dudoso // Es que sea mentiroso // Un hombre que es tan valiente, // Que de su espada el furor // Diera a Alcides pesadumbre.”

Don Félix: “Tendrá el mentir por costumbre, // Y por herencia el valor.” (*Verdad*, 322).

En la escena XVI se verifica la entrevista entre don García y las dos primas que él no distingue. Jacinta le reprocha a don García las mentiras y éste no parece arrepentirse, más aun, cree poder justificar los embustes como prueba de su fidelidad a la dama amada, que en realidad es un desdoblamiento entre Jacinta y Lucrecia. Satisfecho con estar ya casado en su mente, puede rechazar la propuesta del padre:

Don García: “Mi padre llegó a tratarme // De darme otra mujer hoy; // Quise con eso excusarme; // Que mientras hacer espero // Con vuestra mano mis bodas, // Soy casado para todas, // Solo para vos soltero. // Y como vuestro papel // Llegó esforzando mi intento, // Al tratarme el casamiento // Puse impedimento en él, // Este es el caso: mirad // Si esta mentira os admira, // Cuando ha dicho esta mentira // De mi afición la verdad.”

Lo único que don García considera seguro es que Lucrecia es el nombre de su amada. En un momento de la conversación con Jacinta lo declara abiertamente, provocando la ira de la misma que se va después de escarnecerlo como mentiroso:

Jacinta: “Hasta aquí pudo llegar // El mentir desvergonzado. // Si en lo mismo que yo vi // Os atrevéis a mentirme, // ¿Qué verdad podréis decirme? // Idos con Dios, y de mí // Podéis desde aquí pensar, // Si otra vez os diere oído, // Que por divertirte ha sido; // Como quien para quitar // El enfadoso fastidio // De los negocios pesados, // Gasta los ratos sobrados // En las fábulas de Ovidio.”

Don García: “Escuchad, Lucrecia hermosa.”

Lucrecia (Ap.): “Confusa quedo.”

Don García: “Estoy loco // ¡Verdades valen poco!”

Tristán: “En la boca mentirosa.”

Don García: “¡Que haya dado en no creer // Cuánto digo!”

Tristán: “¿Qué te admiras, // Si en cuatro o cinco mentiras // Te ha acabado de coger? // De aquí, si lo consideras, // Conocerás claramente // Que quien en las burlas miente, // Pierde el crédito en las veras.”

Termina así el Acto segundo en el que varias situaciones y personajes se hallan resueltos y enmarcados en una perspectiva distinta, como por ejemplo don García, ya conocido por embustero y mentiroso, pero capaz de defender su honor con capa y espada y hacerse fama de espadachín valiente; asimismo el noviazgo entre don García y Jacinta se ha roto, pero a esta ruptura le sigue un noviazgo que es nuevo solo en nombre, pues el incipiente noviazgo entre don García y Lucrecia, para el perulero no es más que la confirmación del noviazgo con Jacinta, o sea, Lucrecia, según su convicción que ése es el nombre de la dama que el caballero debe amar. Esta nueva situación deberá esperar su desenvolvimiento en el Acto tercero. La escena I de este tercer acto se abre en casa de don Sancho, padre de Lucrecia, y es ésta la que recibe de su escudero un papel de don García que, por prudencia, dice que lo destruirá sin leerlo. Pero le insta a comunicarle a don García que le espera esa tarde en el convento de la Madalena. La escena II se despliega en casa de don Beltrán, padre de don García, que insta a su hijo a que vaya y traiga a su esposa Lucrecia, pero el mentiroso, para ganar tiempo, se inventa otro embuste, o sea, que es peligroso hacer caminar a Lucrecia porque está preñada:

Don García: “Porque está preñada; // Y hasta que un dichoso nieto // Te dé, no es bien arriesgar // Su persona en el camino.”

Don Beltrán: “¡Jesús! Fuera desatino, // Estando así, caminar. // Mas dime, ¿cómo hasta aquí // No me lo has dicho, García?”

Don García: “Porque yo no lo sabía; // Y en la que ayer recibí // De doña Sancha me dice // Que es cierto el preñado ya.”

Don Beltrán: “Si un nieto varón me da, // Hará mi vejez felice. // ...Mas di ¿cuál es de tu suegro // El propio nombre?”

Don García: ¿De quien?

Don Beltrán: “De tu suegro.”

Don García (Ap. Aquí me pierdo): “Don Diego.”

Don Beltrán: “O yo me he engañado, // U otras veces le has nombrado // Don Pedro.”

Don García: “También me acuerdo // Deso mismo; pero son // Suyos, señor, ambos nombres” (*Verdad*, 334).

En la escena III se confirma la confusión de don García que, para contradecir la opinión de Tristán de darle joyas a Lucrecia para ganarla, don García le recuerda que ella ya una vez rehusó esa oferta en la Platería, confundiendo Lucrecia con Jacinta que en la escena V del Acto primero, había rehusado la oferta de don García. La escena termina con el mensaje de Lucrecia de encontrar al atardecer a don García en el convento de la Madalena. Ese encuentro es el tema de la escena IV que precisamente se desenvuelve en el claustro del convento. Lucrecia y Jacinta, ambas cubiertas por un manto y un velo, que les esconde el rostro, esperan la llegada de don García. El encuentro ocurre en la escena V en la que Camino le advierte a don García que Lucrecia es la que tiene el papel en la mano. Pero Jacinta quiere ver el papel y Lucrecia se lo entrega, amentando la confusión de don García sobre la identidad de Lucrecia. En la escena VI Jacinta lee el papel que don García ha escrito a Lucrecia y en el que le declara su amor:

Jacinta (Lee): “<<Ya que mal crédito cobras // De mis palabras sentidas, // Dime si serán creídas, // Pues nunca mienten, las obras. // Que si consiste el creerme, // Señora, en ser tu marido, // Y ha de dar el ser creído // Materia al favorecerme, // Por este, Lucrecia mía, // Que de mi mano te doy // Firmado, digo que soy // Ya tu esposo don García>>” (*Verdad*, 336).

Jacinta le aconseja a Lucrecia que se tapen bien con el manto y el velo para ver si don García miente. Don García expresa su admiración por Lucrecia, sin poder conocer la identidad de las dos damas embozadas, de manera que sus alabanzas se dirigen a ambas. De pronto Jacinta le pregunta si la reconoce:

Jacinta: “¿Conoceisme?”

Don García: “¡Y bien, por Dios! // Tanto, que desde aquel día // Que os hablé en la Platería, // No me conozco por vos: // De suerte que de los dos // Vivo más en vos que en mí; // Que tanto, desde que os vi, // En vos transformado estoy, // Que ni conozco el que soy, // Ni me acuerdo del que fui.”

Jacinta: “Bien se echa de ver que estáis // Del que fuiste olvidado, // Pues sin ver que sois casado // Nuevo amor solicitáis.”

Don García: “¡Yo casado! ¿En eso dais?”

Jacinta: “¿Pues no?”

Don García: “¿Qué vana porfía! // Fue, por Dios, invención mía, // Por ser vuestro.”

Jacinta: “O por no sello, // Y si os vuelven a hablar dello, // Seréis casado en Turquía.”

Don García: “Y vuelvo a jurar, por Dios, // Que en este amoroso estado // Para todas soy casado, // Y soltero para vos.”

Jacinta (Ap. a Lucrecia): “¿Ves tu desengaño?”

Lucrecia (Ap.): “¿Ah cielos! // Apenas una centella // Siento de amor, y ya della // Nacen volcanes de celos.”

Don García: “Aquella noche, señora, // Que en el balcón os hablé, // ¿Todo el caso no os conté?”

Jacinta: “¿A mí en balcón!”

Lucrecia (Ap.): “¿Ah traidora!”

Jacinta: “Advertid que os engañáis. // ¿Vos me hablastes?”

Don García: “¿Bien por Dios!”

Lucrecia (Ap.): “¿Hablaisle de noche vos, // Y a mí consejos me dais!” (*Verdad*, 326).

Lucrecia no se da cuenta que Jacinta, resentida de los embustes de don García, quiere mostrarle a la prima que siempre será mentiroso. Al fin, cansada de las protestas de don García y para terminar la conversación le dice sin rodeos:

Jacinta: “¿Qué importa que verdad sea, // Si el que la dice sois vos? // Que la boca mentirosa // Incurre en tan torpe mengua, // Que solamente en su lengua // Es la verdad sospechosa” (*Verdad*, 327).

Las espirales de contradicciones y confusiones de identidad que se han desgajado de los embustes de don García, finalmente parecen hallar su solución en las escenas XIII y XIV, en casa de don Juan de Luna que, habiendo asumido el papel de padrino de las bodas, asigna a don García la mano de Lucrecia:

Don Juan de Luna: “Es en eso Lucrecia tan dichosa, // Que pienso que es soñado el bien que veo // Con perdón del señor don Juan de Sosa. // Oíd una palabra, don García. // Que a Lucrecia queréis por vuestra esposa // Me ha dicho don Beltrán.”

Don García: “El alma mía, // Mi dicha, honor y vida está en su mano.”

Don Juan de Luna: “Yo desde aquí por ella os doy la mía; (*Se dan las manos*) // Que como yo sé en eso lo que gano, // Lo sabe ella también, según la he oído // Hablar de vos.”

Don García: “Por bien tan soberano // Los pies, señor don Juan de Luna, os pido” (*Verdad*, 339).

En la escena final, cuando todos creen que las bodas ya están decididas, don García sorprende a todos:

Don Sancho: “Llegad, ilustres mancebos, // A vuestras alegres novias, // Que dichosas se confiesan, // Y os aguardan amorosas.”

Don García: “Agora de mis verdades // Darán probanza las obras.” (*Vanse don García y don Juan a Jacinta*).

Don Juan: “¿Adónde vais, don García? // Veis allí a Lucrecia hermosa.”

Don García: “¿Cómo Lucrecia!”

Don Beltrán: “¿Qué es esto!”

Don García (A Jacinta): “Vos sois mi dueño, señora.”

Don Beltrán: “¿Otra tenemos?”

Don García: “Si el nombre // Erré, no erré la persona. // Vos sois a quien yo he pedido, // Y vos la que el alma adora.”

Lucrecia: “Y este papel, engañoso, // Que es de vuestra mano propia, // ¿Lo que decís no desdice?”

Don Beltrán: “¿Que en tal afrenta me pongas!”

Don Juan: “Dadme, Jacinta, la mano, // Y daréis fin a estas cosas.”

Don Sancho: “Dale la mano a don Juan.”

Jacinta (A don Juan): “Vuestra soy.”

Don García (Ap.): “Perdí mi gloria.”

Don Beltrán: “¿Vive Dios, si no recibes // A Lucrecia por esposa, // Que te he de quitar la vida!”

Don Juan de Luna: “La mano os he dado agora // Por Lucrecia, y me la distes; // Si vuestra inconstancia loca // Os ha mudado tan presto, // Yo lavaré tal deshonra // Con sangre de vuestras venas.”

Tristán: “Tú tienes la culpa toda; // Que si al principio dijeras // La verdad, esta es la hora // Que de Jacinta gozabas. // Ya no hay remedio: perdona. // Y da la mano a Lucrecia, // Que también es buena moza.”

Don García: “La mano doy, pues es fuerza.”

Tristán: “Y aquí verás cuán dañosa // Es la mentira; y verá // El senado que en la boca // Del que mentir acostumbra, // Es *la verdad sospechosa*”.

Como hemos observado en *Las paredes oyen*, también en *La verdad sospechosa*, la acción se mueve y desarrolla en distintos lugares de Madrid: la casa de don Beltrán, la Platería de Madrid, la casa de don Sancho, el Paseo de Atocha en Madrid, una calle, el claustro del Convento de la Madalena en Madrid, la casa de don Juan de Luna. A esta dinámica logística corresponde la libertad de personajes y situaciones, siempre en tren de modificarse y adaptarse a lo imprevisto y al suspenso que domina esta comedia arraigada en una nueva concepción del teatro, moderna y, a la vez, clásica, según la cual el medio puede entretener y educar al mismo tiempo.

VII. POESÍA

1. Gutierre de Cetina

En el “Prólogo” a su edición de los “Poetas líricos de los siglos XVI y XVII,” para la colección Rivadeneira de la Biblioteca de Autores Españoles, Don Adolfo de Castro agradecía a don José María de Álava, catedrático de la Universidad de Sevilla, que le había ofrecido para su lectura “un antiguo códice de las poesías de Gutierre de Cetina.⁴¹ Este editor admite que son pocas las “noticias de la vida de este ilustre poeta [que] han llegado hasta nosotros” (*Poetas líricos*, xvl). Nació Gutierre de Cetina en Sevilla en los primeros años del siglo XVI. Tomó parte en las guerras de Italia y participó con el emperador Carlos V en la jornada de Túñez contra Barbarroja y militó con Fernando de Austria en la campaña de Flandes contra los franceses. Su valentía como soldado le valió la amistad y la protección del Príncipe de Ascoli.⁴² Amigo de Boscán, Garcilaso, don Diego Hurtado de Mendoza y don Jerónimo de Urrea, Cetina fue discípulo, como los mencionados, de la escuela poética italiana. Adoptó el nombre poético de Vandalio y dio el de Dorida a la mujer que le inspiró varias composiciones. A su mentor, Don Antonio de Leyva, Príncipe de Ascoli, dedicó un soneto en el que advierte el acecho de Cupido al despertar la pasión amorosa:

Este andar y tornar, ir y volverte, // Lavino, el caminar y no mudarte; // Este incierto partir y no apartarte, // Y el irte a despedir y detenerte, // Tengo miedo, pastor, que han de encenderte, // Como la mariposa, aquella parte // De libertad que amor pensó dejarte // Sino por descuidarte y ofenderte. // Lo mejor del nadar es no ahogarse, // Jugar y no perder es buen aviso, // Si lo puede excusar quien busca abrojos; // Mas ¿quién podrá, quién bastará a guardarse // De la hermosa vuelta de unos ojos, // De una boca que os muestra un paraíso? (*Poetas líricos*, xvii).

Cuando la muerte, ocurrida en Francia por enfermedad, cogió a don Antonio de Leyva en 1536, Cetina le dedicó al vencedor de Pavía el soneto siguiente:

Deje el estilo ya la usada vena, // Mude el suave en doloroso canto, // Mudar conviene el llanto en mayor llanto, // Y pasar de una grande a mayor pena. // Muer-

⁴¹ *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, editor don Adolfo de Castro, Madrid, BAE, 1966, p. viii. Referencias con la abreviación *Poetas líricos*, seguida de la página.

⁴² Don Antonio de Leyva (1480-1536), general de Carlos V, defendió con éxito la ciudad de Pavía del sitio francés encabezado por el rey Francisco I. Derrotó una fuerza muy superior de franceses con su ejército integrado por españoles, alemanes e italianos. En esta batalla prendió al rey francés que fue trasladado a Madrid. Cetina recuerda su muerte durante una expedición en Francia en 1536.

to es el que solía hacer serena // la vida, y nuestra edad alegre tanto; // Muerta es virtud y muerto el vivir santo; // No viva puede haber ya cosa buena. // Eterno lamentar, lloroso verso, // Lágrimas de dolor, oscuro luto // Hagan al mundo fe de común daño; // Lloran, príncipe invicto, a quien adverso // Hado cortó en el dar el primer fruto // El árbol más hermoso. ¡Ay fiero engaño! (*Poetas líricos*, xvii-xviii).

Es probable que la muerte prematura de su protector haya disminuido las esperanzas de éxito en la carrera militar y le haya persuadido a buscar fortuna en la Nueva España, donde un hermano suyo tenía cargo en el gobierno del virrey. Permaneció en la Nueva España por un tiempo antes de volver a su ciudad natal, Sevilla, donde murió hacia el año 1560 (*Poetas líricos*, xviii, nota 2). El manuscrito que comprende más obras de Cetina y que poseyó don José María de Álava en Sevilla se titula *Algunas de las obras de Gutierre de Cetina*, sacadas de su propio original, que él dejó de su mano escrito, Parte primera (*Poetas líricos*, xviii, nota 3). Admirador y colector de obras pictóricas, Cetina nos ha dejado un soneto en que con maestría une la descripción del modelo al artista intento en pintar y el efecto que en el contemplador surte el cuadro terminado:

Pincel divino, venturosa mano, // Perfecta habilidad, única y rara, // Concepto altivo de la envidia avara, // Si te piensa enmendar, presume en vano. // Delicada matiz, que el ser humano // Nos muestra cual el cielo lo mostrara; // Beldad cuya beldad se ve tan clara, // Que al ojo engaña el arte soberano. // Artífice ingenioso, que sentiste // Cuando tan cuerdamente contemplabas // El sujeto que muestran tus colores, // Dime: si como yo la vi la viste, // El pincel y la tabla en que pintabas // Y tú ¿cómo no ardéis, cual yo de amores? (*Poetas líricos*, 48).

En la Canción IV, *Al río Betis*, Cetina logra evocar su vida a través de los ríos de España: además del Duero, enumera dos tributarios del mismo río, el Pisuegra y el Tormes; además del Duero, nombra otro río que termina en Portugal, el Tajo, o Tago que se echa en el Atlántico, cerca de Lisboa. El estribillo, dedicado al Betis, acompaña los recuerdos de la vida del soldado-poeta:

Pisuegra sabe bien que fue testigo // De mi dolor primero, // Si de todo mi mal recibe el pago; // Y si fuere mayor del mal que digo, // También lo sabe Duero, // Tormes lo sabe bien, sábelo Tago, // Que la vieron pasar. ¿Con cuál halago // Me regaló viniendo ora por verte? // Y aun tú Betis, también viste una parte // De mi felicidad, mientras con arte // Simulaba el engaño de mi muerte, // Pues quien tan buena suerte // Perdió viéndose tal, sin ella agora, // Mira si con razón vive quejoso // Del cielo, del amor de su pastora, // Lloro, padre piadoso, // Y si el tributo usado al mar envías, // Do tus lágrimas van vayan las mias (*Poetas líricos*, 50).

Para terminar esta breve referencia a Cetina, citemos el madrigal más famoso que nos dejó:

Ojos claros, serenos, // Si de un dulce mirar sois alabados, // ¿Por qué, si me miráis, miráis airados? // Si cuando más piadosos, // Más bellos parecéis a aquel que os mira, // No me miréis con ira, // Porque no parecéis menos hermosos, // ¡Ay tormentos rabiosos! // Ojos claros, serenos, // Ya que así me miráis, miradme al menos (*Poetas líricos*, 42).

En esta composición la belleza se le aparece al poeta como un ente platónico, libre e independiente de las emociones e impulsos terrenos que, aún latentes en el objeto bello, no empañan la visión del poeta. La belleza triunfadora se coloca más allá de los sentimientos y de la percepción subjetiva del poeta que al final concede la distancia entre lo eterno platónico y lo contingente humano y emotivo, la dulce plegaria frente al absoluto, la quejosa instancia ligada a la pasión endeble y fugitiva que nunca podrá borrar la olímpica belleza de esa mirada.

2. El barroco y el eterno femenino en Sor Juana Inés de la Cruz

En el lenguaje de Sor Juana Inés de la Cruz nos es dado detectar un dominio estilístico que anuncia y revela un deseo de autonomía espiritual, ya no a la rebelión, sino a la perfección de la obra que España estaba logrando en el Nuevo Occidente: una utopía de medidas sobrehumanas y avasalladoras, atestiguada en el ejemplo de *Primero Sueño*. Ejemplo de un barroco gongorino es este inicio del *Primero Sueño*, con el que Sor Juana sella ese siglo áureo al que nos hemos referido:

Piramidal, funesta de la tierra // nacida sombra, al cielo encaminaba // de vanos obeliscos punta altiva, // escalar pretendiendo las estrellas; // si bien sus luces bellas // esemptas siempre, siempre rutilantes, // la tenebrosa guerra // que con negros vapores le intimaba // la vaporosa sombra fugitiva // burlaban tan distantes, // que su atezado ceño // al superior convexo aún no llegaba // del orbe de la diosa // que tres veces hermosa // con tres hermosos rostros ser ostenta; // quedando sólo dueño // del aire que empañaba // con el aliento denso que exhalaba. // Y en la quietud contenta // de impero silencioso, // sumisas sólo voces consentía // de las nocturnas aves // tan oscuras tan graves, // que aún el silencio no se interrumpía.⁴³

⁴³ Véase Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 2013, p. 183. Referencias con la abreviación *Obras*, seguida de las páginas.

Además de este texto fundamental del siglo áureo, se debe incluir otro texto de Sor Juana, el *Villancico VIII, Ensaladilla*, en honor de la Virgen, con el que adhirió a los festejos que se organizaron en México. El texto de Sor Juana incorpora varios estilos y lenguajes: el castellano octosilábico del romancero tradicional, el náhuatl hablado por los aztecas y el dialecto de los esclavos negros, en una composición que aspira a incluir la variedad del mosaico humano y de las clases sociales que integraban la Nueva España:

Introducción—Jura

A la aclamación festiva
De la Jura de su Reina
Se juntó la Plebe humana
Con la Angélica Nobleza.
Y como Reina es de todos,
Su Coronación celebran,
Y con majestad de voces
Dicen en canciones Regias:

Coplas—Reina

Ángeles y hombres, Señora,
Os juramos, como veis,
Con que Vos os obliguéis
A ser nuestra Protectora.
Y os hacemos homenaje
De las vidas; y así, Vos
Guardad los fueros que Dios
Le dio al humano linaje.
Vos habéis de mantenernos
En paz y justicia igual,
Y del contrario infernal
Con aliento defendernos.
Con esto, con reverencia,
Conforme en varios modos,
Por los Evangelios todos
Os juramos la obediencia.

Prosigue la Introducción

No faltó en tanta grandeza,
Donde nada es bien que falte,
Quien con donaires y chistes
Tanta gloria festejase.
Porque dos Negros, al ver
Misterios tan admirables,
Heráclito uno, la llora;
Demócrito otro, la aplaude.

Negrillos

1. Cantemo, pilico,

Que se va las Reina,
 Y dalemu turo
 Una noche buena.
 2. Iguale yolale,
 Flacico, de pena,
 Que nos deja ascula
 A turo las Negla.
 1. Si las Cielo va
 Y Diosos la lleva,
 ¿pala qué yolá,
 Si Ella sa cuntenta?
 Sarà muy galana,
 Vitita ri tela,
 Milando la Sole,
 Pisando la Streya.
 2. Déjame yolá,
 Flacico, pol Eya,
 Que se va, y nosotlo
 La Oblaje nos deja.
 1. Caya, que sa siempre
 Milando la Iglesia;
 Mila la Pañola,
 Que se quela plieta.
 2. Bien dici, Flacico:
 Tura sa suspensa;
 Si tú quiele, demo
 Unas cantaleta.
 1. ¡Nombre de mi Dioso,
 Que sa cosa buena!
 Aola, Pilico,
 Que nos mila atenta:
Estribillo
 --¡Ah, ah, ah,
 Que la Reina se nos va!
 --¡Uh, uh, uh,
 Que non blanca como tú,
 Nin Pañó que no sa buena,
 Que Ella dici: So molena
 Con las Sole que mirá!
 --¡Ah, ah, ah,
 Que la Reina se nos va!
Prosigue la Introducción
 Los Mejicanos alegres
 También a su usanza salen,
 Que en quien campá la lealtad
 Bien es que el aplauso campe;
 Y con las cláusulas tiernas

Del Mejicano lenguaje,
 En un Tocatín sonoro
 Dicen con voces süaves:

Tocatín

--Tla ya timohuica,
 Totlazo Zuapilli,
 Maca ammo, Tonantzin,
 Titechmoilcahuiliz.
 Ma nel in Ilhuicac
 Huel timomaquítiz,
 ¿amo nozo quenman
 Timotlalnamictiz?
 In moayolque mochtin
 Huel motilinizque;
 tlaca amo, tehuatzin
 ticmomatlaniliz.
 Ca mitztlacamati
 Matlazo Piltzintli,
 mac tel, in tepampa
 xicmotlatltauhtili.
 Tlaca ammo quinequi,
 Xicmoilnamiquili
 Ca monacayotzin
 Oticmomaquiti.
 Mochichihualayo
 Oquimomitili,
 tla motemictía
 ihuan Tetepitzin.
 Ma mopampantzinco
 In moayolcatintin,
 in itla pohpolltin,
 tictomacehuizque.
 Tatlatlácol machtin
 Tiololquiztizque;
 Ilhuicac tiazque,
 Timitzitalizque:
 In campa cemicac
 Timonemitiliz,
 Cemicac mochíhuaz
 In manahuatiltzin (*Obras*, 211-212).

El título de este villancico—*Ensaladilla*—se refiere a la variedad de la composición, que consta de una introducción, una “Jura,” que se refiere a la Asunción de la Virgen, o sea, a su coronación como Reina del cielo, la intervención de los “Negrillos”, que hacen las veces de los pastorcitos del género, y el “Tocatín”, nombre

prestado de una danza azteca, con connotación onomatopéyica, por el ritmo: “toco, toco, totoco, toco...”. De las estrofas de “Negrillos,” Alfonso Méndez Plancarte ha dado la siguiente traducción-paráfrasis:

Cantemos, Perico, // que se va la Reina, // y démosle todos // una noche buena //
 --Igual es llorar, // Blasico, de pena: // que a todos los Negros // a oscuras nos deja.
 // --Si al Cielo se va // y Dios se la lleva, // para qué llorar, // si Ella está contenta?
 // --Muy linda estará // vestida de seda, // contemplando el Sol, // pisando la Estrella.
 // --Déjame llorar, // Blasico, por Ella: // se va, y a nosotros // al Obraje deja.
 // --¡Calla, que está siempre // mirando a la Iglesia! // Mira a la Española, // que se queda prieta.
 // --Bien dices, Blasico: // toda está suspensa; // si tú quieres, demos // una cantaleta.
 // --¡Noble de mi Dios, // que es cosa tan buena! // ¡Ahora, Perico, // que nos mira atenta!
 // --Ah, ah, ah! // que la Reina se nos va! // --¡Uh, uh, uh, // que no es blanca como tú,
 // ni Española, que no es buena; // que Ella dice: Soy Morena // porque el Sol mirado me ha!⁴⁴

Del “Tocotín,” transcrito más arriba y que inicia “Tla ya timohuica,” el mismo editor nos ha dejado esta traducción en exasílabos:

Amada Señora, // si te vas y tristes // nos dejas, ¡Oh Madre, // no allá nos olvides! // Por mucho que el Cielo // ya se regocije, // ¿no te acordarás // de quienes aún gimen? // Todos sus devotos // allá han de subirse, // o tú has de subirnos // con tu mano, ¡oh Virgen! // Pues agradecido // tu amado Hijo vive // contigo, ¡por todos, // oh Madre, suplícale! // Y si Él no quisiere, // recuérdale y dile // que tu tierna Carne // virginal le diste; // que bebió la leche // con que lo nutriste, // y que –Pequeñito-- // su sueño meciste. // Tus pobres devotos // serenos, felices, // por tu mediación // dignos de servirte. // Y echando a rodar // nuestras culpas tristes, // iremos al Cielo, // verémoste, oh Virgen: // donde para siempre // Tú reinas y vives; // donde tu mandato // siempre ha de cumplirse (*Plancarte*, 365).

Con Sor Juana Inés de la Cruz se cierra el siglo áureo de la Nueva España, un período de activa hispanización de la tierra firme explorada y conquistada por Cortés y donde el Nuevo Occidente adquirió su identidad y presumió elaborar una bella y seductora utopía.

⁴⁴ Véase esa traducción en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tomo II, Villancicos y Letras Sacras. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 363-364. Referencias con la abreviación *Plancarte* seguida de la página.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Ares Queija, Berta. *Tomás López Medel. Trayectoria de un clérigo-oidor ante el nuevo mundo*. Guadalajara, Instituto Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1993.
- Cervantes de Salazar. *México en 1554 y Tímulo Imperial*. Editor Edmundo O’Gorman. México, Porrúa, 1963.
- Cetina, Gutierre de. *Poesías*, en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Editor don Adolfo de Castro. Madrid, BAE, 1966.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*. Editor Mariano Cuevas. México, Porrúa, 1991.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación al Emperador Carlos V*. Editor, don Enrique de Vedia, en *Historiadores primitivos de Indias*. Madrid, BAE, 1946.
- Cro, Stelio. “Textos Fundacionales de América V: Primera Parte, Primera Sección: el Nuevo Occidente visto por el conquistador: Hernán Cortés,” *Cuadernos para Investigación de Literatura Hispánica*, N. 39, Madrid, FUE, 2014, pp. 193-368.
- _____. “Textos Fundacionales de América VI: Primera Parte, Segunda Sección: la antropología del Nuevo Occidente: Bernal Díaz del Castillo,” *Cuadernos para Investigación de Literatura Hispánica*, N. 41, Madrid, FUE, 2015, pp. 141-318.
- _____. “Textos Fundacionales de América VII: Segunda Parte: el Nuevo Occidente visto por el otro. Las dos repúblicas,” *Cuadernos para Investigación de Literatura Hispánica*, N. 42, Madrid, FUE, 2016, pp. 183-416.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas*. Tomo II: *Villancicos y Letras Sacras*. Editor Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- _____. *Obras Completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 2013.
- Cunill, Caroline. “Tomás López Medel y sus Instrucciones para Defensores de Indios: una propuesta innovadora,” *Anuario de Estudios Americanos*, 2011, Vol. 68, N. 2, pp. 539-563.
- _____. *Los defensores de indios en el Yucatán y el acceso de los mayas a la justicia colonial, 1540-1600*. Mérida, UNAM, 2012.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid. Real Academia Española, 2011.

- Gómara, Francisco López de, *Conquista de México*, en *Historiadores primitivos de Indias*, Vol I, editor, don Enrique de Vedia, Madrid, BAE, 1946, pp. 296-455.
- Landa, Fray Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. México, Monclém Ediciones, 2000.
- Las Casas, Fray Bartolomé de. *Historia de las Indias*. Editor, Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid, BAE, 1961.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Códice Florentino en la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, Italia.
- _____. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Nueva edición de Angel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 1999.
- Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, Madrid, en la oficina y a costa de Nicolás Rodríguez Franco. Año de 1723, 3 tomos.
- Traslosheros, Jorge E. *Iglesia, justicia y sociedad en la Nueva España. La Audiencia del Arzobispado de México (1528-1668)*. México, Universidad Iberoamericana-Porrúa, 2004.

INDICE	<i>Págs.</i>
INTRODUCCIÓN	123
I. EL ANTECEDENTE DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN	125
II. HISTORIA: LA CATARSIS OCCIDENTAL EN LA OBRA DE FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR	126
1. UNA HIPÓTESIS DE SOLUCIÓN ANTE LAS INCONGRUENCIAS EN LA CRONOLOGÍA DE LA BATALLA DE OTUMBA	127
III. EL CONQUISTADOR	132
1. CORTÉS Y LA ALIANZA CON LOS TLAXCALTECAS	132
2. BATALLA DE OTUMBA Y VICTORIA ESPAÑOLA	142
3. UN MENSAJERO LE COMUNICA A CORTÉS LA LLEGADA DE UN NAVÍO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LOS BERGANTINES	147
4. CORTÉS ENVÍA A SANDOVAL PARA TRAER LOS BERGANTINES. DESTRUCCIÓN DEL PUEBLO MORISCO	152
5. TOMA DE IZTAPALAPA	157
6. EL RELATO DE LA CRÓNICA COMPLEMENTO A CORTÉS Y BERNAL	159
7. CORTÉS VISITA TACLOPÁN, LUGAR DE LA “NOCHE TRISTE”	160
8. DESTRUCCIÓN DE XOCHIMILCO	165
9. SAQUEOS DE LOS TLAXCALTECAS	171
10. CORTÉS LOGRA COMPLETAR EL CERCO DE TENOCHTITLAN	172
11. EL MISTERIO DEL TESORO DE MOCTEZUMA Y EL PIRATA FRANCÉS	176

12. ALONSO DE ÁVILA	179
13. CAUTIVERIO Y MUERTE DE MOCTEZUMA	187
IV. CORTÉS Y LOS OTROS	191
1. MUJERES ESPAÑOLAS EN LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA	191
2. CAPITANES VALIENTES	193
3. EL ATAQUE FINAL Y EL CAMBIO DE ESTRATEGIA DE CORTÉS EN LA PASCUA DE RESURRECIÓN DE 1521	199
4. MOTOLINÍA	206
5. EL VOLCÁN POPOCATÉPTL	208
V. MÉXICO EN 1554	212
VI. TEATRO: ALARCÓN, MORALISTA DEL SIGLO DE ORO	214
1. LAS PAREDES OYEN	214
2. LA VERDAD SOSPECHOSA	230
VII. POESÍA	243
1. GUTIERRE DE CETINA	243
2. EL BARROCO Y EL ETERNO FEMENINO EN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ	245
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	250
INDICE	252

LOS CUENTOS DE JACINTO OCTAVIO PICÓN EN EL CONTEXTO DE SU OBRA (VI). LOS CUENTOS: EL DISCURSO

Por *Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo*

Como en el estudio de la *historia*, consideraremos también en el plano del *discurso* (*intriga, argumento, plot, discours*) cinco aspectos fundamentales: *estructura, personajes, espacio y tiempo*, precedidos por el de la *instancia narrativa*, que vendría a ser paralelo al *tema* en el ámbito de la historia.¹

Las citas de los cuentos del autor se harán siempre por nuestra edición de los *Cuentos completos*, indicando sin más entre paréntesis el número del volumen y el número de la página o páginas.²

¹ Continuamos aquí el planteamiento de nuestra anterior entrega, «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (V). Los cuentos: la historia», *CILH*, 40 (2015), pp. 133-261 (que citaremos abreviadamente en lo que sigue *CJOPCO V*). Sobre el desdoblamiento *historia / discurso* véase de nuevo a Gérard Genette, «Discours du récit. Essai de méthode», *Figures, III*, Paris: Seuil, 1972, pp. 65-267 (pp. 71-76); Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona: Ariel, 1975, pp. 44-46; José María Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 226-232; y Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca: Almar, 2002, 2.^a ed., pp. 65-67 y 118-119. Una breve fundamentación metodológica, en nuestro artículo recién citado, quinta entrega de esta serie, pp. 136-137.

² Jacinto Octavio Picón, *Cuentos completos*, edición crítica de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols., 441 + 460 páginas (Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 15). Como indicamos en la entrega anterior, damos volumen y página, sin ningún otro signo, ni siquiera coma; por ejemplo: «I 304» significa «volumen I, página 304»; «II 177-179» significa «volumen II, páginas 177-179». Cuando se encadenan referencias en serie, el número romano inicial vale para todas ellas; por ejemplo «II 133, 136, 141, 150» quiere decir «volumen II, páginas 133, 136, 141 y 150».

1. LA INSTANCIA NARRATIVA

Entendemos por *instancia narrativa* lo que ciertos teóricos llaman *figuras de la narración*³, y otros estudiosos, *categorías del relato*⁴, y que Genette parece identificar con la *voz*⁵. Excluimos, no obstante, el *tiempo*, que consideraremos aparte para no perder la coherencia de nuestro modelo de análisis, y nos centraremos en el *foco*, la *voz* y el *modo*, elementos todos que —tal vez ahora más que nunca— no son sino facetas de una única realidad discursiva.⁶

1.1. Foco y voz

La diferenciación de estos dos factores, en especial a partir de los planteamientos de Genette, ha proporcionado al estudio del relato una buena herramienta para su análisis. Se trata de distinguir *quién ve* y *quién narra* los hechos. La respuesta a la primera pregunta daría el *punto de vista*, *perspectiva*, *campo* o *visión*, que Genette, siguiendo a Brooks y Warren (*focus of narration*) propone llamar *focalización*. Y así, partiendo sobre todo de Pouillon y de Todorov y adaptando lo que estos habían planteado⁷, distingue:

1. Relato *no focalizado* o *focalización cero*, que corresponde al *narrador omnisciente* de la crítica anglosajona, a la *visión por detrás* de Pouillon, o a la fórmula *Narrador > Personaje* de Todorov.
2. *Focalización externa*, esto es, el *narrador objetivo* o *behaviorista*, equivalente a la *visión desde fuera* (Pouillon) o a la fórmula *Narrador < Personaje* (Todorov).
3. *Focalización interna*, asimilable al *narrador subjetivo*, la *visión con* (Pouillon) o la fórmula *Narrador = Personaje* (Todorov), y en la que cabe una focalización fija, otra variable y otra múltiple, según sean uno, varios o muchos personajes los que «vean» los hechos narrados.⁸

³ J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», p. 240.

⁴ Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad, 1992, pp. 173 y ss.

⁵ G. Genette, «Discours du récit...», p. 225.

⁶ A. Ezama Gil las estudia conjuntamente, incluyendo aún al narratorio, en «El narrador», *El cuento de la prensa...*, pp. 194-209, con menciones, por cierto, de algunos relatos de Picón.

⁷ Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris: Gallimard, 1946, pp. 74 y ss.; y Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 178-179.

⁸ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 203-206, quien recoge además otras clasificaciones y terminologías (de F. Stanzel, N. Friedman, W.C. Booth, B. Romberg, G. Blin) que no tiene sentido acumular aquí. Para un análisis de estas, véanse Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le «point*

La respuesta a la segunda pregunta, *¿quién narra los hechos?*, nos daría la voz, que tradicionalmente se ha identificado con la persona gramatical —primera, segunda y tercera—, pero que parece más razonable, con Genette, reducir a dos posibilidades, dadas por la oposición *yo-no yo*, de las que resultan el relato *homodiegético* (el narrador está presente en la historia que cuenta) y el relato *heterodiegético* (el narrador está ausente de la historia que cuenta). No caben grados en este segundo supuesto, pero sí en el primero, y dentro de él Genette ha acuñado el término *autodiegético* para el relato autobiográfico, en que el protagonista cuenta su propia historia.⁹

Un pasaje de un cuento de los excelentes de don Jacinto, *Lo ignorado*, nos servirá a la perfección para ilustrar la necesidad de esta dicotomía. Se trata de un relato narrado desde fuera, por alguien exterior a los hechos, pero visto en su totalidad desde el personaje; diríamos, pues, que constituye una narración heterodiegética, de una voz externa, pero con una focalización interna. Si no distinguiésemos los dos planos reseñados, sería imposible determinar con alguna coherencia la perspectiva a la que se somete la narración. Veámoslo:

Carolina permanecía sentada en una butaca pequeña, inclinado el cuerpo hacia adelante, apoyados los codos en las rodillas, puesta la cabeza entre las palmas de las manos, completamente ensimismada y absorta, parados e inmóviles los ojos, como si no le importase o no existiese nada de cuanto había en torno suyo. Así permaneció un rato muy largo, tal vez horas, hasta que al dar las siete la sacó de aquella especie de estupor el timbre sonoro y penetrante de un reloj magnífico que había sobre la chimenea rodeada de candelabros de plata, figurillas de Sajonia y retratos de fotografía puestos en marcos hechos con terciopelos y tisúes antiguos.

Entonces levantó la cabeza, todavía hermosísima; miró a la esfera, y al ver al mismo tiempo aquellas fotografías y aquellos rostros, murmuró débilmente:

«¡Si lo supieran!»

de vue». *Théorie et analyse*. Paris: Corti, 1981, pp. 116-176; y Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi, 1984, pp. 85-102. Para un resumen comprensivo acerca de la focalización, consúltense R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 96-101; Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1986, pp. 337-339 (s.v. *punto de vista*); Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, 1985, pp. 110 y ss.; J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 241-247; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 99-106.

⁹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 225 y ss. Véanse asimismo Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, 1973, pp. 64-67; A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 337-339 y 421; J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 247-250; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 248-249. Una buena base teórica sobre la perspectiva de la narración se hallará en el capítulo introductorio de Germán Gullón a su libro *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid: Taurus, 1976, pp. 13-27, después desarrollada, en los estudios que lo componen, con el examen del narrador en obras de varios de los principales novelistas españoles del siglo, concretamente Fernán Caballero, Pardo Bazán, Pereda, Galdós, Clarín y Valera.

Después se fijó en un mueblecillo sobre el cual había un espejo, y levantándose se dirigió hacia él para contemplarse un instante reflejada en la tersa superficie del cristal. Casi no pudo verse por la falta de luz, y, sin embargo, tan convencida estaba de lo que habían mermado sus encantos que, apartándose de allí con pena, tornó a dejarse caer en la butaca (II 234).

No es frecuente que el cuento mantenga constante esta perspectiva. Pero sí lo es que aparezca, más o menos abundante, la focalización interna en momentos o situaciones del relato heterodiegético. *Boda deshecha*, por ejemplo, presenta externamente a la marquesa de Valplata, medio tumbada en una butaca de su gabinete, mirando indiferente a los transeúntes que pasan por la calle en la que va cuajando poco a poco la nevada; hasta que una mendiga se para ante el balcón, ve a la marquesa y tiende la mano hacia ella; ambas sostienen la mirada; y continúa el relato en un segundo capítulo o parte que, con el personaje que llega, pasa a una focalización interna que carga la escena de dramatismo:

Callada y cautamente se abre la puerta que hay al fondo del gabinete, y entra un hombre, que está perdidamente enamorado de la Marquesa, con la cual va a casarse dentro de quince días.

Procurando ahogar en la alfombra el ruido de sus pasos, llega hasta ella sin ser sentido por la dama, y parándose un momento a contemplarla, se detiene y vacila. [...] Ya va el hombre a inclinarse, cuando de pronto la claridad del hueco del balcón atrae su mirada; a través de los vidrios ve a la pordiosera; por la imagen reflejada en un espejo ve a su amante con la vista clavada en la mendiga, y con la rapidez del pensamiento comprende que allí, a dos pasos, está la miseria desfallecida, hambrienta, y allí, a dos palmos, la riqueza harta, perezosa, indolente, que no hace el bien por no moverse... Levantarse, sacar de un cajón unas monedas, abrir el balcón y echarlas a la calle; no hace falta más para que aquel hombre sienta su corazón henchido de alegría; pero aquella mujer por quien él está ciego, aquella dama, a quien va a entregar su porvenir, su albedrío, no se levanta ni hunde siquiera la mano en los bolsillos en busca de una moneda olvidada. Pasan unos instantes: el hombre devora con los ojos a su amada, espiándola con ansiedad horrible. Daría la mitad de su vida por verla levantarse; pero ella no se mueve, y en su rostro, disgustado por la terquedad de la mendiga, comienzan a dibujarse los gestos del hastío, que por fin se resuelven en un bostezo largo y callado... (I 122-123).

Se trata de un proceso no muy distinto del que se da en *El último amor*. Con diferentes propósitos o tonalidades y con mayor o menor presencia, la no coincidencia de foco y voz, esto es, de quien ve y de quien habla, aparece en bastantes de los cuentos de nuestro autor, casi siempre en textos de los años noventa o posteriores. Como en *Contigo pan y... pesetas*:

La serie de impresiones que Enrique iba sufriendo no podía ser más desconsoladora. Las palabras de su novia expresaban claramente que era incapaz de verdadero cariño; que él se había equivocado al juzgarla, y en fin, que la perdía. ¡Y qué bonita estaba! ¡Qué encantadora se ponía para decir todas aquellas cosas que revelaban tanta pobreza de corazón! (I 403).

En *La prueba de un alma*:

Desde la mañana en que Ruiloz habló con la criada confidente de doña Carmen, subieron de punto sus quebraderos de cabeza. Ya sabía cuanto deseó saber; ya conocía el secreto de aquella familia, el motivo de las tristezas de Julia, y, sin embargo, sus dudas eran más dolorosas que antes (II 46).

O *Modus vivendi*:

Estaban los dos en el comedor para no hacer doble gasto de luz: ella cosiendo, él leyendo y mirándola con el rabillo del ojo. La lámpara iluminaba de lleno el rostro de Julia. ¿Qué edad tendría? ¿Treinta? ¿Treinta y cinco? ¿Cuarenta? ¿Acaso más? Poco importaba. El corte de cara era gracioso, los ojos vivos, la boca fresca, el seno y talle no mal formados; tenía las manos muy limpias, las uñas bien cuidadas y en la nuca unos ricillos rubios y deshechos que parecían sedas de oro... ¡Y con qué dulce y tentador movimiento se le alzaba y deprimía el pecho cuando respiraba! (II 68).

También en *Las coronas*:

No hay palabras con que expresar el conjunto de impresiones que experimentó Emilia viendo morir a su marido casi repentinamente, al año y medio escaso de perfecta dicha conyugal. La sorpresa, el miedo y el dolor invadieron su alma; en los primeros momentos creyó que se volvía loca; después, sacando fuerzas de flaqueza, mostró extraordinaria serenidad. Le amortajó, fue tras el féretro hasta la puerta de la escalera, y en seguida, sin que parientes ni amigos pudiesen contenerla, corrió al gabinete, y pegando el rostro al vidrio del balcón, vio ponerse en marcha el cortejo fúnebre, desplomándose sobre la alfombra, rendida a la pesadumbre del dolor, cuando dobló la esquina el carro mortuario. Y, al volver en sí, ¡qué horrible le pareció la soledad! (II 73).

Y en *Los decadentes*:

A las cuarenta y ocho horas de llegar a Chorritos estaban Adolfo y Pepe reneando de su mala estrella. Aunque el médico les había preparado diciéndoles que *aquello dejaba algo que desear* en cuanto a comodidades y diversiones, y que no

pensaran en pasarlo alegremente, sino solo en beber las aguas y hacer vida juiciosa para fortalecerse, jamás pudieron imaginar que hubiese poblacho tan feo y aburrido (II 139).

Igualmente en *Desilusión*:

Cuando don Luis supo la determinación de su nieta se disgustó muchísimo, pero aún fue en él mayor la sorpresa que el enojo. ¿Cómo explicarse aquella ruptura brusca y repentina que daba al traste con una boda concertada a gusto de dos familias, y sobre todo de ambos novios? ¿Qué habría pasado entre ellos? ¿En qué fundaría Soledad resolución tan extrema? (II 166).

Almas distintas:

Y el pobre don Luis, que primero no encontró coche y después no quiso tomarlo por no gastar, corría calles y cruzaba plazas al mismo tiempo que con la imaginación procuraba adivinar el cuadro de desolación que iba a encontrar, la desgracia que temía, las consecuencias que seguirían... Y pensaba también con terror en su mujer; pero sobre todo en las otras: ¡pobre Manuela y pobre Manolita! Entonces surgían los recuerdos de cuando conoció a la madre y de cómo se entendieron. Parecía mentira que hubiese pasado tanto tiempo... (II 246-247).

O *Lo pasado*:

Arrancó el coche. Momentos después, Remedios comenzó a reconocer algunos de los sitios por donde iban pasando. Nunca había vuelto por allí. Sin embargo, su memoria se refrescaba, acudían en tropel los recuerdos... Sí; aquella plaza pequeña con una cruz de piedra en el centro...; aquella calle llena de cacharrerías y puestos de hortalizas...; aquella portada de iglesia con verja semicircular...; la cuesta con una tapia, por cima de la cual sobresalían las acacias cargadas de flores...; la fuente donde un día, al volver a pie, dio una peseta a una niña que lloraba porque se le había roto el botijo...; todo, todo lo mismo (II 337).

Disculpe el lector la acumulación de citas, que aún podrían incrementarse con multitud de pasajes tomados de estos mismos cuentos, o de otros como *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *El nieto*, *El milagro*, *Cuento fantástico*, *Candidato*, *Fruta caída*, *Redención*, *Lo imprevisto*, *Un crimen*, *Divorcio moral*, *La novela de una noche*, *Cura de amores* o *Voluntad muerta*.

Por el contrario, foco y voz se aúnan o coinciden en no pocas ocasiones: el personaje que narra es el mismo que ve o percibe los acontecimientos, con lo que la

perspectiva se torna rigurosa y coherente. Se produce sobre todo en cuentos que presentan un narrador autodiegético en algún caso (esto es, que cuenta una historia en la que es el personaje principal), y con mayor frecuencia homodiegético (es decir, que participa en lo narrado), que narra subjetivamente, o sea, con una focalización interna. Es lo que sucede en el temprano relato ¿.....?, antes titulado *Un recuerdo de viaje*, y en otros que se extienden a lo largo de toda la producción del autor, como *Eva*, *El retrato* (aquí sostenido por su carácter epistolar), *La muerte de un justo*, *Se vende*, *La prudente*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *La vengativa*, *Elvira-Nicolasa*, *Por si acaso*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *Relato del homicida*, *La jovencita*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Drama de familia*, *Lo mejor del hombre*. Bien es verdad que se trata de textos muy variados en algunas de las facetas que conciernen al narrador y al proceso narrativo, pero esto es algo que iremos planteando en adelante.

No obstante todo lo anterior, y al margen de coincidencias o diferencias, convendrá estudiar por separado, en la medida de lo posible, ambos aspectos, el foco y la voz.

1.2. La focalización

Como suele suceder en la narrativa toda del XIX, no es habitual que se produzca en los cuentos de Picón una focalización rigurosa y única, sino que abunda mucho más el cambio de foco, en lo que podríamos considerar un rasgo propio de la omnisciencia: el narrador tiende a variar su relato enfocando alternativamente desde fuera o desde dentro de algún personaje, de manera más o menos continuada o en destellos que alteran una determinada visión dominante.

Cambios aparte, la **narración no focalizada u omnisciente** es la más numerosa en los cuentos de nuestro autor, que tienden a presentar un narrador que ve por encima de sus personajes, inmiscuyéndose en lo narrado con opiniones, juicios de valor, anticipaciones, sospechas, descalificaciones...

Así, en *El cementerio del diablo*, leemos pasajes narrativos o descriptivos como estos (nos permitimos subrayar las intrusiones del narrador):

Asidas a las labores de la piedra, rodeando los fustes de las columnas, han trepado las hiedras y las enredaderas; han brotado flores amarillentas entre las hojas del acanto que ornaba los altos capiteles; y doquiera se dirige la vista, encuentra viva la fuerza de la Naturaleza reposando triunfante sobre las ruinas del esfuerzo del hombre. El tiempo, lento y seguro revolucionario, ha ido, año tras año y lluvia tras lluvia, trocando en artísticos escombros una de las más hermosas fábricas de Europa. [...] Todavía se

conservan en pie la mayor parte de los magníficos sepulcros que labraron de consuno, para encerrar a los muertos, la vanidad y el arte de los vivos: que en ninguna parte lucha tanto el hombre contra el sagrado dogma de la igualdad humana como en los campos de la muerte. Allí se graban en duras piedras los títulos y honores de los que fueron; la ciencia, impotente para estudiar el alma, impide por algunos años la putrefacción del cuerpo, y el arte, que no sabe devolver a la forma muerta la belleza, esculpe el mármol y cincela el bronce para protestar de la invasión espantosa que todo lo destruye y aniquila. [...] Todos los estilos, todas las tendencias están representadas, dándose juntas, como en un museo labrado por muchas generaciones, la sublime sencillez griega, la fastuosa decadencia romana, el pesado estilo románico, la lujosa ornamentación del bizantino, la ojiva gótica del católico, la mundanal arquitectura del árabe soñador e indolente, y luego, a modo de hermosa síntesis de la historia del arte, las maravillas de aquel Renacimiento que casi llegó a la perfección por el estudio de la antigüedad y la Naturaleza (I 97-99).

La amenaza se inicia con esta estampa:

Sonaron las campanadas del medio día y de allí a poco la puerta comenzó a despedir en oleadas de marea humana la muchedumbre cansada y silenciosa que componía el personal de los talleres. Nadie hablaba: no hacía el varón caso de la hembra, ni buscaba la muchacha el halago del mozo, ni el niño se detenía a jugar. Los fuertes parecían rendidos, los jóvenes avejentados, los viejos medio muertos. ¡Casta dos veces oprimida por la ignorancia propia y el egoísmo ajeno! (I 235).

En *La monja impía*, la presentación del personaje se halla bastante lejos de la objetividad: «Era joven, bonita y de mirada muy inteligente: bastaba verla una vez para adivinar en ella ese tipo de monja lista, vivaracha y alegre que suele haber en todos los conventos y que acaba por escaparse del claustro, morir de tristeza o suicidarse» (I 175). En una línea parecida, pero más sutil, nótese las connotaciones con que carga el narrador a los personajes de *Lobo en cepo*:

A una ilustre ciudad española, donde los hombres trabajadores y valientes nacen de mujeres virtuosas y bellas, llegaron hace años dos viajeros, cuyos trajes negros ni eran enteramente seculares ni del todo eclesiásticos. Uno de ellos hablaba, aunque dulcemente, como superior; otro escuchaba con humildad y respondía con respeto. Eran ambos de continente severo, rostro lampiño y mirada que pareciera humilde si no fuese por lo tenaz, reveladora de una voluntad poderosísima. Tenían mansedumbre en la voz, daban a sus palabras el acento de una afabilidad melosa y persuasiva, pero a veces sus pupilas parecían incendiarse en el rápido e involuntario fulgor de una energía indomable.

Pocas horas después de su llegada celebraron varias entrevistas misteriosas con gentes adineradas de la población, y a los tres días firmaron, ante notario y como súbditos de potencia extranjera, la escritura de compra de un caserón antiguo convertido en fábrica por un industrial que, arruinado durante la guerra civil, tuvo que malvender su hacienda. De esta suerte la paz vino a ser provechosa, quizá, para los mismos que atizaron la lucha (I 364).

Alguna vez se muestra malicioso, como cuando, en *La Nochebuena de los humildes*, alude a la amistad del cura expatriado y su feligresa, en una curiosísima perspectiva en apariencia objetiva, pero omnisciente en el fondo (o tal vez subjetiva):

Jamás llegó a ponerse en claro qué relación amistosa o qué afecto más íntimo existía entre Valero y doña Gertrudis; pero las malas lenguas, que todo lo envenenan, hablaban pestes de ellos fundándose únicamente en que don Tomás iba casi todos los días a casa de la bordadora, en que se encerraban solitos pasando así las horas muertas, y en que ella, a pesar de su tacañería, compraba para obsequiarle lo más caro. ¿Cómo correspondía él a tanta fineza? ¿Pagaba en consejos para bordar? ¿Prodigaba reflexiones que hiciesen soportable la emigración? ¿Contribuía al mayor perfeccionamiento de la vida cristiana? ¡Dios lo sabe! (I 336).

Añádanse otros pasajes posibles de cuentos como *La buhardilla* («Eran estas buhardillas habitación de gente pobre que vivía en contacto frecuente con los ricos: así estaban cercanos la necesidad y el remedio, hermoso maridaje que aplaca la envidia de los que no tienen y amansa el egoísmo de los que poseen», I 242); *La recompensa* («¿Qué contraste el formado por la vida y la muerte que allí se mostraban con toda su brutal realidad! ¡Qué lástima de mujer, tan hermosa y tan buena! ¿Qué falta hacía a nadie arrancarle la existencia como se descuaja una planta? ¿Ni qué falta hacían en el mundo aquellos angelitos?»), I 328); *Las consecuencias* («Y habló también con miss Débora, mostrándose enojada por su exceso de condescendencia con la niña; pero expresándose con increíble falta de energía, como si diese quejas a una amiga que le hubiera hecho un desaire, acobardándose ante la idea de que la inglesa se despidiera de la casa», II 119); y bastantes más de estos mismos cuentos o de otros como *En la puerta del cielo*, *El olvidado*, *El agua turbia*, *Los favores de Fortuna*, *El nieto*, *El milagro*, *Sacramento*, *Voz de humildad*, *La Perla*, *Una venganza*, *Ayer como hoy*, *La lección del Príncipe*, *Lo más excelso*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río...*, en los que la omnisciencia del narrador domina del todo el relato.

A ellos habría que sumar los muchos textos que combinan focalización y no focalización, alternando momentos de *visión por detrás* con otros de *visión con*, y algunos, menos, de *visión desde fuera*, esto es, la focalización cero con la focalización interna y

alguna vez externa: el narrador interviene unas veces, pero otras ve a través del personaje, o incluso percibe de manera objetiva. Tenemos así un cambio de foco, una **focalización variada** en cuentos como *Desencanto* (un narrador omnisciente ve a veces por encima de los personajes; otras, percibe en tiempo simultáneo desde cada uno de los dos protagonistas; se muestra limitado, objetivo y hasta vacilante; transcribe varias cartas de Soledad); *Amores románticos* (un narrador externo, omnisciente a veces, sabedor de cosas *ocultas* al observador, va pasando a ser paulatinamente limitado, en limitación que va dosificando, para acabar identificando su punto de vista sucesivamente con Manuel y Felisa); *La prueba de un alma* (el narrador omnisciente, al avanzar el relato, ve a través de Ruiloiz, y al final, de Julia); *Candidato* (el narrador altera su punto de vista omnisciente para identificar su percepción ya con Cegato, ya con Chirasol, ya con Carolina, y concluir con un desenlace en que se muestra objetivo); *Caso de conciencia* o *La hoja de parra* (la omnisciencia inicial da paso a un narrador que deja de tutelar al lector a través del estilo directo casi constante); entre otros como *El pecado de Manolita*, *Todos dichosos*, *El socio*, *La cuarta virtud*, *Hidroterapia y amor*, *Los triunfos del dolor*, *Contigo pan y... pesetas*, *Envidia*, *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *Modus vivendi*, *Santificar las fiestas*, *Cuento fantástico*, *Fruta caída*, *Redención*, *Los decadentes*, *Cosas de ángeles*, *El pobre tío*, *El padre*, *Un crimen*, *Almas distintas*, *Tentación*, *La novela de una noche*, *Cura de amores*, *Narración* o *Voluntad muerta*.¹⁰

No obstante el predominio de la omnisciencia, hay que decir que esta resulta en general relativamente comedida. Queremos decir que Picón casi nunca *se sale* formalmente de los límites del relato: no sermonea al lector, ni se dirige a él de forma expresa, ni busca explícitamente su complicidad. La perspectiva autorial, que la hay, queda contenida en el marco de la ficción, sin romper la ilusión narrativa, y aquí Picón se revela como un cuentista moderno, muy alejado en ello no ya de Fernán Caballero, sino de Pereda, Valera, y hasta de Pardo Bazán, quien en este aspecto resulta bastante más absorbente que nuestro don Jacinto.

La **focalización interna** aparece muy a menudo, pero, como acabamos de exponer, las más de las veces en cuentos en que alterna con la no focalización o narración omnisciente. Cuando no se combina, resulta en Picón casi exclusiva de los relatos homodiegéticos (o textos narrados por un personaje de la historia), y escasea, por tanto, en las narraciones heterodiegéticas (aquellas en que el narrador no participa como personaje).¹¹

¹⁰ Obviamos conscientemente el estudio de las alteraciones, quiebras o infracciones momentáneas de la focalización en cada uno de los cuentos, esto es, las restricciones o los excesos infundados del campo de visión (que Genette ha designado respectivamente con los términos *paralipsis* y *paralepsis*), pues ello nos conduciría a un análisis pormenorizado que excedería con mucho los planteamientos de nuestro estudio. Véase G. Genette, «Discours du récit...», pp. 211-213.

¹¹ Véase a continuación —en el apartado 1.3, dedicado a la voz— la consideración de uno y otro tipo

Los cuentos en los que un narrador externo al relato ve a través del personaje son en su mayor parte textos en que alguien cuenta una historia ajena en absoluto a él. Es narrador de una historia en que no participa y de la que se limita en ocasiones a ser simple introductor, sin mayor participación que la de quien describe el marco —una tertulia, reunión, comida, sobremesa...— y pasa a ser narratario de un relato en el cual un segundo narrador cuenta su caso¹². Alguna vez su papel se limita sin más a abrir la narración, cediendo la palabra de inmediato a ese segundo narrador. Así sucede en *La última confesión*, que comienza: «Ella misma me lo contó de este modo»; y continúa: «—Para comprender y apreciar lo que sufrí —dijo— hay que tomar las cosas desde muy atrás» (II 345). A partir de ese momento, esta segunda narradora tiene la palabra hasta el final de la pieza, con la consiguiente desaparición del narrador inicial. También en *Las apariencias*, donde todo el papel del narrador primero se reduce al inicial «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291). No muy diferente es lo que ocurre en *El deber*. Se abre con esta presentación del narrador: «Estábamos hablando de crímenes extraordinarios y procesos célebres por sus causas o por sus circunstancias, y, como era natural, algo se dijo también de la intervención más o menos acertada de los jueces y de su mayor o menor rectitud. Cada uno de los presentes refirió algún caso interesante o curioso, y se pronunció varias veces la palabra *deber*. Don Cristóbal dijo de pronto» (II 129). Después de las palabras anunciadas del personaje y de otra breve intervención del narrador, la narración dependerá de este don Cristóbal, y el primer narrador sólo volverá a asomar tímidamente en dos ocasiones, para puntear el relato del personaje («nos decía don Cristóbal», II 133; y «acabó diciendo don Cristóbal», II 134).

En otras ocasiones, planteamientos semejantes en su inicio no suponen la desaparición ulterior del narrador, o casi, sino que este sigue tutelando el relato con intervenciones frecuentes (*Drama de familia*), con una presencia constante en forma de ágil diálogo con el segundo narrador (*Elvira-Nicolasa*), o a través de una notoria implicación no solo en el proceso narrativo, sino también en su alcance o en sus consecuencias (*Doña Georgia*). Caso muy destacado nos parece el de *Virtudes premiadas*, en el que la focalización interna de la narración homodiegética comunica al relato un lirismo que viene a constituir uno de sus más acabados logros.

En fin, a estos parámetros del cuento narrado por alguien que no participa en la historia sino como introductor que se convertirá en narratario más o menos presente en el texto pertenecen aún relatos como *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sa-*

de relato, al margen de su focalización. Sin embargo, en las líneas que siguen, como observará el lector, no siempre es posible discriminar nítidamente foco y voz.

¹² Tendremos oportunidad en adelante de tratar separadamente de todo ello: narración enmarcada, espacio del discurso, presencia del narratario y niveles intradieгéticos.

bio, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *Los dos sistemas* y *La Vistosa*. En el caso de *Escrúpulos*, por el contrario, el narrador cuenta a un narratario anónimo una historia en la que aquel sí participa.

La focalización interna fija y rigurosa va casi siempre de la mano del relato homodiegético —y a veces autodiegético— y se produce en varios cuentos, alguno excelente a causa sobre todo de ese rigor absoluto del punto de vista, como es el caso de *Relato del homicida*. Es también factor notable de *El retrato* o *La vocación de Rosa*, y elemento de otros cuantos textos, diversos tanto en carácter como en calidad: hablamos de *Aventura*, *Se vende*, *Eva*, *La vengativa* y *Por si acaso*. En un caso, el de *Sacrificio*, se ofrece una focalización interna variada, con dos partes que reproducen, respectivamente, párrafos de una carta (I 436-439) y fragmentos de un diario (I 439-441); y en otros dos, los de *Divorcio moral* y *La cita*, se varía la focalización de uno a otro de los dos personajes implicados en ambos textos, en el segundo de ellos de un modo bastante riguroso.

Esta focalización interna asociada a la narración homodiegética, por último, presenta en alguna ocasión historias relativamente (¿.....?, *Lo mejor del hombre*) o completamente ajenas al narrador (*Lo ideal*, *La jovencita*).

Son pocos, como indicábamos, los relatos heterodiegéticos que ofrecen una focalización interna. Un caso preciso, y excelente, es el de *Lo ignorado*, y diversos grados de subjetividad ligada al personaje encontramos en *Las coronas*, *El hijo del camino*, *Las plegarias* y *Lo imprevisto*.

En cuanto a la **focalización externa**, esto es, la que depende de un narrador objetivo (la *visión desde fuera* de Pouillon, correspondiente a la fórmula *Narrador*<*Personaje* de Todorov), se da de un modo estricto, o casi, en relatos exclusiva o mayoritariamente dialogados —algunos de ellos en modo teatral o cuasiteatral, y cercanos por tanto a los relatos, si es que vale el término en esta ocasión, sin narrador, cuestiones sobre las que volveremos—. Un texto destacable en este sentido puede ser el de *Un suicida*, en el cual la presencia del narrador queda restringida a las puras expresiones performativas o elocutivas, que en todo el cuento son solo estas, ni una más: «dijo aquel viejecito», «dijeron casi al mismo tiempo varias voces de mujer», «repuso el viejecito» (I 424), «continuó el viejecito», «concluyó diciendo el viejecito» (I 425); no muy lejos, por cierto, del planteamiento de *Cibelesiana*, *Confesiones*, *Moral al uso* y *El que va y el que viene*. En un grado menor, también alcanza la focalización externa a un cuento como *Dichas humanas*, y a otros en que predomina la escena dialogada, como *El horno ajeno*, *Filosofía* y *La chica de la caja*. A todo lo cual cabe agregar aún alguna pieza que presenta una focalización variada, que pasa de externa a interna en el caso de *El último amor*, y que oscila en la alternancia entre ambos tipos en *Desilusión*.

Aspecto muy relacionado con la focalización —y con otros como la voz, el tiempo o el tipo de discurso— es el de la **distancia**, entendida como la posición del narrador, sujeto de la enunciación, con respecto a la historia y especialmente a los personajes¹³. En general, tiende a producirse lejanía en la representación dramatizada o dialogada (lo que Lubbock llamó *showing*, y la crítica angloamericana, *escena*), donde el papel del narrador se desvanece, y cercanía o lejanía en la representación narrativizada (*telling* o *sumario*), en que el narrador manipula la historia a su albedrío.¹⁴

Examinados a esta luz los cuentos de Picón, se observa con frecuencia la simpatía del autor hacia muchas de sus criaturas a través de la complicidad del narrador, del enfoque cercano con que las representa, ya sea mediante el empleo de la primera persona gramatical, ya a través de la pintura de su carácter, ya en la moralidad de su actuación...

Bastantes de ellas son víctimas. La mujer, por ejemplo, en muchas ocasiones: víctima del marido (*El deber*) o de los hombres (*La Vistosa*), e incomprendida por la sociedad en su conducta amorosa (*La prudente*, *Divorcio moral*, *Desilusión*) y personal (*La vocación de Rosa*). También el obrero (*La amenaza*, *El hijo del camino*), el exiliado (*Virtudes premiadas*), el pobre (*La buhardilla*), el loco (*Lo mejor del hombre*), el artista (*La cuarta virtud*), la persona deforme (*El padre*), el ser humano con sus miserias (*Las plegarias*). En otras ocasiones, se trata de personajes bondadosos (el sacerdote de *Santificar las fiestas*, el don León de *El nieto*), juiciosos y prudentes (el don Luis de *Un sabio*, la viejecita *Doña Georgia*), íntegros (Ruiloiz y Julia en *La prueba de un alma*), honrados (Mariano en *Tentación*), sinceramente enamorados (el Manuel de *Amores románticos*, los sesentones de *Boda de almas*), caritativos (Pedro en *Lo más excelso*, Estéfana y Pilar en *La verdadera*), agradecidos (Antonia en *La chica de la caja*), comprensivos y compasivos (don Cristóbal en *El deber*).

Por el contrario, no faltan, ni mucho menos, aquellos de los que el autor —a través del narrador, claro está— se distancia con mayor o menor nitidez. Emplea unas veces para ello la visión objetiva (*Confesiones*, *Dichas humanas*, *Relato del homicida*), y más comúnmente la valoración a través del punto de vista omnisciente (*El olvidado*, *El socio*, *Los triunfos del dolor*, *Cura de amores*), que se refuerza en ocasiones con el empleo de la ironía (*El agua turbia*, *Los favores de Fortuna*), alguna vez el equívoco (*El pecado de Manolita*), la burla (*Todos dichosos*, *Cosas de antaño*, *Candidato*) o la caricatura (*La Nochebuena de los humildes*). Son recursos que se ponen al servicio de la censura

¹³ Véase G. Genette, «Discours du récit...», pp. 184-186, que parte de Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción* [1961], Barcelona: Bosch, 1974; así como R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 98-99, y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 67-69.

¹⁴ La distinción se debe a Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* [1921], London: Jonathan Cape, 1965. Véanse una vez más R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 98-99; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 221-222 (s.v. *representación*), que traen una síntesis excelente.

o la condena de la inmoralidad, la intolerancia, la incompreensión..., en personajes que anteponen el egoísmo a los sentimientos (Titina, de *Contigo pan y... pesetas*), que no tienen más ley que el interés (los sobrinos de *El gorrión y los cuervos*) o el enriquecimiento (el don Fructuoso de *El gran impotente*), que se alejan de la vida en su profunda ignorancia (el *sabio* de *Hidroterapia y amor*), que se desentienden de la educación de los hijos (los padres de *Las consecuencias*), que pretenden hacer de la salvación de su alma un negocio (doña Ana en *Redención*), que esclavizan y hasta anulan al ser humano por medio del fanatismo religioso (los eclesiásticos de *Voluntad muerta*)..., entre otros falsos (el señorón de *La hoja de parra*), pisaverdes (los jovencitos de *Los decadentes*), infieles (Antonia en *Cadena perpetua*) o taimados (Pepita en *Narración*).

Asimismo, no son pocos los cuentos en cuyas páginas se contraponen la visión cercana y amable con que se presenta a unos personajes, con el enfoque alejado y adverso que se proyecta sobre otros. Es un procedimiento de corte omnisciente que refuerza la lección que se desprende del texto, y que constituye, como veremos, una de las manifestaciones del dualismo o bimetración que tanto emplea Picón en sus narraciones breves¹⁵. Lo hallamos, por tanto, en cuentos impregnados de una perceptible carga ideológica: *La monja impía* (con la simpatía que despierta sor Gervasia frente a la antipatía de las demás monjas), *Caso de conciencia* (que confronta la conducta de una y otra hermana), *La Nochebuena del guerrillero* (en que se oponen las víctimas liberales a los verdugos carlistas), *La recompensa* (que descalifica a las monjas, tutor y otros frente a la visión favorable de Susana y sobre todo de Valeria), *Lobo en ceno* (que nos sitúa muy cerca de don Gaspar y muy lejos de los eclesiásticos), *Envidia* (que condena con dureza el ser y el proceder de Jaime frente a Tomás y Perico), *El milagro* (con el evidente apego a Severiana, la criada, y la censura de Damián, Casilda y los demás), *La última confesión* (donde de nuevo el narrador se inclina resueltamente hacia la joven y su familia, en tanto que rechaza la actuación del cura), *Desencanto* (con la visión favorable de Soledad frente al despego hacia Luis). A ellos hay que agregar aún varios de los *dramas de familia*, en que asistimos a la incompreensión o al enfrentamiento más o menos larvado —ya serio, ya cómico— entre marido y mujer, a causa de la incompatibilidad de caracteres (*Lo imprevisto*) o de la infidelidad (*Un crimen*, *Drama de familia*); entre marido por una parte y mujer e hijas por otra (*Modus vivendi*, *Almas distintas*), o entre madre e hijas (*El pobre tío*); en todos los cuales el narrador toma partido decidido a favor de unos y en contra de otros.

¹⁵ Lo señaló Hazel Gold (*Jacinto Octavio Picón: el liberalismo y la novela del siglo XIX*. Tesis doctoral [1980], Ann Arbor: UMI, 1986, p. 309), condenando la construcción maniquea de los caracteres morales por medio de la contraposición en cuentos como *Rivales*, *Los triunfos del dolor* y *Caso de conciencia*.

Considerada en un **nivel psicológico**, la focalización puede abarcar el mundo exterior, el mundo interior, mezclar ambos, o reducirse a la percepción puramente sensorial, objetiva a ultranza, cuyo máximo ejemplo histórico viene dado por el *nouveau roman* francés del siglo pasado, y en especial por Robbe-Grillet al comienzo de *La jalousie*.¹⁶

En los cuentos de Picón, predomina con amplitud la **percepción subjetiva**. Se ha dicho, con toda razón, que don Jacinto es el más caracterizado cultivador del cuento psicológico realista-naturalista¹⁷. Y los datos del análisis vienen a confirmarlo sin sombra de duda, puesto que se impone a menudo en ellos (con diversos grados y matices que aquí nos resulta imposible ni siquiera esbozar) la subjetividad del narrador, del personaje, o del narrador-personaje, en una larga lista que abarca una cincuenta de relatos: *En la puerta del cielo, ¿.....?*, *Lo ideal*, *Eva*, *El retrato*, *La muerte de un justo*, *Se vende*, *La cita*, *La prudente*, *Virtudes premiadas*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *La vengativa*, *La vocación de Rosa*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *Las coronas*, *Cuento fantástico*, *Por si acaso*, *El deber*, *El último amor*, *Voz de humildad*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Cosas de ángeles*, *La Perla*, *Aventura*, *Lo imprevisto*, *La casa de lo pasado*, *Ayer como hoy*, *La lección del Príncipe*, *Lo ignorado*, *Relato del homicida*, *La jovencita*, *Almas distintas*, *Tentación*, *La novela de una noche*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Drama de familia*, *Desencanto*, *Voluntad muerta*, *Lo mejor del hombre*.

A ellos debe añadirse además otro buen número de cuentos en que la percepción subjetiva aparece mezclada o asociada a la objetiva. En algunas ocasiones, esta

¹⁶ Véase Boris Uspenski, *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Berkeley: University of California Press, 1973, que citamos a partir de J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 246-247. De la novela de Alain Robbe-Grillet (*La jalousie*, Paris: Minuit, 1957), como conocerá el lector, hay traducción española, de Juan Petit: *La celosía*, Barcelona: Seix Barral, 1958.

¹⁷ Afirma resueltamente Baquero Goyanes que Picón «es tal vez el más prototípico creador de cuentos psicológicos, hasta tal punto que todas sus narraciones podrían ser encuadradas aquí [en el apartado de *Cuentos psicológicos*] sin excesiva violencia. Los relatos de Picón rara vez suelen versar sobre acciones exteriores, describiendo generalmente las que tienen lugar almas adentro, aunque no siempre pueda hablarse de una intención moral» (Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1949, p. 646). En el mismo sentido (intención moral aparte; véase *CJOPCO V*, apartado 2.1.4, pp. 157-158) se pronuncian Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, tanto en su memoria de Licenciatura, *Los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, Universidad Complutense de Madrid, 1977, pp. 94-96, como en su libro *El cuento español del siglo XIX*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003 (capítulo «Jacinto Octavio Picón: esteticismo y moral», p. 221), y Yolanda Latorre, «El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», en Jaume Pont (ed.), *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*, Lleida: Universitat, 2001, pp. 157-170 (p. 158), quien escribe: «Es significativa la capacidad de Picón para explorar la realidad y describirla, así como resulta vivamente interesante su talento a la hora de penetrar en las conciencias».

amalgama se apoya con firmeza en la naturaleza metadieética o hipodieética del relato (carácter este que estudiaremos a continuación), esto es, en los diversos niveles de enunciación narrativa que ofrecen textos como *Los grillos de oro*, *Un suicida*, *Desilusión*, *Cadena perpetua* o *La chica de la caja*. Pero con mayor asiduidad se produce en narraciones que presentan un planteamiento formalmente objetivo, externo, dotado sin embargo de una manifiesta subjetividad, ya en las intervenciones de los personajes, ya en el acercamiento a ellos del narrador. También con muy diversos grados y matices, nos hallamos ante una extensa nómina que comprende otros cuarenta títulos largos: *La lámpara de la fe*, *Boda deshecha*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *La amenaza*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *La Nochebuena de los humildes*, *Amores románticos*, *Lobo en cepo*, *El hijo del camino*, *Hidroterapia y amor*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *Contigo pan y... pesetas*, *Envidia*, *Los favores de Fortuna*, *El gorrión y los cuervos*, *Las plegarias*, *El gran impotente*, *La prueba de un alma*, *El nieto*, *El milagro*, *Modus vivendi*, *Las coronas*, *Sacramento*, *La hoja de parra*, *Candidato*, *Fruta caída*, *Las consecuencias*, *Redención*, *Los decadentes*, *El pobre tío*, *El padre*, *Un crimen*, *Divorcio moral*, *Lo más excelso*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río*, *Cura de amores*, *Lo pasado*, *Narración*.

He aquí, pues, casi un centenar de cuentos —cerca de las cuatro quintas partes del total— en el que domina o se presenta de manera significativa la mencionada percepción subjetiva.¹⁸

En consecuencia, la **visión objetiva** es, relativamente, muy escasa. Objetividad estricta, o casi, es la que hallamos en *Confesiones*, *Cibelesiana*, *Dichas humanas*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso* y *El que va y el que viene*, cuentos todos ellos en que predomina la escena y la forma dialogada. Y en esencia objetiva podría considerarse tal vez la de *El cementerio del diablo*, *Todos dichosos*, *El socio*, *La cuarta virtud* y *Una venganza*. Agréguese aún los casos de *El peor consejero*, *Sacrificio*, *Las lentejuelas*, *Boda de almas* y *Rivales*, que son textos sin narrador —unos, transcripción directa de cartas u otros escritos, sin intermediario expreso; otros, diálogo puro—, y tendremos completo el panorama.¹⁹

¹⁸ No deja de ser significativo, a este respecto, que, de los 21 cuentos que Robert M. Fedorchek reúne en su antología traducida (*Moral Divorce» and Other Stories by Jacinto Octavio Picón*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1995), perfectamente representativa, nada menos que 12 de ellos pertenezcan, según el profesor estadounidense, a esta categoría del cuento psicológico: «stories of conscience, of psychological inquiry» («Translator's Foreword», p. 11).

¹⁹ No obstante, permítasenos una reflexión al margen: si parece razonable considerar estas piezas como dotadas de un grado máximo objetividad al carecer de cualquier instancia narrativa, enfocadas desde los personajes alcanzarían un grado máximo de subjetividad; lo que no deja de constituir una curiosa paradoja: puesto que nadie cuenta (objetividad), accedemos directamente al personaje (subjetividad).

Cabe considerar también en la focalización, como hace de nuevo Uspenski, un **nivel ideológico**²⁰, es decir, el componente que de su ideario traslada el narrador en la perspectiva del relato. Se trata de un aspecto no ya aplicable, sino inexcusable en un caso como el de Picón, quien —lo vimos—²¹ nutre de sus creencias y descreimientos, juicios y valores, a muchas de sus criaturas literarias, a través de las intrusiones del narrador, de los caracteres y conductas de los personajes, del desarrollo de la historia o de su desenlace. Pero eso sí, y conviene no olvidarlo, integrándolo en el relato, narrativizándolo, valga el término, sin salirse nunca de sus límites, sin apelar jamás al lector, sin una sola moraleja explícita.

Un somero examen de los cuentos piconianos a esta luz nos lleva a encontrar en ellos, desde algún florilegio de pensamientos del Picón joven (*El epitafio del Doctor*, *Lo ideal*) hasta la crítica del papel de la Iglesia y sus ministros (*La lámpara de la fe*, *El pecado de Manolita*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *La cuarta virtud*, *Lobo en cepo*, *La última confesión*, *Voluntad muerta*), de la vivencia social de la religión (*El olvidado*, *Redención*), o la denuncia de la milagrería y la literatura *devota* (*El pecado de Manolita*, *El milagro*); pasando por las muestras de su simpatía por los débiles, desfavorecidos y marginados (*En la puerta del cielo*, *La amenaza*, *La buhardilla*, *Dichas humanas*, *El hijo del camino*, *Por si acaso*, *El padre*, *La flor de la patata*, *Lo mejor del hombre*), y en especial por la mujer, sobre todo en relación con su dignidad como persona en el amor, en el matrimonio y en la sociedad en general (*La prudente*, *Sacrificio*, *La prueba de un alma*, *Desilusión*, *El pobre tío*, *Cadena perpetua*, *Almas distintas*, *Divorcio moral*, *Boda de almas*, *La Vistosa*, *Desencanto*, *Rivales*); el ejemplo de la virtud en distintas facetas: positivas, como la integridad moral (*La muerte de un justo*, *Virtudes premiadas*, *La recompensa*, *Escrúpulos*), incluso por encima de la legalidad (*El deber*), como la honradez (*Tentación*); la caridad (*Lo más excelso*, *La verdadera*), la abnegación (*Después de la batalla*) y la gratitud (*La chica de la caja*); o negativas, con la crítica de la injusticia y la desigualdad (*Las plegarias*, *Cosas de ángeles*), de la insensibilidad y la incompreensión (*Boda deshecha*, *El retrato*), de la envidia (*Envidia*), de la irresponsabilidad de los padres en la educación de los hijos (*Las consecuencias*), de la hipocresía social y moral (*El horno ajeno*, *Filosofía*, *El agua turbia*, *Sacramento*, *La hoja de parra*, *Moral al uso*), de la superficialidad y la ignorancia (*Los decadentes*, *La novela de una noche*), de la mediocridad (*Los favores de Fortuna*), del egoísmo (*Boda deshecha*, *Contigo pan y... pesetas*, *El gorrión y los cuervos*), de la infidelidad (*Rosa la del río*), de la in-

²⁰ Nos remitimos de nuevo a B. Uspenski, *A poetics of composition...*, a partir de J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», p. 247.

²¹ En los apartados 2.1.9, «El fondo ideológico», y 2.3.7, «Proyección de Picón», pp. 192-194 y 235-236, respectivamente, de *CJOPCO V*.

consecuencia (*Cuento fantástico*), de la violencia y la crueldad (*La Nochebuena del guerrillero*). Además de otros planteamientos y reflexiones de orden histórico-político (*Voz de humildad, La Perla, Ayer como hoy, La lección del Príncipe*), artístico y literario (*Doña Georgia*), vital o existencial (*El último amor, Los triunfos del dolor*), educativo (*El nieto, Los dos sistemas*) y hasta biográfico (*Aventura*).

Ello implica que sea en verdad muy corto el número de cuentos en los que no se produce la referida proyección ideológica del narrador, y por ende, del autor. No creemos que pasen de estos cuatro: *El ideal de Tarsila, Candidato, Lo imprevisto y Lo ignorado*, en alguno de los cuales aún mantendríamos reservas sobre esta ausencia. En todo caso, sea cual sea el criterio que se aplique, nuestro análisis nos confirma la presencia abrumadora de este componente ideológico en la focalización de los cuentos de don Jacinto.

Permítasenos un apunte final acerca del **tono** que el narrador emplea en su relato. Es este un aspecto que apenas encontramos en los estudios sobre la narrativa, ni en la teoría ni en la práctica, y nos parece, sin embargo, necesario para completar la consideración de la perspectiva, punto de vista o focalización.²²

En los cuentos del autor madrileño, la norma o pauta viene dada por un tono neutro, indefinido, natural, hasta serio, en el que se narra la mayor parte de ellos. Tomados casi al azar: *El retrato, Después de la batalla, Caso de conciencia, Doña Georgia, Los triunfos del dolor, El gorrión y los cuervos, Santificar las fiestas, Escripulos, Cadena perpetua, Un crimen, Tentación, La chica de la caja, Drama de familia*, entre varias decenas más, responderían al citado patrón.

No faltan, ni mucho menos, los que presentan un tono grave, solemne incluso en ocasiones. No dudaríamos en calificar así a *La amenaza, El hijo del camino, La Nochebuena del guerrillero, Los triunfos del dolor, La prueba de un alma, Las consecuencias, El deber, El último amor, Voz de humildad, La Perla, Cadena perpetua, La casa de lo pasado, Un crimen, Ayer como hoy, La lección del Príncipe, Relato del homicida, La jovencita, Almas distintas, Divorcio moral, La flor de la patata, El guarda del monte, La última confesión, Desencanto, Voluntad muerta y Lo mejor del hombre*. En algún caso, y orientada fuertemente por el desenlace, esta gravedad se hace trascendente o idealizadora (*El padre*), emotiva (*Lo más excelso, La verdadera, Boda de almas*), y hasta truculenta (*Una venganza*).

Es también a veces la conclusión de la historia la que aporta elementos festivos a un tono en general natural o no definido, lo que sucede en textos como *En la puerta*

²² Véanse, no obstante, Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar, 1979, pp. 117-118, y Aurora de Albornoz, «Un cuento de Gabriel García Márquez, “El ahogado más hermoso del mundo”», en *El comentario de textos, 2. De Galdós a García Márquez*. Madrid: Castalia, 1974, pp. 283-316, especialmente, pp. 298-302.

del cielo, Hidroterapia y amor, El gran impotente, El nieto, Sacramento, Redención, El pobre tío, La dama de las tormentas y Cura de amores.

Finalmente, en varios más se emplea un tono ligero, festivo, burlón, alguna vez jocoso y zumbón, otras satírico, picante, incluso irreverente, que en general produce cuentos muy logrados, además de divertidos, claro está. Confesamos que, leyendo algunos de ellos, lamentamos que don Jacinto no haya perseverado por este camino²³. Nos referimos a piezas como *Todos dichosos, El socio, El agua turbia, Modus vivendi, Las coronas, Candidato o Lo imprevisto*, a las que deben sumarse aún otras diversas, pero que comparten con las anteriores el citado tono festivo: *Cosas de antaño, El pecado de Manolita, Confesiones, Las apariencias, La Nochebuena de los humildes, Los favores de Fortuna, El nieto, El milagro, Los decadentes, Modesta, Cosas de ángeles y Aventura.*

1.3. La voz

Como indicábamos al inicio de este mismo apartado sobre la instancia narrativa, distinguiremos, atendiendo a la voz, dos tipos fundamentales de narración, el relato heterodiegético y el relato homodiegético, en terminología que parece haberse impuesto ya de forma definitiva en el análisis de los textos narrativos.²⁴

El **narrador heterodiegético o externo** domina, como es bien sabido, en toda la narrativa decimonónica. Se trata de alguien que no pertenece a la historia, y, en consecuencia, narra desde fuera de ella, en tercera persona gramatical, adoptando en líneas generales una actitud demiúrgica, omnisciente, que le lleva a aparecer investido de una autoridad implícita indiscutible.

Así sucede también en los cuentos de Picón, como vimos en parte en la sección anterior. Casi ochenta de sus narraciones cortas, cerca de dos tercios del total, pertenecen a esta clase, y presentan un narrador heterodiegético que emplea en su relato la tercera persona gramatical, lo que sucede en el tiempo desde el primero (*El epitafio del Doctor*, de 1876) hasta el último de sus cuentos (*Voluntad muerta*, publicado en

²³ Lo señalábamos también a propósito de sus novelas, especialmente en el comienzo de *Lázaro* y en *Dulce y sabrosa*. Véase nuestra anterior entrega «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (III). Las novelas», *CILH*, 37 (2012), capítulos 2 y 7, pp. 142-156 y 197-213, respectivamente. Como hemos venido haciendo anteriormente, citamos abreviadamente los cinco artículos ya aparecidos de esta serie bajo las respectivas siglas *CJOPCO I, CJOPCO II, CJOPCO III, CJOPCO IV* y *CJOPCO V*.

²⁴ Nos apoyamos de nuevo fundamentalmente en G. Genette, «Discours du récit...», pp. 251-259. Véanse además Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 73 y ss.; R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 96-111; J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative...*, pp. 41-99; M. Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 126-132; A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 421; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 160-162.

1916), sin que se aprecien variaciones sustanciales en su empleo a lo largo de los años.

Si bien la perspectiva del narrador tiende a confundirse con la del autor dentro del relato heterodiegético —también en Picón—, lo cierto es que en el escritor madrileño no se produce nunca la confusión de la voz —a diferencia de lo que sucede en bastantes de sus coetáneos—, en el sentido de que no caen sus cuentos en la quiebra gramatical que supone el empleo de la primera persona, haciendo que el autor invada de manera injustificada un territorio que le es ajeno.

No hay en este grupo de cuentos particularidades reseñables. En relación con la voz, relatos omniscientes en tercera persona sin más son, amén de los antes señalados, *El modelo*, *La lámpara de la fe*, *El cementerio del diablo*, *Cosas de antaño*, *¡Venganza!*, *El ideal de Tarsila*, *La monja impía*, *La amenaza*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *El socio*, *La cuarta virtud*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *Amores románticos*, *El hijo del camino...*, y tantos más.

Tal vez pueda ponerse de relieve la parquedad del narrador de *Confesiones*, que apenas si interviene; el interesante cambio de perspectiva que se produce en *La cita*, pasando del personaje femenino al masculino; la superposición de niveles narrativos en *La chica de la caja* y *Cadena perpetua*, que ofrecen sendos casos contados por un personaje en primera persona dentro del marco general en tercera (este procedimiento, sin embargo, resulta habitual, como veremos, en los relatos homodiegéticos); la inclusión de cartas o fragmentos de cartas en *El santo varón*, *Desencanto* y *Tentación*; y quizá sobre todo los cambios puntuales que se dan en la focalización de algunos cuentos de narrador omnisciente, limitando por momentos con eficacia la visión. Así, en *Los triunfos del dolor*, el narrador hace un inciso para preguntarse: «¿Llegó al cielo la plegaria? ¿Obró la substancia química sobre el organismo?» (I 388). En *El agua turbia*, se quiebra la omnisciencia en momentos como este: «Malas lenguas dijeron que antes de hacerles el primer desaire permaneció una tarde entera encerrada con Manolita, que la llenó de improperios, que la chica estuvo como reo ante su juez, y, por último, que arrojándola con un gesto del gabinete, se dejó caer llorando en un sofá, mientras la huérfana salía sonriendo de una manera extraña, entre avergonzada y triunfante» (I 395). O en este otro: «¿Hubo complicidad por ambas partes? ¿Se habían concertado? ¿Venía él siguiéndola de tiempo atrás los pasos, o fue casual su encuentro? Lo cierto es que aquel hombre era Joaquín, su antiguo novio, el estudiante de Derecho, a la sazón abogadillo sin fortuna y sin pleitos» (I 396). Es recurso que aún podemos hallar en *El milagro*, *Las coronas* y *Lo imprevisto*.

Mucho menos frecuente, pero notable en cantidad —hasta afectar a una cuarentena de textos—, es en nuestro autor el **relato homodiegético**, o sea, el de un narrador interno que cuenta una historia que vive o ha vivido como personaje central (caso para el cual Genette reserva la denominación de relato autodiegético), o como testi-

go o personaje secundario más o menos cercano al protagonista (que sería el relato homodiegético propiamente dicho).

La mayor parte de este conjunto —aunque con diferencias de grado, de implicación o de presencia del narrador homodiegético— corresponde a un modelo bastante definido: el de un narrador que, participando en una tertulia, reunión o simple conversación, cede la palabra a otro personaje, que será el narrador del caso o episodio, convirtiéndose de paso en narratario al primer narrador. Es una fórmula muy frecuente en la época, sobre todo en doña Emilia Pardo Bazán, y que Picón emplea en *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolas*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

El nivel de implicación en el relato de ese narrador —ese primer narrador— varía en grado considerable. En algunos casos —*Las apariencias*, *La gran conquista*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *La dama de las tormentas* y *La última confesión*—, tras la intervención inicial más o menos extensa desaparece por completo (queda como narratario, o uno de los narratarios, pero no hay rastro lingüístico ninguno de su presencia en el nuevo proceso de narración abierto); incluso en *Las apariencias* se limita al inicial «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291) y no dice una palabra más. En otros se dan intervenciones al comienzo y al final, a veces de importancia, como sucede en *Los grillos de oro*, *El guarda del monte*, *Los dos sistemas* y *La Vistosa*. Y en varios, aún, a estos momentos que abren y cierran el relato se añaden otros intermedios (*Lo ideal*, *La prudente*, *Un sabio*, *Drama de familia*), llegando a dar al texto forma de diálogo entre los dos narradores de los que dependen los respectivos niveles narrativos, como ocurre en *Doña Georgia* y sobre todo en *Elvira-Nicolas*. Especie singular entre estos cuentos de tertulia o reunión constituye *La muerte de un justo*, único cuento en el que el primer narrador coincide con el segundo; esto es, el mismo personaje introduce el marco y relata el caso. Asimismo resulta curiosa, en *El deber*, la presencia no ya de un doble, sino de un triple narrador homodiegético: el primer relator —en realidad, los primeros relatores, si hemos de ser precisos, puesto que se cuenta en primera persona del plural— cede la palabra a don Cristóbal, quien, a lo largo de su relato, la cederá a su vez a doña Carlota, quien contará su caso al anterior, sin perderse por completo en ningún momento las marcas lingüísticas que representan a todos ellos. Tendremos oportunidad de volver sobre estas cuestiones al tratar de los diversos niveles narrativos.

El resto de relatos homodiegéticos nos lleva a consideraciones diferentes. En verdad interesante, a nuestro juicio, resulta *Virtudes premiadas* —obra maestra de don Jacinto

por muchos conceptos, también por este—, que se abre con una primera persona gramatical que no vuelve a manifestarse formalmente, pues tras el inicio: «Le conocí hace algunos años en aquel café de Bayona donde, desde hace medio siglo, entre conspiraciones e indultos, refrescan y se aburren los emigrados españoles» (I 215), al que siguen varias exclamaciones, desde el segundo párrafo se convierte de hecho en un relato en tercera persona; pero esa primera persona inicial autoriza la omnisciencia, es decir, las intrusiones del narrador en forma de opiniones o valoraciones, relativamente frecuentes. Con ello, el rigor de la perspectiva es absoluto, dominado como está por esa subjetividad patente o latente: comentarios, apreciaciones, exclamaciones, cursivas que reproducen palabras del personaje... Lo que en un narrador heterodiegético resultaría molesto por excesivo, en este narrador homodiegético supone un aliento lírico, una emotividad justificada a la perfección. Valga un pasaje, tomado casi al azar, como muestra:

El primer invierno sintió amargura y soledad; al segundo le faltó cok para la estufa; al tercero penas y privaciones trajeron a la enfermedad de la mano. Entre la modorra que da la fiebre oyó pronunciar la palabra *hospital*, y entonces deseó morir. ¡Triste historia la de su vida! Los recuerdos gratos, ¡qué pocos! Las amargas, ¡qué grandes! Niñez casi olvidada, juventud entrevista en la borrosa lejanía del tiempo... Algún amorío platónico y quijotesco, dos o tres conquistas en que el seducido fue él, y luego su mujer, su Luisa, el único ser que le había querido en el mundo... ¡Qué hijos! (I 222).

Muy curioso en otro aspecto es el caso de *Aventura*, narrado en primera persona del plural, en perspectiva que se mantiene a lo largo de todo el texto (con dos únicas excepciones puntuales: un *no recuerdo quién*, II 175, y un *no lo sé*, II 176): *nosotros*, *uno de nosotros*, *entre nosotros*, *éramos*, *íbamos*, etc.; con lo que nos hallamos ante un relato homodiegético parcialmente autodiegético. En esta primera persona del plural se narra también *El deber*, como decíamos, con la diferencia de que su uso aquí no va más allá del comienzo del relato, al ceder la palabra a un segundo narrador, ahora individual.

En otros tres cuentos —*Eva*, *La jovencita* y *Lo mejor del hombre*—, el punto de vista del narrador homodiegético resulta muy riguroso, pues aparece como testigo físico de lo que relata, sin traspasar nunca los límites de lo que no conoce ni puede conocer, cosa que les otorga una viva impresión de modernidad. *Eva*, por cierto, lleva al límite el artificio autobiográfico, identificando a narrador y autor —o así lo parece—, en un comienzo que recuerda con nitidez a Bécquer:

Aquel día tenía yo mucho que escribir. Me levanté temprano, di unos cuantos paseos por mi cuarto, tomé una taza de café puro y me senté ante las cuartillas.

Pocos minutos después, adquirí el convencimiento de que no haría cosa de provecho. Hay años, decía Murger, en que no está uno para nada. A esta frase de sublime pereza, pudiera añadirse otra de mera observación. Hay días en que la inteligencia se niega a trabajar, como chico de escuela que despierta con la firme resolución de hacer novillos.

Emborroné unas cuantas hojas de papel, escribí, taché, volví a escribir, taché de nuevo, y persuadido de que no lograría nada, me marché al Retiro (I 117).

Pero se aleja del sevillano en ese rigor extremo de la perspectiva que aparece incorporado al relato: «En una de esas paradas pude verla de frente. Era una mujer de veinticinco a treinta años, en toda la plenitud de una hermosura llena de promesas y atractivos» (I 118). «Obligada a seguir los juegos del niño, andaba más de prisa que yo, y llegó a adelantarse tanto, que casi la perdí de vista» (I 118). «Oculto yo tras un robusto tronco, no pudo verme, y un instante después el niño apareció al término de la alameda» (I 119). «Continuaron su paseo. Yo les seguí de lejos, y al llegar a la Puerta de Alcalá, en la entrada del Retiro [...]» (I 119).

Lirismo y rigor en el empleo de la primera persona se aúnan en el titulado ¿.....?, por cierto el primer cuento (de 1879 en su versión inicial, *Un recuerdo de viaje*) en que Picón acude al yo narrador, en un texto también en parte autodiegético, en la medida en que la historia, ajena al relator, aparece unida con fuerza a su propia imaginación. Esta mezcla se produce asimismo en *Sacrificio*, que utiliza también una doble primera persona, tanto en su comienzo («Párrafos de una carta» de María del Amparo, I 436-439, autodiegética: cuenta su historia personal), como en su final («Fragmentos del diario del doctor Florals...», I 439-441, propiamente homodiegética: cuenta la historia que el doctor presencia como testigo).

Aun considerando estos casos fronterizos recién aludidos, los cuentos de **narrador autodiegético** —recordemos: aquellos en los que alguien cuenta en primera persona una historia en la que él mismo participa como protagonista o personaje principal— son muy poco numerosos²⁵. En el caso de *Las apariencias*, ya citado, la sensibilidad actual lamenta ese inicio («Mi amigo contó su aventura de este modo», I 291), que priva al relato de su puro carácter autodiegético por causa de ese filtro inicial que, al desaparecer del todo en lo sucesivo, pierde valor y sentido. Por el contrario, la perspectiva del narrador se integra con naturalidad en la narración en dos supuestos casos escritos: el de *El retrato*, una carta de la mujer de Juan a su amiga Julia, que constituye el cuento en su integridad; y el de *La vocación de Rosa*, unos «fragmentos de sus memorias escritas en la vejez», como reza el subtítulo. A ellos

²⁵ La designación procede una vez más, como ya indicamos, de Gérard Genette («Discours du récit...», pp. 251-259), a quien remitimos. Véanse asimismo J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative...*, pp. 79-99, y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 158-160.

cabe añadir, en narraciones ahora no mediatizadas, el excelente *Relato del homicida*, también con un punto de vista en extremo riguroso, como ya se expuso; el intenso *Se vende*, bello «cuento de la nostalgia y la memoria»²⁶, con un soplo lírico que parece anticipar, casi veinte años antes, al Machado de *Soledades*; dos textos edificantes, *Por si acaso* y *Escripulos*, en la senda más docente de don Jacinto; y *La vengativa*, de muy escaso valor.

Hemos ido refiriéndonos con todo ello a las voces de los relatos. No será inútil un apunte ahora —si se nos permite el juego de palabras— sobre las voces del relato, esto es, acerca del procedimiento de los **cambios de voz** (de foco, a veces) que se producen dentro del cuento.²⁷

A veces se trata de un perspectivismo puntual, que no afecta más que a las distintas versiones u opiniones sobre algo o alguien. Así en *Doña Georgia* sobre la muerte del padre (I 287-288 y 288), o en *Después de la batalla* (I 108), *El milagro* (II 58-59), *Lo más excelso* (II 277) y *La chica de la caja* acerca del personaje. Valga como ejemplo el de este último:

Viéndola en paseos, estrenos de teatros, bailes y otras fiestas, siempre rica y primorosamente vestida, todo el mundo se preguntaba: «¿Quién será, de dónde habrá salido esta mujer, cuyo origen nadie sabe?» Comenzaron las suposiciones y las habladurías, no siempre piadosas: unos decían que era provinciana de humildísima casa; otros que madrileña de familia muy pobre; hubo quien echó a volar la noticia de que había sido criada o niñera, y no faltó quien deslizase la especie de que era una aventurerilla que con su lindo palmito y sus zalamerías había hecho perder el juicio al hombre que cometió la insensatez de darle su nombre (II 305-306).

En otros cuentos, por el contrario, emplea Picón un perspectivismo que cabría llamar estructural, esto es, que afecta a la arquitectura misma del texto o a alguno de sus elementos constitutivos. Así, en *Boda de almas*, el caso de Rosario Guadiana es contado primero por un personaje desconocido (II 287-289) y luego —en otro nivel del mismo relato— por la propia Rosario (II 289-291). En *El horno ajeno*, el cambio de interlocutor supone conocer el otro lado de la historia: acerca de sus aventuras extraconyugales, Pepe dirá una cosa a Enriqueta (I 341) y otra muy distinta a López-Merodeo (I 342). Las dudas que plantea la primera parte, narrada externamente, de *El santo varón* (I 124-125), se desvanecen en la segunda, en la carta que el personaje escribió pocos días antes de morir (I 126-127). Es este

²⁶ Y. Latorre, «El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», p. 165.

²⁷ Contamos, sobre este recurso, con algunas páginas luminosas de don Mariano Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid: Gredos, 1963; y «Estructuras perspectivísticas», *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta, 1970, pp. 159-178.

un recurso, el de las cartas, que se aplica en varias ocasiones más con excelentes resultados: *Confesiones* proporciona, con la misiva final de Manolo (I 268-270), otra perspectiva, la del seducido, al episodio de Pepita; *Sacrificio* se construye estrictamente con la yuxtaposición de párrafos de la epístola de María del Amparo (I 436-439) y fragmentos del diario del doctor Florals (I 439-441); en tanto que *El peor consejero* yuxtapone también de forma escueta, a la manera de Valera, las cartas de Luis, Pilar, Manuel y Ventura.

Añádanse aún *Caso de conciencia*, donde contrasta el caso narrado con la interpretación que de él hacen los periódicos (I 189); *Ayer como hoy*, que ofrece simultáneas dos miradas diversas: la de los madrileños que van a los toros (II 228-229), y la de los soldados que van a la guerra (II 229-230), en visiones paralelas que se anudan al final de manera muy eficaz (II 230); *Cadena perpetua*, que en cada capítulo ofrece una perspectiva diferente de la historia, derivada fundamentalmente del tránsito del narrador externo (II 202-205) al relato oral de Nicolás (II 206-208); y tal vez sobre todos *Virtudes premiadas*, que también en este aspecto alcanza un alto nivel de excelencia, empleando con sabiduría un recurso que no es frecuente en Picón —sí en Clarín—: sumar a la perspectiva del narrador la del personaje, y los de su cuerda, a través de la reproducción puntual de términos y expresiones de este con que el relator salpica su relato: *la paja del Vaticano* (I 216), *hermanitas* (I 217), *las pobres monjitas*, «un titulado capitán carlista», *se desbordaba la hidra demagógica* (I 218), *la santa causa*, *Señor* (I 219) y *Rey* (I 220) aplicados al Pretendiente... O, en otro momento:

Quiso negarse a recibir el donativo y el consejo, pero su compañero de armas le convenció con una bien intencionada y piadosa mentira, añadiendo: «No sea usted criatura. Vaya, las cosas claras... Allá nos hace usted falta. Vengo de parte de quien puede mandarle a usted». No fue preciso más. Lo que no consiguieron el frío, el abandono y la pobreza, lo alcanzó el *nos* de aquella frase (I 222).

Como en cierto modo ya antes ha quedado implícito, no faltan en Picón los cuentos que presentan una cierta diversidad de **niveles narrativos**. La mayor parte, desde luego, responde al modelo canónico de narrador *extradiegético*, esto es, el narrador no personificado, el que relata una historia exterior a la diégesis o representación de los personajes y sus acciones. Pero también hallamos entre ellos un número significativo de relatos en los que se abre un nivel *intradiegético*, que es el producido cuando un personaje aparece «físicamente» en el texto como narrador. Si este cede la palabra a un segundo narrador que, dentro del primer nivel anterior, cuenta su historia —«suya» en sentido solo narrativo, puesto que

puede haberla vivido o no como personaje—, habremos accedido a un nivel *metadieético* o *hipodieético*.²⁸

Este nivel intradieético es el que presentan unos cuantos relatos de narrador homodieético: aquellos —lo exponíamos más arriba— en que el narrador participa en una tertulia, reunión o encuentro y cede la palabra a otro personaje, que será quien cuente el caso o episodio, ya como ilustración de una idea o tesis antes expuesta, como suceso del que se extraiga luego una enseñanza, casi siempre implícita, o como simple anécdota o hecho curioso o relevante. Es el procedimiento que emplea Picón en *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*; y también en bastantes más de factura semejante o no muy diferente pero con narrador heterodieético, como sucede en *Confesiones*, *Un suicida*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *Cadena perpetua*, *Divorcio moral*, *Lo más excelso*, *Boda de almas* y *La chica de la caja*. A ellos debe agregarse aún alguno en que el relato hipodieético aparece sólo puntualmente, tanto en cuentos de modo narrativo (*La verdadera*, *Lo mejor del hombre*), como en otros de modo epistolar (*El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*, y en parte *El santo varón*, *Sacrificio* y *Tentación*); y varios diversos: *En la puerta del cielo*, en que cada personaje —la monja y la cortesana— relata su historia a san Pedro; *Eva*, donde el narrador-personaje cuenta como testigo sus pesquisas acerca de una mujer a la que observa en el paseo; *Virtudes premiadas*, con esa leve presencia del narrador a la que acabamos de referirnos (lo que tal vez podría extenderse también a *La Nochebuena de los humildes*); *Lo ignorado*, en el que asistimos, mediante los pensamientos de Carolina, al relato de su caída; sin contar un caso en que la presencia del narrador podría interpretarse como una transgresión de la voz —como una metalepsis, en la terminología de Genette—²⁹, pues, en lo que parece un relato externo, extradieético, se llega a aludir a «este fragmento de historia» (*Narración*, II 385).

Como también indicamos en su momento, el narrador intradieético resulta en alguna ocasión en verdad injustificado, postizo, como en *Las apariencias* y en *La última confesión*, en que los respectivos inicios —«Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291) y «Ella misma me lo contó de este modo», con el «dijo» posterior (II 345) en este caso— perjudican notablemente, a nuestro juicio, al que sería de otra manera un relato estricto en primera persona, que para nada necesita de la

²⁸ T. Todorov, *Poétique de la prose*, pp. 82-85; G. Genette, «Discours du récit...», pp. 238-243; J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative...*, pp. 209-214; C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 175-180.

²⁹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 243-246.

apertura citada. En otras ocasiones, por el contrario, su empleo alcanza un alto grado de elaboración, calidades aparte, que examinaremos en tres textos significativos. *La prudente*, por ejemplo, presenta un narrador en primera persona que se interesa por el caso de Manolita; conseguirá que esta se lo cuente de viva voz (I 166-170), y dentro del relato de la joven se integra a su vez el de la muchacha que, en un determinado momento, la advierte de la conducta del hombre con el que va a casarse (I 169). Parecido en este aspecto, pero más interesante, es *El deber*: en una tertulia, en la que participa un narrador que cuenta en primera persona del plural, don Cristóbal relata su caso, dentro del cual doña Carlota narra el suyo; pero se da la circunstancia de que en la relación de don Cristóbal no desaparece del todo el primer narrador («—Mientras doña Carlota iba refiriendo todo esto —nos decía don Cristóbal—, yo, con la mano metida en el bolsillo del pantalón...», II 133), y a su vez en la de doña Carlota se mantienen las marcas lingüísticas que identifican al segundo narrador («“Señora —dije a doña Carlota—, en vista de esta declaración, no hace falta que quede usted incomunicada. La prisión, el proceso, son inevitables... Pero mañana podrá usted ser visitada en la cárcel por alguien de su confianza..., y tome usted”, añadí, devolviéndole el tarjetero», II 134). Y —tercero y último caso que seleccionamos— en *Lo ideal* llegamos a contar cuatro narradores en tres niveles hipodieéticos que se van conteniendo unos a otros en una secuenciación sucesiva. En breve: un narrador inicial, que se encuentra dentro del relato a través de la primera persona gramatical, presenta al doctor Nulius y le cede la palabra (I 90-91); este pasa a ser el relator de su experimento con Rosa (I 91), la cual, desdoblada idealmente en dos, pasa a constituirse en tercera (I 94) y cuarta narradora (I 95), nada menos. Se trata, pues, de cuentos a modo de cajas chinas o muñecas rusas; relatos *à tiroirs*, en expresión de Genette.³⁰

La complejidad de la instancia narrativa en el cuento recién citado nos da pie a abordar a través de él el fenómeno del **narratario**, término con el que los estudiosos designan al personaje al que se dirige el narrador de manera explícita o implícita³¹. En *Lo ideal*, los tres narradores intradieéticos aludidos implican uno tras otro en sus respectivos relatos a sendos narratarios, y así hallamos que el narrador inicial se dirige al lector (al que convierte con ello en personaje y por tanto en narratario), el doctor Nulius habla al primer narrador (que pasa, pues, a

³⁰ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 246.

³¹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 265-267. Entendemos, a diferencia de algunos teóricos, que el narratario ha de ser forzosamente intradieético: el receptor o destinatario del mensaje del narrador, y que no debe ser confundido con el lector, ya sea el lector real o el lector implicado o virtual. Véanse Wolfgang Iser, *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975; y Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil, 1983, pp. 103-104.

ser un segundo narratario), y la duplicada Rosa cuenta su caso al doctor Nulius (transformado así narratario tercero).

Sin dificultad se comprenderá que el narratario suele ser consecuencia directa del narrador intradieгético, su necesario correlato. En esquema, tenemos que el narrador se dirige a un personaje (o varios), al que cede la palabra, para pasar a convertirse en el receptor del relato de este, en un mecanismo que a veces se repite hipodieгéticamente más de una vez en el mismo texto, como hemos tenido oportunidad de exponer. Por ello, lo encontramos en todos los cuentos antes enumerados, que responden a este principio: *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*. Y también en algún otro —aparte casos esporádicos de apelaciones al lector que pasamos por alto— de narrador extradieгético (o ausente) y de forma dialogada, como *Un suicida*, *Las lentejuelas* o *Boda de almas*. En aquel, don José cuenta el caso a varias personas, entre las cuales no parece encontrarse el narrador. *Las lentejuelas* y *Boda de almas* son dos relatos sin narrador alguno que presentan, respectivamente, a un personaje relatando a otro el porqué de su casamiento (*Las lentejuelas*), y una conversación que se orienta hacia la historia de la boda de dos sesentones, dentro de la cual se contiene la que Rosario cuenta a una amiga (*Boda de almas*).

Estos relatos intradieгéticos, presencia del narratario incluida, nos hacen percibir la abundancia de cuentos orales, o, mejor dicho, la abundancia en nuestros cuentos del fenómeno de la **oralidad**. No es que los personajes dialoguen, que lo hacen, sino que en todos estos textos que vamos citando, los casos, los episodios, las historias, son relatadas oralmente por un narrador a uno o varios oyentes o narratarios.

Hallamos entre ellos casos contados en una tertulia, reunión o sobremesa. Es lo que sucede en *Confesiones*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *El deber*, *Modesta*, *Divorcio moral* y tal vez *Las apariencias* (donde la única referencia —«Mi amigo contó su aventura de este modo», I 291— no nos permite ir más allá de la conjetura). Pero sobre todo se nos ofrecen conversaciones o diálogos entre dos, narrador y narratario (con más o menos presencia de este), como ocurre en la mayoría de ellos, que son: *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *Elvira-Nicolasa*, *Escrúpulos*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

Se trata en todos los casos de cuentos dialogados o en su mayor parte dialogados. O, para ser más precisos, de textos en los que domina la escena en detrimento del

sumario, y, por consiguiente, el estilo directo. No obstante, encontramos diferencias en su uso, pues mientras que los hay que presentan una envoltura narrativa importante o relativamente importante (*Lo ideal, La prudente, Confesiones, Un sabio, Doña Georgia, Desilusión, Divorcio moral, Lo más excelso, El guarda del monte* o *Drama de familia*), en otros lo narrativo no va más allá de constituir una introducción breve o más bien breve (*La muerte de un justo, Los grillos de oro, La gran conquista, Elvira-Nicolasa, El deber, Modesta, La casa de lo pasado, La chica de la caja, La dama de las tormentas, Los dos sistemas y La Vistosa*); o una presencia tan escueta como la de *Un suicida y Escripulos*, en los que apenas si hay algo más que los *verba dicendi*, o la de *Las apariencias y La última confesión*, que nos zambullen en el diálogo tras sendos «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291) y «Ella misma me lo contó de este modo» (II 345). Para acabar, *Las lentejuelas y Boda de almas* son diálogo puro, oralidad absoluta, sin un solo elemento narrativo, ni siquiera para identificar a emisor y receptor.

En la narrativa corta de Picón, el uso del cuento oral va incrementándose con el tiempo, ya que a las tres únicas muestras de los años ochenta (*Lo ideal, La muerte de un justo y La prudente*), siguen otras diecisiete en los noventa, y siete más desde 1900. Traducidos a porcentajes, tendríamos que estos grupos constituyen respectivamente un 14%, un 20% y un 41% del total de cuentos escritos por el autor en cada uno de los períodos señalados.

Con ello, Picón no hace sino seguir la que es una tendencia del momento, y en la que tampoco destaca por la profusión de su cultivo, que resulta notablemente inferior al de doña Emilia, por ejemplo (en términos relativos, claro está, porque en términos absolutos nadie puede acercarse a los números colosales de la narradora coruñesa), quien presenta en sus relatos tertulias incontables —en el Casino de la Amistad, en La Pecera— pobladas por tertulianos tan caracterizados como el vizconde de Tresmes, Mauro Pareja, Arturito Cádiz, Rodrigo Osorio, Lucio Sagris o Donato Abreu.³² En todo caso, se trata de una tendencia, esta de la oralidad, que conecta con los orígenes remotos de nuestro género, con el cuento popular, folclórico o tradicional, en una pretensión de espontaneidad, de naturalidad y de cercanía que el cuento literario de la etapa realista-naturalista, en términos generales, no abandonará nunca del todo.³³

³² E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 203-204.

³³ Rolf Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista. E. Pardo Bazán, L. Alas «Clarín», V. Blasco Ibáñez*. Madrid: Gredos, 1989, pp. 32 y ss. Consúltense también Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Madrid: Cupsa, 1978, pp. 13-14; y A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa...*, pp. 66-69. Acerca de la relación directa y concreta entre cuento folclórico y cuento literario, en el ámbito español, véanse sobre todo los trabajos de Maxime Chevalier, bastantes de ellos reunidos en su libro *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*,

Dentro del estudio de la voz, cabe establecer además las diversas **funciones del narrador**. Genette reconoce las que se enumeran a continuación³⁴, precisando que, salvo la primera, ninguna de ellas es indispensable, y, a la vez, que ninguna de ellas es del todo prescindible, sino que más bien se mezclan en el relato en proporciones diversas. Las consideraremos en los cuentos de Picón atendiendo al relieve que adquieren en los distintos textos:

1. *Función narrativa*. Se relaciona con la historia, y, con mayor o menor peso en la obra, resulta inherente al hecho mismo de narrar. La encontramos, por tanto, en la práctica totalidad de los textos (inútil dar títulos), con la excepción, obvio es decirlo, de los casos en que no hay narrador propiamente dicho, lo que sucede en las piezas de forma epistolar, que citaremos a continuación. Tampoco se da de hecho esta función (o aparece muy limitada) en los cuentos de modo teatral, sobre los que volveremos (*Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *El que va y el que viene*, y en parte *Caso de conciencia* y *La novela de una noche*); y, claro está, en los textos dialogados sin marca narrativa alguna (*Las lentejuelas* y *Boda de almas*).
2. *Función organizadora*. Se relaciona con el discurso, marcando las articulaciones y relaciones de su estructura. Es la *fonction de régie*, en la terminología de Genette, que hallamos sobre todo en los cuentos compuestos total o parcialmente por cartas (*El retrato*, *El peor consejero* y *Rivales*, además de *El santo varón*, *Virtudes premiadas*, *Confesiones*, *Un sabio*, *Amores románticos*, *Sacrificio*, *Tentación*, *Cura de amores* y *Desencanto*); junto a otros como *Dichas humanas*, que presenta la yuxtaposición de dos cuadros o escenas, o *Cadena perpetua*, con los cambios de espacio, tiempo y focalización en cada uno de sus tres capítulos.
3. *Función de comunicación*. Se relaciona con la situación narrativa y se orienta hacia el narratario, a la manera de las funciones conativa y fática de Jakobson. Por ello, ocupa también un lugar destacado en los cuentos epistolares recién citados, así como en los relatos homodiegéticos enmarcados en una tertulia o reunión, o que surgen de una conversación entre narrador y narratario, como *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Modesta*, *Escrúpulos*, *Desilusión*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

Salamanca: Universidad, 1999; y de Montserrat Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1997.

³⁴ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 261-265.

4. *Función testimonial.* Se orienta hacia el propio relator, a la manera de la función expresiva o emotiva de Jakobson. El narrador da cuenta de su propia relación con la historia a través de la declaración de sus fuentes de información, sus recuerdos, sus sentimientos o su reacción ante los hechos que narra, las conductas de los personajes... También tiende a aparecer en relatos autodiegéticos, en los que se integra de modo natural la subjetividad del narrador: *Se vende, El retrato, La vengativa, La vocación de Rosa, Por si acaso, Escrípulos, Relato del homicida.* Y en otros homodiegéticos de diversa índole, como *¿.....?, Eva, El peor consejero, Los grillos de oro, La gran conquista, Un suicida, Elvira-Nicolasa, El deber, Modesta, Aventura, La casa de lo pasado, Lo ignorado, La jovencita, Divorcio moral, El guarda del monte, La última confesión, Drama de familia o Rivaldes.*
5. *Función ideológica.* Viene a constituir una variante de la anterior, con la diferencia de que quien se proyecta ahora no es el narrador sino el autor. No reiteraremos lo ya señalado al tratar de la focalización³⁵, más que para subrayar que se trata casi siempre de una presencia implícita o trasladada a los personajes en ocasiones, y que Picón no moraliza nunca de manera directa.

Cabe añadir aún un par de casos de *narrador ausente*, en *Las lentejuelas* y *Boda de almas*, cuentos que se presentan como diálogo puro; esto es, oímos las voces de los personajes, pero no la del narrador, que no existe, con lo que vienen a constituir una variante de los cuentos epistolares o de los de modo teatral antes citados.

Por último, queremos detenernos un momento en la cuestión de la posible coincidencia en nuestros cuentos de **narrador y autor**. Hay que decir de entrada que los escritores de obras narrativas de esta etapa realista-naturalista tienden a no separar con claridad al autor del narrador, sino que ambas figuras se confunden con frecuencia: la abundancia misma de la omnisciencia narrativa en las novelas y cuentos del momento constituye una de las manifestaciones principales de esta vinculación³⁶. Es lo que observamos en tantos textos del escritor madrileño en los que hallamos por doquier la proyección de su ideología política y social o de su conocimiento de la pintura y otras artes³⁷. Lo que no quiere decir, claro está, que siempre en don Jacinto el narrador sea trasunto del autor: el mujeriego que nos cuenta el caso de

³⁵ Vea el lector lo que exponemos, con la referencia de los títulos correspondientes, en varios pasajes del anterior apartado 1.2.

³⁶ G. Gullón, «El autor como narrador», *El narrador en la novela del siglo XIX*, pp. 69-91. Un breve panorama general sobre el narrador, por lo que respecta al cuento, en E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, «Caracterización del cuento decimonónico. El narrador», *El cuento español del siglo XIX*, pp. 300-306.

³⁷ Vale aquí también la referencia de la nota anterior. Véase igualmente *CJOPCO V*, apartado 2.3.7, en pp. 235-236.

Elvira-Nicolasa (II 26) en nada se asemeja a don Jacinto, como tampoco el hombre de negocios que narra *La Vistosa* (II 340).

Pero en otros textos, el narrador aparece como un personaje dotado de rasgos o caracteres que no es posible considerar al margen de Picón —del Picón de carne y hueso, queremos decir—; como el experto en teatro que cuenta el episodio de *La dama de las tormentas*³⁸, el joven estudiante de *Aventura*, sobre el que ya escribimos en su momento³⁹, y más aún los escritores que relatan los casos de *Lo mejor del hombre* (II 423) y de *Eva*. Nótese aquí que no se trata de una referencia más o menos incidental, sino tan importante como para abrir así el cuento:

Aquel día tenía yo mucho que escribir. Me levanté temprano, di unos cuantos paseos por mi cuarto, tomé una taza de café puro y me senté ante las cuartillas.

Pocos minutos después, adquirí el convencimiento de que no haría cosa de provecho. Hay años, decía Murger, en que no está uno para nada. A esta frase de sublime pereza, pudiera añadirse otra de mera observación. Hay días en que la inteligencia se niega a trabajar, como chico de escuela que despierta con la firme resolución de hacer novillos.

Emborroné unas cuantas hojas de papel, escribí, taché, volví a escribir, taché de nuevo, y persuadido de que no lograría nada, me marché al Retiro (I 117).

No ya escritor a secas, sino novelista es el narrador de *La prudente* («¿No escribe usted novelas? Pues oiga usted esta», le dirá Manolita, I 166) y también el de *Los grillos de oro* (I 405 y 417), y escritor de cuentos y novelas, el de *Drama de familia* (II 349 y 350). Pero será sobre todo en *Doña Georgia* donde encontraremos no solo al literato sin más (I 284), sino al escritor consciente que, a raíz de las palabras y el relato de la viejecita y en plena crisis del naturalismo, se dirá a sí mismo: «¿Será verdad que estamos, aun los más sinceros, contribuyendo a crear una literatura exclusivista, de escuela, y, en una palabra, amanerada y falsa?» (I 290). No hay duda aquí, como vemos, de su condición de trasunto o reflejo del propio don Jacinto.

1.4. La modalidad

Bajo este término, y siempre dentro de la instancia narrativa, consideraremos ahora la regulación de la información narrativa en tres aspectos fundamentales: el tipo de relato, el tipo de discurso y la presencia o no de la descripción en el texto

³⁸ No es que sea experto en teatro, simplemente, sino que esa es su característica primordial, hasta el extremo de que su interlocutor y amigo en el texto le pida que le describa el artefacto de la caja de truenos (II 307).

³⁹ Otra vez en el apartado 2.3.7 de *CJOPCO V*, p. 236.

narrativo⁴⁰, no sin advertir que, una vez más, se hace difícil la separación neta, no solo de estos aspectos entre sí, sino de ciertos elementos de la focalización y de la temporalidad del relato.

Partiendo lejanamente de Platón (*diégesis* / *mímesis*) y más cercanamente de la crítica angloamericana (*showing* / *telling*), Genette ha distinguido dos **tipos de relato**, a los que nos atendremos, según la distancia que establece el narrador con la materia narrada: el relato de sucesos y el relato de palabras.⁴¹

Al margen de la presencia en ellos del diálogo ocasional o del episodio puntual en boca del personaje, la mayor parte de los cuentos de Picón pertenece a la modalidad del relato de sucesos, desde algunos de los primeros (*El epitafio del Doctor*, *El modelo*, *El cementerio del diablo*, *Después de la batalla*, *Eva*, *Boda deshecha*, *Cosas de antaño*) hasta bastantes de los últimos (*La jovencita*, *Almas distintas*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río*, *Lo pasado*, *Desencanto*, *Narración*, *Voluntad muerta*), pasando por varios de los más notables, como *Virtudes premiadas*, *Todos dichosos*, *La amenaza*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *La prueba de un alma*, *Candidato*, *El último amor*, *El pobre tío*, *Lo imprevisto*, *Relato del homicida...*, en un amplio conjunto que viene a cifrarse en algo más de 70 textos, muy por encima en cantidad, por tanto, de la mitad de la producción total del autor.

Si el relato de palabras, por tanto, resulta menos abundante, en cambio aparece en forma más variada. Se ofrece en ocasiones como cuento contado en diversas situaciones (*En la puerta del cielo*, *Las apariencias*, *Escrúpulos*, *Desilusión*), sobre todo en tertulias, reuniones, sobremesas o simples conversaciones, como sucede en una amplia serie que abarca al menos *La muerte de un justo*, *Confesiones*, *Un sabio*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Modesta*, *La casa de lo pasado*, *Divorcio moral*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*. A ellos cabe añadir aún los que son puramente dialogados, casos de *Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *Las lentejuelas* y *Boda de almas*, y también los que se presentan como escritos (en forma epistolar o no): *El retrato*, *El peor consejero*, *La vocación de Rosa*, *Sacrificio* y *Rivales*.

En ciertos casos se impone la asociación o combinación de los dos tipos, como se da en varios que son propiamente relatos de sucesos, pero en los que pesan los pensamientos del personaje (*La lámpara de la fe*, *¿.....?*, *Se vende*, *La cita*, *Lo ignorado*),

⁴⁰ Seguimos fundamentalmente a G. Genette («Discours du récit...», pp. 71-75 y 183-203), quien emplea sin embargo el término *modo* con un alcance algo diferente al que aquí proponemos. Véase también C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 144-145. En un sentido distinto, en el que no entramos, aparece el concepto de *modalidad* en el enfoque semiótico de A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970, pp. 168-183.

⁴¹ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 184 y ss. Véase más arriba, 1.2.

o sus palabras, a través del diálogo o las cartas (*El santo varón, La prudente, Cadena perpetua, El que va y el que viene, Tentación, La novela de una noche, Lo más excelso, Cura de amores*). Hallamos, por fin, la mezcla de ambos con predominio de lo sucedido en *Amores románticos*, y con mayor presencia de lo hablado en *Lo ideal, Doña Georgia y Caso de conciencia*.

Muy estrecha es la relación de todo ello con los **tipos de discurso**, esto es, con el empleo del discurso directo o indirecto, aunque cabe considerar aquí algunas particularidades de interés.⁴²

Digamos de entrada que el uso del discurso indirecto es muy mayoritario, y su empleo dominante viene a corresponderse en líneas generales con los anteriores cuentos de sucesos. En pocas narraciones, no obstante, aparece en exclusiva, sin presencia ninguna de discurso directo (*El olvidado, Cuento fantástico* y sobre todo *Boda deshecha*, en un uso muy eficaz para subrayar la distancia que se abre entre los personajes), o casi en exclusiva (*Virtudes premiadas, Un sabio*), caso este en el que abundan relativamente los textos en los que el estilo directo se reserva para el desenlace, que tiende a adquirir con ello un especial relieve o intensidad, como sucede en *La Nochebuena de los humildes, Envidia, Sacramento, Cosas de ángeles, El padre*, y sobre todo en *La cita, Voz de humildad y La jovencita*, en los que ese estilo directo final solo asoma en la intervención que concluye el relato.

El discurso indirecto domina con amplitud en bastantes de nuestros cuentos: *El epitafio del Doctor, La lámpara de la fe, El cementerio del diablo, Cosas de antaño, La recompensa, Lobo en cepo, El hijo del camino, Hidroterapia y amor, Los triunfos del dolor, Los favores de Fortuna, La prueba de un alma, El milagro, Lo que queda, Lo imprevisto, Cura de amores, Lo pasado*. Y también en otros que consideramos aparte porque en ellos se produce una interesante combinación de discurso indirecto general con pinceladas ocasionales de discurso directo que dan al texto un particular dinamismo. Es lo que ocurre en *Después de la batalla, La gran conquista, La prueba de un alma, El nieto, Modus vivendi, Redención, Aventura, El pobre tío o El agua turbia*, texto este del que tomamos un ejemplo, casi al azar, que servirá para ilustrar el procedimiento:

¿Hubo complicidad por ambas partes? ¿Se habían concertado? ¿Venía él siguiéndola de tiempo atrás los pasos, o fue casual su encuentro? Lo cierto es que aquel hombre era Joaquín, su antiguo novio, el estudiante de Derecho, a la sazón abogadillo sin fortuna y sin pleitos. Gracias a la calmante labor del tiempo que todo lo amortigua, o fuese consecuencia de esa simpatía que atrae mutuamente a los que valen poco, ambos se miraron o fingieron mirarse con más sorpresa que

⁴² Véase A. Ezama Gil, «Los modos de discurso», *El cuento de la prensa...*, pp. 183-194, con referencias de cuentos de Picón.

rencor. Manolita se sintió orgullosa pudiendo ostentar juntamente ante los ojos de quien la había despreciado el esplendoroso apogeo de su hermosura y el lujo de su traje. Joaquín la contempló como diciéndose: «¡Ahora sí que está guapa!» La mujer saboreando su triunfo y el hombre halagado con la posibilidad de una reconquista gloriosa, permanecieron largo rato en silencio, pero deseosos de hablar. Por fin a Manolita se le cayó el abanico, y él, cogiéndolo del suelo, se lo presentó y dijo: «Tome usted, señorita»: a lo cual ella repuso burlescamente: «¡Ay!...; *usted*». El primer paso estaba dado. Luego, entre frases corteses y sonrisas de incredulidad, vino el recuerdo de lo pasado. «Pues, hijo mío, tú me dejaste». «Buen tonto fui». «Ya no tiene remedio». «Si tú quisieras...» «¡Imposible!», dijo ella fríamente. «Lo imposible —replicó Joaquín— sería que yo estuviese aquí, a tu lado, sin pedirte perdón. Quiero verte..., no vayas a figurarte otra cosa; hablarte..., nada más que hablarte..., para que no me juzgues mal. Si supieras... Yo entonces...»

Manolita, con esa perspicacia mujeril que domina las situaciones más enojosas, dijo en voz baja, fingiendo vergonzoso temor: «No soy libre»: y él, sin mirarla, repuso: «Ya lo sé..., no importa». Manolita sonrió como quien sabe a qué atenerse. En su alma comenzó a dibujarse una esperanza increíble y absurda. Primero concibió una de esas ideas que vienen involuntariamente a la imaginación, traídas por las circunstancias; luego esa idea se convirtió en deseo atizado por el amor propio, y por último, hizo resolución, propósito firme de *intentarlo*. ¿Qué podía perder si fracasaba en su empeño? Nada. ¿Qué podía ganar? Lo que más ambicionaba entonces, como antes ambicionó el bienestar y el dinero (I 396).

Restan aún otros cuentos en los que, si bien domina el discurso indirecto, hallamos una importante presencia del directo. *El modelo*, *El retrato*, *El pecado de Manolita*, *El ideal de Tarsila*, *La monja impía*, *Todos dichosos*, *La buhardilla*, *Amores románticos*, *Fruta caída*, *Un crimen*, *Relato del homicida*, *Almas distintas*, *Los decadentes*, *Una venganza* y *Lo mejor del hombre* integrarían este grupo.

El equilibrio entre ambos estilos se produce en títulos como *¡Venganza!*, *Santificar las fiestas*, *Candidato*, *La lección del Príncipe* o *Voluntad muerta*, generalmente combinados atendiendo a las distintas situaciones, partes o capítulos del relato, y separando con ello el caso de sus antecedentes, la presentación del desarrollo, el desenlace del acontecimiento, el pasado del presente..., lo que se hace bien visible en cuentos tales como *La amenaza*, *El socio*, *La cuarta virtud*, *Dichas humanas*, *El gorrión y los cuervos*, *Las plegarias*, *El gran impotente*, *Las consecuencias*, *La Perla*, *Cadena perpetua*, *La novela de una noche*, *Lo más excelso*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Rosa la del río*, *Narración y Rivaletas*.

No faltan los textos en que el discurso directo resulta dominante, como *En la puerta del cielo*, *Lo ideal*, *Caso de conciencia*, *Confesiones*, *Doña Georgia*, *Contigo pan y... pesetas*, *Elvira-Nicolasa*, *La hoja de parra*, *Por si acaso*, *Desilusión*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *Drama de familia* y *Desencanto*. En algunos otros, casi único: *La muerte*

de un justo, *Un suicida*, *Escrípulos*, *Modesta*, *Divorcio moral*, *La dama de las tormentas*, *La última confesión*. Y en varios más, exclusivo, ya sea porque adoptan una forma teatral o dramatizada (*Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *El que va y el que viene*), ya porque se presentan como escena pura, prescindiendo de todo elemento propiamente narrativo (*Las lentejuelas* y *Boda de almas*).⁴³

A propósito de lo cual, no estará de más señalar el excelente manejo del diálogo que exhibe nuestro autor, tanto en lo que respecta al progreso de una trama que va surgiendo del intercambio lingüístico entre los personajes (valgan de ejemplos *Doña Georgia* o *Elvira-Nicolasa*), como en la viveza y la naturalidad que imprime al registro coloquial. Compruébese en este pasaje de *Caso de conciencia*:

—¿A ti qué te parece todo eso?

—Bien, muy bien.

—Pues a mí mal, muy mal.

—¿Presumes de saber más que el padre Graciana?

—No: ya te he dicho tres veces que no quiero que riñamos. Pero eso de socorrer, así, *socorrer* a la chica me parece humillante: yo, en su situación, primero me ponía a fregar suelos... Y siendo hija de mi padre, ella probablemente pensará lo mismo. En cuanto a lo de buscar señora para que viva con ella, eso es ponerla de criada...; nada..., nada..., clarito. Y lo de que se meta a monja, no saliendo de ella la idea, si no tiene vocación, francamente, me parece una barbaridad. Para concluir: ¿qué quieres que hagamos?

—Lo que me ha aconsejado quien sabe más que nosotras: que don Agustín le entregue lo que sea nuestra voluntad: yo he pensado que diez duros al mes; y que le insinúe lo de entrar en religión, a ver cómo cae la cosa, y si no cuaja..., aguantarnos..., seguir dándole los diez duros al mes... Es una obra de caridad.

—¡Buena caridad nos dé Dios! Repito, por centésima vez, que es o no es nuestra hermana. Si lo primero, no hay caridad que valga: en tal caso se llama deber, justicia, tómallo por donde quieras; y si lo segundo, no hay para qué meternos a caritativas ni reconocer una obligación en que no estamos. No nos salgamos de la cuestión. ¿Es hermana nuestra? Sí. ¿Tiene derecho a pedir algo? No. ¿Qué hacemos? ¿Prescindir en absoluto de ella? ¿Darle una limosna? ¿Tratarla como hermana? Este es el caso.

—Ya veo que no tienes miedo al escándalo. Puede que seas capaz de ir a buscarla y traértela a casa... y que se enteren hasta los criados de que papá... hizo lo que no debía.

—¡Dale bola! Ponte en razón, mujer. Hoy las muchachas no nos educamos en plena ignorancia de ciertas cosas, ni eso es posible. Con las visitas, las murmuraciones, las criadas, el teatro, tenemos bastante...; en fin, ya lo sabes, somos buenas, no faltamos a nuestros deberes, pero demasiado sabemos todas que los niños no se encargan a París... Piensa que cuando debió de suceder eso papá sería joven. ¿No ha sido luego toda su vida bueno y cariñoso con nosotras hasta la exageración?

⁴³ Véase A. Ezama Gil, «Una moda narrativa finisecular: el relato teatral», *El cuento de la prensa...*, pp. 75-82, con atención a varios textos de nuestro autor.

¿Nos ha descuidado, nos ha arruinado? Nada de eso. Ha querido o ha tenido relaciones con una mujer... que no debía de ser mala porque no le ha dominado en perjuicio nuestro... y ahora resulta que tenemos una hermana. Por última vez, ¿qué hacemos? (I 184-185).

No resulta abundante en Picón el empleo del discurso indirecto libre, que aparece en sus cuentos con mucha menor frecuencia relativa, por ejemplo, que en los de Pardo Bazán (o incluso que en sus propias novelas). Se trata siempre de presencias puntuales, en alternancia o combinación con los discursos indirecto o directo, en amalgama que adquiere en ocasiones una gran fuerza expresiva:

Marido y mujer tuvieron una explicación tristísima: él, cogiéndola de improviso, le puso el anónimo ante los ojos, y ella, sorprendida, aterrada al ver descubierto lo que suponía ignorado, cayó al suelo sin sentido. Luego, vuelta en sí del desmayo, lo confesó todo. Sí; era verdad. A los veinte años tuvo un profesor de piano de poca más edad que ella, con quien la dejaban sola ratos muy largos... ¿Fue amor? ¿Fue esa mezcla amistosa de simpatía y de piedad que acerca tantas veces la mujer rica al hombre pobre? Ambos imaginaron que los padres de Lucía consentirían en la boda... Pasaron unos cuantos meses, siguieron las lecciones cada vez más largas, y, un día, al volver la mamá de casa de la modista, donde había permanecido tres horas, sorprendió a su hija diciendo y escuchando frases que revelaban un amor loco y una deshonra cierta. La madre se inclinaba a perdonar: al padre no se le doblegó de ningún modo. Lágrimas, ruegos, súplicas, todo fue inútil. Si la culpa hubiese tenido consecuencias de cierto género..., tal vez: no siendo así, aquel caballero se mostró inexorable. El músico fue arrojado a la calle, Lucía pasó fuera de Madrid una temporada larga, y además se resolvió que si, andando el tiempo, alguien, como era de esperar, pidiese su mano, ella misma rechazara toda proporción de matrimonio. Fingiría vocación religiosa, ambición desmedida, amores contrariados...

—Luego, pasados cinco años —Lucía acabó diciendo a su marido—, te presentaste tú..., te quise..., no supe resistir ni vencerme, mis padres fueron débiles..., temí perderte si me confesaba contigo... (*El gran impotente*, II 33-34).

Su uso se ve favorecido por la focalización interna más o menos sostenida en relatos como *La recompensa* (I 331), *El agua turbia* (I 396), *La prueba de un alma* (II 46-47), *El milagro* (II 60-61), *Modus vivendi* (II 68), *Las coronas* (II 76), *Fruta caída* (II 114), *Redención* (II 124), *Lo imprevisto* (II 188), *Lo ignorado* (II 235), *Lo pasado* (II 337-338) o *El último amor*, donde leemos:

No; no existían palabras para calificar aquella extraña mezcla de crueldad y grosería, aquella ingratitud...; porque, ¿quién era él? Nadie. Ella, con su influencia, poniendo en juego sus amistades, comprometiéndose, deshonrándose, le había sacado de la nada; con su dinero fue diputado, empezó a bullir, a brillar, a tener personalidad... Los periódicos le llamaban ya *distinguido hombre público*. ¿Qué le pidió en cambio? Un poco de amor: precisamente lo que era incapaz de sentir... Habían

concluido para siempre; aunque le viese arrastrarse a sus pies, aunque supiera que no tenía sobre qué caerse muerto, como cuando se conocieron, no le perdonaría. Pero no habría necesidad de rechazarle: la ofensa de aquella noche le cerraba todo camino para intentar la reconciliación.

Lo que acababa de suceder era lo mismo que ella tantas veces le dijo bromeando, por gusto de escuchar sus respuestas, que parecían apasionadas: «Esto es una locura... Si casi puedo ser tu madre... Ya verás cómo te cansas de mí». A lo cual contestaba él mimosamente: «No digas tonterías... Si estás tan guapa...» Y, sin embargo, Estéfana lo comprendía: no, no era posible que una mujer de sus años conservase atractivos para sujetar bajo su imperio a un hombre de treinta. La dejó porque se sentía avergonzado de ser el amante joven y pobre de una mujer rica y vieja. Cuarenta y seis eran los que le había confesado, pero tenía cincuenta y tres. A pesar de lo cual, aunque fuese absurdo, en aquella misma desproporción de edades fundó el cariño que le tuvo. Le quiso movida de algo misterioso, juntamente desinteresado y grosero, que en vano pretendía poetizar con el pensamiento, y que acaso no fuese sino instinto de conservación, apego a la existencia, ansia de vida. Se dejó amar, se forjó la ilusión de que era amada, o procuró que las gentes lo creyeran, por vanidad, por no perder su fama de hermosa y triunfadora. Supuso tener rendido al amante, pensando que ninguna mujer joven, ni ella misma veinte años atrás, hubiera sabido desplegar la experiencia medio ingenua, medio perversa, necesaria para cautivarle, y de pronto, en pocos días, venía el desengaño inesperado, brutal, que no dejaba lugar a la esperanza. Aquel amor había sido el postrero: aquel hombre, el último amante. Era inútil rebelarse contra las leyes de la naturaleza... Al comprenderlo, la ira y el coraje le secaron el llanto (II 136-137).

Muy pocas veces, sin embargo, Picón da un paso más —en realidad, un paso menos, dada la trivialidad del procedimiento— para ofrecernos directamente las palabras o las ideas del personaje: el monólogo interior, queremos decir. Lo emplea en el delirio final de don León en *Virtudes premiadas* (I 227), y en los respectivos pensamientos de Valeria, Ernestina, Magín, Carolina y Remedios, en *La recompensa* (I 328-329), *Fruta caída* (II 111-112), *Lo imprevisto* (II 189), *Lo ignorado* (II 238) y *Lo pasado* (II 332).

Aunque en buena medida opuesta a la narración, la **descripción** resulta una presencia poco menos que obligada en los textos narrativos, si bien con diferencias notables según épocas, tendencias, géneros y autores. Constituye sin duda uno de los aspectos de la modalidad, y se presenta en pasajes discursivos que aportan información sobre el espacio, los personajes y los objetos, a la vez que confiere al texto momentos de suspensión temporal, pausas en la progresión de la historia, que contribuyen a crear determinados efectos rítmicos en el desarrollo de la trama.⁴⁴

⁴⁴ C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 56, que resumen las principales aportaciones teóricas sobre la cuestión. Véanse especialmente dos trabajos de Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12 (1972), pp. 465-485, e *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette, 1981. Consúltense asimismo R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 134-136; E.

Avancemos ya que, como en sus novelas, abunda lo descriptivo en los cuentos de Picón. Es algo que había resaltado don Juan Valera, contrapesando la crítica y el elogio:

Sus descripciones acaso pequen de harto minuciosas. No hay traje, ni mueble, ni joya, ni objeto de arte, ni producto de la naturaleza o de la industria que él no nos pinte con accidentes y pormenores; pero tal es la moda del día. Además de la moda, la inclinación de nuestro autor le induce a ello. Y por cierto la inclinación es fundadísima, porque en dichas descripciones nuestro autor se luce. A mí, si bien no gusto de ellas demasiado, me maravillan la exactitud, la claridad y la distinción con que él lo ve y lo copia todo de lo real y lo conoce y lo designa con los nombres adecuados, marcando los atributos, defectos o perfecciones de cada cosa.⁴⁵

Esta inclinación a lo descriptivo no es más que una de las caras del naturalismo piconiano —tan heterodoxo como se quiera, pero real—⁴⁶, simétrico en esto a las reservas de Valera sobre el movimiento. Y su razón de ser la encontramos expuesta de forma meridiana por Zola, quien en su libro *Le roman expérimental* dedicaba todo un capítulo a la descripción, en el que se leía:

[...] nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.

Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est.⁴⁷

Lo que rematará definiendo la descripción como «un état du milieu qui détermine et complète l'homme».

Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 329 y ss.; R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 192-198; y J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 258-260.

⁴⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Jacinto Octavio Picón el día 24 de junio de 1900*, Madrid: Est. Tip. de Fortanet, 1900, p. 60.

⁴⁶ Véase, en esta misma serie, *CJOPCO II*, apartado 2.1.2, pp. 34-40, así como los elementos descriptivos de sus novelas, que citamos en *CJOPCO III*, cap. 2, pp. 147-149; cap. 3, pp. 161-162; cap. 5, pp. 184-185, etc.

⁴⁷ Émile Zola, «Du roman», en *Le roman expérimental* [1880], Paris: G. Charpentier, 1881, 5.^a ed., p. 228. De aquí procede también (p. 229) la cita que sigue.

En sintonía con estos planteamientos, encontramos en Picón varios cuentos en los que la descripción adquiere un peso determinante, hasta el punto de poder ser calificados sin reparos de cuentos descriptivos. Es el caso del titulado ¿.....?, con un protagonismo ambiental muy marcado de la tarde de verano, del pueblecito y sus casas, del cementerio con sus sepulturas e inscripciones, de las luces y sombras, de la noche; de *Se vende*, donde va presentando el narrador todo lo que se ofrece a su mirada en su regreso a la vieja casa familiar; también de *La cita*, con el detallismo del despacho y del vestido; de *El olvidado*, de fuerte sensualidad derivada de la descripción ambiental de la luz, el lujo, los olores y los sonidos en el templo; y de *La jovencita*, que se centra más en la contemplación del personaje que en la mínima envoltura narrativa.

Sin llegar tan lejos, no faltan los cuentos en los que la descripción resulta muy relevante. Unas veces, por el protagonismo esencial del espacio o el ambiente, como en *El cementerio del diablo*, *Después de la batalla*, *Eva*, *Boda deshecha*⁴⁸, *La amenaza*, *La buhardilla*, *Dichas humanas*, *Los decadentes*, *Escrúpulos* o *La casa de lo pasado*. Otras, por los excelentes retratos de personajes, muy demorados a veces, como en *La prudente* (I 162-163), *Caso de conciencia* (I 179-180), *Virtudes premiadas* (I 215-216), *Todos dichosos* (I 230-231), *La recompensa* (I 320-323), *Hidroterapia y amor* (I 375-376), *Los triunfos del dolor* (I 384-386), *El agua turbia* (I 389-391), *Contigo pan y... pesetas* (I 399-400), *Envidia* (I 427-429), *El gran impotente* (II 32-33), *El nieto* (II 54-55), *Modus vivendi* (II 65-67), *Sacramento* (II 78-79), *Candidato* (II 96-97), *Las consecuencias* (II 116-118) o *Cura de amores* (II 324-325). Tendremos oportunidad de volver sobre este aspecto.

Yendo al interior de los cuentos, resultará interesante considerar las funciones que cumplen en estos los pasajes descriptivos. Para ello partiremos de la clasificación que ofrece Pozuelo Yvancos y que resumimos a continuación:⁴⁹

1. *Función demarcativa*: actúa como frontera inicial o final de la acción, subraya las divisiones del enunciado o presagia un desarrollo.

⁴⁸ Penetrantes páginas ha consagrado Y. Latorre («El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», pp. 160-165) a las calidades descriptivas de estos cuatro cuentos. Destaca, a propósito de *Después de la batalla*, «la sensibilidad impresionista piconiana, dotada de una exquisita adjetivación» (p. 161), y de *Eva*, «la atmósfera otoñal [...] evocada con paleta impresionista» (p. 164); califica *Boda deshecha* de «investigación de almas apoyada en el discurso descriptivo impresionista», y de él escribe, en expresión feliz, que «es el retrato de un discurrir de la conciencia acompasado en una tenue puesta de sol» (p. 162); en cuanto a *El cementerio del diablo*, subraya «la escenografía romántica, el carácter macabro y esteticismo enfermizo» (p. 163), además de indicar cómo «el quietismo artístico, el estatismo de todas las corrientes estéticas representadas en las esculturas del cementerio sirve de contraste a la agitación de las almas» (p. 164).

⁴⁹ J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 259-260.

2. *Función dilatoria o retardataria*: su presencia, con la consiguiente pausa temporal, espolea la intriga.
3. *Función decorativa o estética*: es la *descriptio* de la retórica clásica, empleada como ornato del discurso y lucimiento del escritor.
4. *Función simbólica o explicativa*: informa de la psicología del personaje, justifica su conducta o crea el ambiente necesario para comprender sus acciones.

Un primer acercamiento a la cuestión en los cuentos del narrador madrileño nos lleva a comprobar cómo varias de estas funciones —lo precisa Pozuelo en abstracto— convergen o se solapan en distintos pasajes descriptivos. Así ocurre, y con excelente rendimiento, en *Después de la batalla*, donde la pintura de los lugares (I 114-116) va sumando por momentos a su función explicativa una importante función dilatoria, acumulando así una tensión que solo se liberará en el desenlace (I 116). No es muy diferente lo que sucede en *Relato del homicida*, que también aguija la impaciencia del lector con los momentos de pausa que comporta la descripción del túnel (II 240-241). En *Desencanto*, por su parte, el magnífico cuadro de la playa (II 364-365) presenta asimismo, sin perder su función simbólica, un carácter retardatorio, que viene a agregarse además a algunas descripciones ambientales en las que no falta cierto valor decorativo (II 359-360 y 360).

Hallamos también esta función decorativa o estética tal vez en *Los decadentes*, donde el contraste entre los retratos de los gomosos (II 140) y de Elena (II 141) añade este matiz al propiamente informativo; en el nacimiento navideño de *El nieto* (II 56-57), y desde luego en *Una venganza*, con esa ambientación *romántica* en el cementerio (II 194-195), más trasnochada que espeluznante. Pero sobre todo en la cantidad incontable de efectos sensoriales, en especial cromáticos y visuales, que aparecen en nuestros cuentos, y en los que Picón se revela como consumado maestro: sombras, penumbras, claridades, semiclaridades, iluminaciones, contrastes de luces y sombras o de colores..., proyectando así en el relato una visión pictórica que se refuerza a veces con referencias artísticas explícitas⁵⁰. Es lo que abunda en cuentos como *¿.....?*, *Después de la batalla*, *El olvidado* o *Rivales*, y en momentos concretos de una larguísima serie, que abarcaría al menos *La lámpara de la fe* (I 83), *Boda deshecha* (I 121 y 122), *El santo varón* (I 124), *El ideal de Tarsila* (I 154), *La cita* (I 161), *La prudente* (I 162), *Todos dichosos* (I 233), *La amenaza* (I 238 y

⁵⁰ Vea el lector nuestra anterior entrega *CJOPCO V*, apartado 2.1.5. Un breve pero interesante recorrido por la historia literaria sobre la vertiente narrativa de esta función pictórica, en Mariano Baquero Goyanes, «Pintura y literatura: el espacio secuencial», *Archivum*, XXXIII (1985), pp. 77-92, accesible ahora en la versión electrónica de <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14037&portal=137>>.

239), *Confesiones* (I 259), *Un sabio* (I 277), *Dichas humanas* (I 310 y 313), *La Nochebuena del guerrillero* (I 316), *La Nochebuena de los humildes* (I 338), *El horno ajeno* (I 342), *El hijo del camino* (I 372), *El deber* (II 130), *El último amor* (II 137 y 138), *Los decadentes* (II 142-143 y 144), *Las lentejuelas* (II 199), *Lo ignorado* (II 234 y 237-238), *Almas distintas* (II 245), *La novela de una noche* (II 269-270), *Los dos sistemas* (II 321), *Narración* (II 385), *Voluntad muerta* (II 419) y *Lo mejor del hombre* (II 424).

Sin perjuicio de volver sobre el asunto, señalemos ahora tres pasajes de otros tantos cuentos, de entre muchos posibles, que nos darán idea de todo ello:

Hortensia, ligeramente recostada sobre la balaustrada, tenía aspecto de figura fantástica. Su ropaje blanco absorbía la poca claridad que había en el vestíbulo; todo se iba ennegreciendo en torno suyo, y los perfiles de su busto, las curvas de su talle, destacaban sobre el fondo lóbrego, mientras los reflejos de un ventanón del piso bajo parecían poner detrás de su cabeza un nimbo de oro cortado en cruz por las líneas de los plomos que unían los cristales... (*Después de la batalla*, I 112).

La Marquesa, fija la vista en la vidriera del balcón, mira pasar indiferente las gentes que cruzan por la plaza. Su figura inmóvil, como inanimada, se dibuja encima de la butaca, destacando los ropajes blancos sobre el raso negro del mueble. Tiene una mano escondida entre los rizos despeinados y negros, caída la otra a lo largo del cuerpo, sosteniendo un abanico japonés con que momentos antes evitaba el resplandor molesto de las llamas de la chimenea, y por su falda, vueltas las páginas contra la tela, va resbalando hacia el suelo una novela francesa que ya ha dejado de leer por faltarle la luz (*Boda deshecha*, I 121).

Subió las gradas del templo, empujó la mampara y torciendo a la derecha entró en una capilla donde se veneraba un gran crucifijo tallado en madera, al que servía de fondo un paño de damasco rojo. Alumbráballo, sin dejarlo contemplar, una miserable lámpara de vidrio en cuyo aceite verdoso agonizaba la llama, y en el suelo había dos o tres ruedos redondos de pleita blanca.

Estéfana, postrándose de rodillas, se alzó con ambas manos el velo, e inclinando la cabeza besó los divinos pies, y aun dejó largo rato puesta la frente sobre ellos, mientras un rayo de sol, cayendo casi vertical desde la alta claraboya, aureolaba con el mismo resplandor la impasible faz de la escultura y el rostro lloroso de la mujer desengañada (*El último amor*, II 138).

Aunque dista mucho de ser habitual, pues abundan los relatos *in medias res*, no falta en nuestros cuentos la descripción inicial en función demarcativa, presentando el lugar o al personaje, entendiendo que esta presentación tiende a cumplir a la vez una importante función explicativa o informativa. Así se produce en narraciones como *El epítafio del Doctor*, *En la puerta del cielo*, *El modelo*, *La lámpara de la fe, ¿.....?*, *El cementerio del diablo*, *Lo ideal*, *Eva*, *El santo varón*, *El ideal de Tarsila*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *La monja impía*, *Cibelesiana*, *Dichas humanas*, *El horno ajeno*, *Filosofía* (en estos dos últimos, cuentos dramatizados, en forma de acotación

escénica), *Los triunfos del dolor*, *Lo ignorado*, *Almas distintas*, *Boda de almas*, *Los dos sistemas*, *Desencanto* o *Lo mejor del hombre*.

Menos aún abunda la descripción demarcativa final, la que cierra el relato, lo que no es de extrañar si atendemos a las características del género mismo, que tiende a privilegiar desenlaces intensos, difícilmente compatibles con la distensión inherente a lo descriptivo. No obstante, consigue Picón en este terreno cierres excelentes, como el recién transcrito de *El último amor*, o como los de *La prueba de un alma* y *Voluntad muerta*, que copiaremos:

Ruiloz quedó solo en el andén, al borde de la vía, triste y cabizbajo; pero pronto abrió el alma a la esperanza, porque Julia permaneció asomada a la ventanilla hasta perderse el tren de vista en una curva que comenzaba junto a la salida de agujas. Luego se oyeron lejanos los resoplidos del vapor, rasgó los aires un silbido y en el espacio flotó una nubecilla blanca (II 53).

El cochero, contagiado por la cobardía que aquel hombre infundió a su amo, dio la vuelta echando cuesta abajo; sonaron alegremente los cascabeles de los caballos, y en el confin de la campiña retumbó el estampido de un trueno formidable que repitieron con fragoroso estruendo las concavidades de los montes y que acaso fuera la doble voz de Dios escarnecido y de la Naturaleza ultrajada (II 422).

Se trata, como observamos, no tanto de descripciones como de pinceladas descriptivas, que encontramos aún en la conclusión de cuentos como *Los decadentes* (II 144), *La novela de una noche* (II 276) y *Drama de familia* (II 356).

Con todo, corresponde a la inmensa mayor parte de los pasajes descriptivos una función simbólica o explicativa, que a veces se funde con las anteriores —bien visible ya en algunos de los fragmentos reproducidos o solo aludidos—, y en otras ocasiones se presenta como exclusiva o al menos dominante. Bastará recordar los textos de los que acabamos de señalar su relevancia descriptiva en cuanto a la ambientación o los personajes, y añadir, casi al azar entre muchos más, ciertos momentos puntuales: el calor sofocante de *El retrato* (I 136-137) y *El hijo del camino* (I 370); el silencio, la calma y el calor de *Cosas de antaño* (I 132); la quietud y la pureza del paisaje en *Amores románticos* (I 362); la limpieza y dureza de la tarde de invierno en *Sacramento* (II 83); el amanecer de *Los triunfos del dolor* (I 387); la claridad de la noche en *La Nochebuena del guerrillero* (I 316); las presencias de la noche y del amanecer en *La prueba de un alma* (II 50-51); los ruidos en el silencio nocturno del *El último amor* (II 135); el estrépito y las sombras en el túnel de *Relato del homicida* (II 240); el abandono y la soledad de *Se vende (passim)*; el silencio y la tristeza de *Lobo en ceno* (I 364-365); la belleza de la naturaleza en torno a Sombrales en *Escrúpulos* (II 154); el rumor y los cantos de los trabajadores en *Santificar las fiestas* (II 85)...

Son descripciones de lugares, momentos, situaciones o ambientes en que la función simbólica se potencia a través de la asociación, por lo general implícita, con la acción misma o con la criatura literaria⁵¹: la hermosura del día se funde con el sentir del personaje en *El pobre tío* (II 181), *Boda de almas* (II 290) y *Desencanto* (II 379 y 383); *La lámpara de la fe* presenta la convergencia del crepúsculo exterior con el ocaso interior del protagonista (I 85)⁵², en tanto que *Voluntad muerta* reúne el presagio de tormenta, y la tormenta misma en su inicio, con el terrible drama íntimo del novicio (II 421 y 422); el calor sofocante aparece asociado a la muerte en *Lo más excelso* (II 281), mientras que *Aventura* hace contrastar con la madrugada primaveral el abatimiento de unos jóvenes estudiantes (II 177).

Pero es sobre todo en la pintura de interiores donde hallamos los casos más numerosos y relevantes de esta descripción simbólica: el gabinete de Rosita en *Las apariencias* (I 293), los despachos de los respectivos personajes de *Las plegarias* (II 22) y *Lo pasado* (II 333), la habitación del antiguo amante de Lucía en *El gran impotente* (II 34-35), las dependencias de la casa de doña Carlota en *El deber* (II 130), el cuarto de Soledad en *Desilusión* (II 166), el salón de la Condesa en *La casa de lo pasado* (II 216) —que contrasta aquí mismo con la habitación que visita su marido (II 219)—, la casa toda de Juan en *La novela de una noche* (II 265), constituyen indicios inequívocos del buen o mal gusto de sus moradores, de su posición, educación e inclinaciones⁵³. Interiores que vienen dados, claro está, por los muebles, cuadros, adornos y objetos en general, en el ámbito de esa poesía de los objetos, de esa «ruda elocuencia de las cosas» a la que antes nos referimos⁵⁴: los objetos despiertan el recuerdo del personaje de *Se vende* (I 152-153), la imaginación del de ¿.....? (I 87-88), pueblan el *rastros de la abuela* —que es su propia vida— en *La verdadera* (II 282-283), son pruebas inequívocas de la pobreza de Manolita en *Un sabio* (I 278-279) y del lastimoso decaimiento de don José en *Un suicida* (I 424-425), del buen y mal gusto respectivos de las jóvenes de *Rivales (passim)* y de los propietarios de la casa de veraneo de *Desencanto* (II 360), o, en un único cuento, de las doña Carmen y doña Luisa de *Filosofía* (I 344 y 346-347). Su ausencia misma —la de las cosas— resulta esclarecedora: la desnudez de las paredes del claustro de *Voluntad muerta* es causa y consecuencia de la tristeza del lugar (II 419). Y más su presencia, cómo no, al punto

⁵¹ «Ciertos lugares hablan con su propia voz. Ciertos jardines sombríos piden a gritos un asesinato; ciertas mansiones ruinosas piden fantasmas; ciertas costas, naufragios», escribe Robert L. Stevenson. Hasta tal punto se ha abusado de esta asociación, que John Ruskin la denominó *pathetic fallacy*, es decir, la falacia de que la naturaleza simpatiza con los sentimientos del hombre. Véase E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 335-336, de donde tomamos estas referencias.

⁵² Así lo vio también Y. Latorre, «El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», p. 160.

⁵³ Véase una vez más *CJOPCO V*, apartado 2.4.7, pp. 252-256.

⁵⁴ En nuestro *CJOPCO III*, pp. 161-162, 185, 218-219, 228 y 235, y en *CJOPO V*, p. 191.

de convertirse en cómplices del personaje: «Hasta los objetos parece que aguardan impacientes», siente el protagonista de *La cita* (I 160).

No hay duda, pues, de su importancia: de la importancia de la descripción, como escribía Zola⁵⁵, y de la importancia de los objetos, como escribirá Picón a través de su personaje en *El peor consejero*:

¡Pobre Pilar! ¡Qué cosas hacemos las mujeres! Anteayer, estando él fuera de casa (ya sabes que desde un principio le dio habitación en el segundo), largó la doncella a la calle con no sé qué pretexto y se empeñó en subir conmigo para ver cómo tenía Manuel el cuarto. No, la idea no es mala. ¡Cuántas infelices se desengañarían si pudiesen ver el cuarto donde vive el hombre a quien quieren! Figúrate, un despacho muy modesto atestado de libros, y un gabinete que es a la vez dormitorio y tocador. La cama, limpia, pero prosaica como la de todo hombre que vive solo: sobre una mesa, tijeras, limas, cepillos, botones de plata, navajas de afeitar, agua de Colonia y hasta tenacillas para las guías del bigote. Se me olvidaba lo mejor. Entre todas estas baratijas, dos retratos bajo cristal: uno de viejo, un tío del campo, así como cortijero andaluz, buen tipo; y otro de mujer joven y bonita, sobre todo muy graciosa (I 204).

2. LA ESTRUCTURA

Tal vez como ningún otro aspecto, la estructura resulta difícilmente deslindable de ciertos elementos integrantes del discurso —narrador, personajes, tiempo, modalidad—, sobre todo teniendo en cuenta que los análisis teóricos de los textos narrativos, y en especial la narratología, han privilegiado la atención a la estructura de la historia en detrimento de la del discurso⁵⁶. No obstante, la consideración del texto en lo que respecta a su presentación, organización y composición requiere, a nuestro juicio, el estudio de tres grandes áreas: a) la estructura externa o diseño exterior: partes, divisiones, títulos...; b) la estructura interna o disposición de diversos elementos textuales, con especial atención al comienzo y al desenlace; y c) los recursos compositivos y expresivos empleados, tanto en el nivel de la estructura mayor o general del cuento, como en el de las estructuras menores o parciales del enunciado. A ello nos aplicamos en las páginas que siguen.⁵⁷

⁵⁵ Remitimos a la cita de Zola transcrita más arriba.

⁵⁶ C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 88-90. De gran interés en este aspecto (y también en otros del ámbito discursivo) resulta el libro de Germán Gullón, *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

⁵⁷ Algunos apuntes, bastante elementales, en E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *Los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 99-103.

2.1. Estructura externa

Los cuentos de Jacinto Octavio Picón suelen presentarse, en su diseño exterior, divididos en varias partes. Con frecuencia se trata de capítulos —aunque nunca se les da este nombre, es decir, no aparece rotulado *Capítulo I, II, etc.*, sino simplemente *I, II, etc.*—, marcados siempre con números romanos y carentes de titulación alguna, salvo en los casos de relatos total o parcialmente epistolares, que traen como epígrafe los nombres de los corresponsales y el lugar del emisor de la carta (*El peor consejero*: «De don Luis Lasuerte a don Manuel Preciado, en Puenterroto», «De doña Pilar Torredeloro, viuda de Majadas, a la duquesa de Arrayanes, en Biarritz», y así hasta los 20 capítulos de que consta), solo los nombres de los corresponsales (*Tentación*: «De don Sebastián a su sobrino», etc., con excepción del capítulo III, narrativo y no epistolar), o la referencia de los documentos en cuestión (*Sacrificio*: «Párrafos de una carta» y «Fragmentos del diario del doctor Florals, médico militar en el ejército del norte durante la guerra civil. 1871 a 1873»). Añádase *Rivales*, también cuento en forma de cartas y dividido en capítulos según estas, pero que no presenta más título que uno, «De Beatriz a Juan» (II 405), para marcar una misiva que este personaje masculino acoge y transcribe en la suya propia.

Por lo demás, el número de capítulos oscila, según la extensión y complejidad del relato, entre los 20 del citado *El peor consejero* y los dos que encontramos en cuentos como *Boda deshecha*, *El santo varón*, *El agua turbia*, *La novela de una noche* y *Rosa la del río*, además del también citado *Sacrificio*. El resto fluctúa entre tres y seis capítulos, con la excepción de *Rivales*, con ocho, y *La recompensa*, con nueve, hasta sumar un total de 33 textos, algo más de la cuarta parte del total, que ofrece este tipo de divisiones.

No se crea, sin embargo, que los cuentos restantes aparecen presentados como un todo único, pues Picón tiende a marcar separaciones menores a través de líneas de puntos sencillas, dobles y hasta triples, que emplea tanto en los cuentos no distribuidos en capítulos como en el interior de éstos en los relatos que sí presentan la división aludida. El hecho de utilizar una, dos o tres líneas en estas separaciones remite, lógicamente, al grado de intensidad o realce que el autor concede al cambio que explicitan, pero, desde luego, no cabe establecer en esto parámetros o baremos fijos del autor, porque no los hay. Téngase en cuenta que Picón no revisó toda su obra cuentística antes de morir, que la revisión que sí llevó a cabo de buena parte de los cuentos la hizo en distintas épocas de su vida —casi siempre con vistas a las ediciones en libro de los textos—, y que bastantes de ellos quedaron hasta nuestros días en las páginas de la prensa.

En todo caso, con estas líneas de puntos se indican cambios o elipsis temporales (*La lámpara de la fe*); cambios de personaje (*En la puerta del cielo*), de lugar

(*Después de la batalla*) o de foco (*El olvidado*); el paso del relato de los hechos al comentario de estos (*El retrato*), de la descripción a la narración (*Todos dichosos*), de la escena al sumario (*Una venganza*), de la acotación al diálogo (*El horno ajeno*) o del diálogo a la acotación (*El que va y el que viene*), del planteamiento o presentación al desarrollo del caso (*El hijo del camino*), de la narración a la carta (*Cura de amores*) o de la carta a la narración (*Desencanto*), del relato al epílogo (*La prudente*). Otras de estas líneas marcan el comienzo del cuento (*Ayer como hoy*), o su final (*Las apariencias*), o incluso comienzo y final (*La vocación de Rosa*), dando a entender así el carácter fragmentario o parcial del texto.

Por último, en alguna ocasión Picón emplea aún como elemento de separación el asterisco, el triple asterisco, para ser exactos. Más en la prensa que en el libro, porque varios de estos triples asteriscos los sustituyó por líneas de puntos al reunir los cuentos en volumen⁵⁸; pero aun así quedan algunos en *Caso de conciencia* (I 189) y *Doña Georgia* (I 282, 284, 286 y 290), y otros en *Moral al uso* (II 145) y *El guarda del monte* (II 297 y 298), cuentos que no llegaron a editarse en libro. Su función es equivalente a la de las líneas de puntos recién aludidas, aunque tanto en *Doña Georgia* como en *Moral al uso* aparecen combinados unos y otras.

En consecuencia, constituyen minoría, relativa, los textos que no contienen ningún elemento de separación. Suelen ser breves, y se reparten de manera más o menos uniforme entre toda la producción del autor, desde *El modelo* (de 1877) hasta *Voluntad muerta* (publicado en 1916), llegando a componer un conjunto de 37 textos, entre los que se cuentan algunos tan destacados como *La cita*, *El socio*, *Las coronas*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *La flor de la patata* o *La dama de las tormentas*.

Centrándonos especialmente en los cuentos que presentan divisiones por capítulos, observamos un alto grado de correspondencia entre las estructuras externa e interna. Sin perjuicio de ocuparnos de esta última más adelante, avancemos ahora la frecuencia con que el cambio de capítulo obedece al progreso de una trama que se desarrolla en varios momentos (*La amenaza*, *La buhardilla*, *Confesiones*), o en varios momentos y lugares (*El horno ajeno*, *Filosofía*). En ocasiones, se dan tres capítulos que presentan sucesivamente el planteamiento, el desarrollo del caso y la conclusión (*El cementerio del diablo*, *La verdadera*; cuatro en *Lo pasado*, con el desarrollo repartido en los dos centrales). Descripción-planteamiento-solución-epílogo son las fases de las cuatro partes de *Lobo en cepo*, y presentación-caso-epílogo, las tres de *Las consecuencias*. Varios cuentos en dos capítulos se estructuran en planteamiento y caso (*El gorrión y los cuervos*, *Rosa la del río*, lo mismo que *Los favores*

⁵⁸ Su presencia aparece consignada en cada caso en el aparato crítico de nuestra edición de los textos: J.O. Picón, *Cuentos completos*, cit.

de *Fortuna*, pero este en cuatro unidades, dos para cada una de las partes citadas); en tanto que los tres apartados de *Cadena perpetua* responden uno a la escena del planteamiento y los restantes a las dos narraciones en sumario del narrador (en tercera persona) y del personaje (en primera persona). *La novela de una noche*, por el contrario, ofrece en sus dos capítulos los antecedentes (pasado, en forma de sumario) y el caso (presente, en forma de escena), respectivamente. Resulta interesante también el perspectivismo de *El santo varón* y *Sacrificio*, con una voz diferente en cada uno de sus capítulos, así como el paralelismo constructivo de *El agua turbia*, con una conclusión parcial y otra final correlativas y antitéticas. Por fin, en los cuentos epistolares (*El peor consejero*, *Rivales*), una carta integra cada capítulo, mientras que resulta sugerente la estructura cuantitativamente creciente de *Confesiones*, cuento largo cuyas tres divisiones ocupan respectivamente 65, 100 y 380 líneas.

Si el **título** constituye un elemento de importancia en toda obra literaria, en el caso del cuento, por su limitada extensión, este valor se potencia aún, en la medida en que no solo designa, identifica o individualiza, sino que anticipa y concentra a la vez alguno de los ingredientes más relevantes de la historia o del discurso, del texto en suma⁵⁹. Un buen título —y Picón los tiene, como veremos—⁶⁰ no deja de ser una síntesis máxima, un compendio radical: la esencia del cuento en muy pocas palabras.

Y bien pocas que son. Picón, como es común en las narraciones cortas de la época, tiende a la extrema brevedad, hasta el punto de que una crecida cantidad de ellas queda titulada con una única palabra. Son los casos de *Eva*, *¡Venganza!*, *Genoveva*, *Cibelesiana*, *Confesiones*, *Filosofía*, *Envidia*, *Sacrificio*, *Sacramento*, *Candida-*

⁵⁹ Es este además un elemento al que los estudiosos han ido prestando un interés creciente en los últimos años. Para un planteamiento general, véanse los trabajos de Leo H. Hoek, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye: Mouton, 1981, y de Kurt Spang, «Aproximación semiótica al título literario», en *Investigaciones semióticas, I*. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid: CSIC, 1986, pp. 531-541; así como las entradas correspondientes en C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 245-246 (con bibliografía al respecto), y A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 404-406. En relación con el cuento decimonónico, y especialmente el de la etapa que nos ocupa, Picón incluido, véase R. Eberenz, «Semántica del título», *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 245-252; y sobre todo A. Ezama Gil, «Los elementos cotextuales», *El cuento de la prensa...*, pp. 97-109, y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, «El título y otros elementos paratextuales», *El cuento español del siglo XIX*, pp. 258-265.

⁶⁰ No nos detendremos más que para recordar el elogio explícito que hizo Pardo Bazán de *Dulce y sabrosa*: «Acuérdome de cierta comedia, *Dicha y desdicha del nombre*, porque hay títulos que atraen y otros que repelen: *Dulce y sabrosa*, como título, es un hallazgo» (Emilia Pardo Bazán, «Crónica literaria», *Nuevo Teatro Crítico*, I, núm. 3, marzo 1891, p. 92.); y para transcribir el involuntario elogio implícito del padre Garmendia acerca de *La novela de una noche*: «Lo peor es el título. Peligrosa. Para personas formadas» (Antonio Garmendia de Otaola, S.J., *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral* [1949], Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1953, 2.ª ed., p. 425). Véase *CJOPCO III*, cap. 7, pp. 197-198.

to, *Redención*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Desilusión*, *Aventura*, *Instantánea*, *Tentación*, *Desencanto*, *Narración* y *Rivales*⁶¹. Si a estos añadimos los de solo dos vocablos (*El modelo*, *Lo ideal*, *Boda deshecha*, *Sabandijas literarias*, *El retrato*, *Se vende*, *La cita*...), nada menos que cincuenta, observaremos que más de la mitad de los cuentos tiene un título en no más de dos palabras. Haciendo un rápido examen del resto, veríamos que raramente pasan de las cuatro (como en *El epitafio del Doctor*, *El cementerio del diablo*, *Después de la batalla*, *El pecado de Manolita*, entre otros), que unos cuantos alcanzan las cinco palabras (exactamente estos once: *En la puerta del cielo*, *Un cuento en una carta*, *La muerte de un justo*, *La Nochebuena de los humildes*, *El gorrión y los cuervos*, *La prueba de un alma*, *La casa de lo pasado*, *La novela de una noche*, *La flor de la patata*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*), y que uno más llega a contar con siete, aunque muy cortas: *El que va y el que viene*.

En cuanto a su morfología, la inmensa mayor parte (no lejos de la totalidad) de estos títulos queda constituida por un sintagma nominal bajo diversas estructuras, que enumeramos esquemáticamente en orden decreciente de frecuencia:

1. Artículo + Nombre (alguna vez, Adjetivo sustantivado). 30 casos, de los cuales solo cuatro con artículo indeterminado. *El modelo*, *El retrato*, *La cita*, *La prudente*, *Los decadentes*, *Las apariencias*, *Las plegarias*, *Un sabio*, *Una venganza*...
2. Artículo + Nombre + Preposición + Artículo + Nombre. 18 casos, de los cuales solo uno presenta artículo indeterminado en cabeza; cuatro, artículo indeterminado en segundo lugar; solo uno, preposición *en* (*de* en todos los demás), y uno más, *lo* + Adjetivo final. *El epitafio del Doctor*, *La lámpara de la fe*, *El cementerio del diablo*, *La Nochebuena del guerrillero*, *El hijo del camino*, *La muerte de un justo*, *Un cuento en una carta*, *La casa de lo pasado*...
3. Nombre común solo. 16 casos. *¡Venganza!*, *Confesiones*, *Filosofía*, *Envidia*, *Sacrificio*, *Candidato*, *Redención*...
4. Nombre + Adjetivo o Participio. 11 casos. *Boda deshecha*, *Virtudes premiadas*, *Amores románticos*, *Fruta caída*, *Cadena perpetua*, *Divorcio moral*...
5. Artículo + Adjetivo + Nombre. 9 casos. *El santo varón*, *El peor consejero*, *La cuarta virtud*, *La gran conquista*, *El pobre tío*...
6. *Lo* + Adjetivo, Sintagma Adjetivo o Proposición Adjetiva. 7 casos. *Lo ideal*, *Lo imprevisto*, *Lo ignorado*, *Lo más excelso*, *Lo pasado*, *Lo mejor del hombre*, *Lo que queda*.

⁶¹ Tenemos en cuenta aquí todos los títulos, incluso los de versiones distintas de un mismo cuento. Volveremos inmediatamente sobre ello.

7. Nombre + *de* + Nombre. 6 casos. *Caso de conciencia, Voz de humildad, Cosas de ángeles, Boda de almas, Cura de amores, Drama de familia.*
8. Nombre propio. 6 casos (uno incluye el tratamiento; otro el nombre doble o compuesto). *Eva, Genoveva, Sacramento, Modesta, Doña Georgia, Elvira-Nicolasa.*
9. Artículo determinado + Nombre + *de* + Nombre. 4 casos. *El pecado de Manolita, El ideal de Tarsila, La vocación de Rosa, Los grillos de oro.*
10. Artículo determinado + Nombre + Adjetivo. 3 casos. *La monja impía, El agua turbia, El horno ajeno.*
11. Nombre + Sintagma Preposicional. 3 casos. *Lobo en cepo, Moral al uso, Relato del homicida.*
12. Sintagma Nominal + *y* + Sintagma Nominal. 3 casos. *El gorrión y los cuervos, Hidroterapia y amor, El que va y el que viene.*
13. Restan solo tres cuentos con títulos de estructura única, que enumeramos:
 - 13.1. Nombre + Aposición: *Rosa la del río.*
 - 13.2. Infinitivo + Artículo + Nombre: *Santificar las fiestas.*
 - 13.3. Locución latina en forma de Sintagma Nominal: *Modus vivendi.*

Son todos ellos, como decíamos, sintagmas nominales en diversas formalizaciones. Al margen quedan solo estos nueve títulos:

- Sintagma Preposicional: *En la puerta del cielo, Del natural.*
- Sintagma Adverbial: *Después de la batalla.*
- Locución Adverbial: *Por si acaso.*
- Oración impersonal refleja: *Se vende.*
- Oraciones diversas sin núcleo verbal (*frases*, en la terminología de Alarcos Llorach)⁶²: *Todos dichosos, Contigo pan y... pesetas, Ayer como hoy.*
- Interrogación vacía, sin palabras: *¿.....?*⁶³

Más interés ofrece, sin duda, examinar la significación del título en relación con el texto, examen que trasluce, de entrada, la frecuencia de esa función anticipadora a la que nos referíamos: son muchos los cuentos que, ya en su encabezamiento, avanzan aspectos del desarrollo de la trama, de la situación, del personaje y hasta de su resolución final.

⁶² Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe, 1994, pp. 384-389.

⁶³ Aunque tal vez fuera hoy más correcto escribir tres puntos entre los interrogantes, mantenemos — lo habrá observado el lector ya en referencias anteriores — los cinco puntos que escribe Picón en todas las ediciones en que figura este título.

En efecto, buena parte de nuestros relatos anuda el título con el desenlace. En algunos casos, desvelándolo sin más, como sucede en *Boda deshecha*, *¡Venganza!*, *La muerte de un justo*, *Se vende*, *Lo que queda*, *Boda de almas*, *La última confesión* y *Un crimen*, incluyendo en este último la perspectiva del narrador. En otros, anticipándolo significativamente, lo que encontramos en *El peor consejero*, *La recompensa*, *Los triunfos del dolor*, *Por si acaso*, *Desilusión*, *Lo imprevisto*, *Cura de amores*, *Desencanto*, *Modus vivendi* (con calificación del caso), *Virtudes premiadas* (también con calificación, ahora por antífrasis), *El milagro* (que asocia la ironía al punto de vista de los personajes) y *Cadena perpetua* (con poderosísima traslación del significado). Y en otros aún, apuntándolo en una cierta aproximación al momento final: *El epitafio del Doctor* (que implica la muerte del personaje), *¿.....?* (que da cuenta expresivamente de las dudas en que queda sumido el narrador), *El gran impotente* (es el dinero ante la honradez estricta del personaje), *El ideal de Tarsila*, *Todos dichosos*, *La amenaza*, *El agua turbia*, *Los favores de Fortuna*, *La prueba de un alma*, *Redención*, *El pobre tío*, *El padre*, *Lo pasado*, *Lo más excelso*, *La verdadera* (estos dos últimos calificando la acción de modo positivo), *El pecado de Manolita* y *Lo mejor del hombre* (ambos con juicio irónico de los hechos). Algún caso, para finalizar, implica al lector: *Las apariencias* (...engañan, debería completar por su cuenta el receptor), *La cuarta virtud* (que juega con la sorpresa de añadir una a las establecidas), *Contigo pan y... pesetas* (rehaciendo el dicho), y *Santificar las fiestas* (dando un nuevo sentido al mandamiento).

Son también numerosos los títulos que nombran de una u otra manera al personaje. En ocasiones, calificándolo, ya de manera recta (*La prudente*, *Un sabio*, *La vengativa*, *Rivales*), ya irónica (*El santo varón*, *La monja impía*); a veces por sinécdoque (*Eva*, *El olvidado*) y a veces por metáfora (*Fruta caída*), pero casi siempre apuntando además al desenlace. *El socio* titula desde la perspectiva de otro personaje; *Candidato* encierra un malicioso doble sentido: Cegato va a serlo a diputado, pero Chirasol lo será a amante de la mujer de aquel; y *Almas distintas* son las de las dos hermanas, pero quizá también las de marido y mujer, y hasta las de mujer y amante. Otros textos presentan en su titulación una referencia genérica o típica, como *El modelo* (que nombra la función), *Sabandijas literarias* (con plural significativo, como corresponde a lo que constituye una fisiología más que un cuento), *El hijo del camino*, *El gorrión y los cuervos* (con metáfora, como el anterior; en este caso con connotaciones fabulísticas), *El nieto* (parentesco), *La jovencita* (edad), *Los decadentes* (calificación satírica), *La flor de la patata* (alegoría). No faltan los que dan el nombre propio del personaje: *Genoveva*, *Doña Georgía*, *Modesta*, *Elvira-Nicolasa* (la doble denominación responde a la doble vida de la mujer de mundo), *Sacramento* (que es nombre del personaje y a la vez de la acción, pues el *sacramento* es también el matrimonio), *La Vistosa* (sobrenombre de la cortesana).

En varias ocasiones el rótulo inicial asocia en forma diversa al personaje con otros elementos del relato. Personaje y episodio se aúnan en *Lobo en cepo* (con calificación metafórica), *La vocación de Rosa*, *Un suicida*, *Cosas de ángeles*, *El que va y el que viene*, *Voluntad muerta* (prefigurando también el desenlace) y *La dama de las tormentas* (interesante hallazgo intertextual a partir del muy célebre *La dama de las camelias*, de Dumas hijo). Personaje y lugar, en *El guarda del monte* y *Rosa la del río*. Personaje y objeto representativo, en *La chica de la caja*.

El caso, episodio, suceso, o simplemente el contenido genérico, también conforma el título con cierta frecuencia: *La cita*, *Las plegarias*, *El último amor*, *Aventura* (aquí, con carga irónica), *Una venganza*, *La lección del Príncipe*, *Lo ignorado*, *Los dos sistemas*, *El desafío*. Con mayor asiduidad aparece calificado explícita o implícitamente: *Caso de conciencia*, *Dichas humanas* (con ironía, una vez más), *El horno ajeno* (presuponiendo que el lector conocerá los refranes acerca del horno, que implican la murmuración)⁶⁴, *Filosofía* (a través de la metáfora de la copla a que se alude), *Amores románticos*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista* (de nuevo irónico), *Envidia*, *Sacrificio*, *Las consecuencias* (las de la mala educación, que expone el cuento), *Moral al uso*, *Voz de humildad*, *Escrúpulos*, *Tentación* (con doble sentido: política y amorosa), *Divorcio moral*, *Drama de familia*. Una vez asocia suceso y lugar (en la medida en que queda implicado el balneario en *Hidroterapia y amor*), y otra, suceso y época (*Cosas de antaño*).

Por el contrario, no abundan en el título las referencias de lugar o tiempo, que solo aparecen en *La buhardilla*, *En la puerta del cielo* y *La Perla* (aludiendo así metafóricamente a la isla de Cuba), junto a *El cementerio del diablo*, que reúne lugar y personaje, y *La casa de lo pasado*, que asocia lugar y tiempo, prefigurando este último además el desenlace. Es algo que se produce asimismo en *Después de la batalla* —citamos ahora menciones de tiempo—, pero no en *Ayer como hoy*; por fin, tiempo y personaje quedan aunados en dos cuentos navideños: *La Nochebuena del guerrillero* y *La Nochebuena de los humildes*.

Del resto, unos enfocan el objeto significativo del relato: *La lámpara de la fe*, *El retrato*, *Las coronas* (apuntando a la conclusión en estos dos) y *Las lentejuelas* (encarando figuradamente el desenlace); otros subrayan la tesis o idea probada: *Lo ideal* (*El ideal* en su versión inicial) y *El deber*; varios más ofrecen un rótulo descriptivo: *Del natural*, *Cibelesiana*, *Un recuerdo de viaje*, *Instantánea*; en dos casos se alude

⁶⁴ Son refranes como *El horno y el viejo por la boca se calientan*, *El horno cuando se inflama si no respira revienta*, o *Nuevas de horno traen la villa en torno*. Véase Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*. Edición, prólogo, índices, glosario de José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986, núm. 925, 926, 1183, 1484, 2185; pp. 230, 267, 322 y 448.

al proceso narrativo: *Confesiones* (con calificación incluida) y *Relato del homicida*; y, para acabar, algunos otros dan poco más que una referencia del género del relato: *Un cuento en una carta*, *Cuento fantástico* (también calificado), *La novela de una noche* (pero *novela* incluye tal vez el sentido de ‘intriga, enredo’) y el muy insulso *Narración*.

En todos los casos —no podía ser de otra manera— existe relación significativa entre título y cuento. Con frecuencia también se produce una relación textual, esto es, el título se refuerza o subraya en el enunciado.

El rótulo inicial aparece reproducido, con mayor o menor relieve, en el texto de *El modelo* (I 78 y 79), *El santo varón* (I 126 y 127), *El socio* (I 303), *Los triunfos del dolor* (I 388), *La gran conquista* (I 421), *El nieto* (II 55), *La Perla* (II 171), *Aventura* (II 174 y 176), *Tentación* (II 253), *La verdadera* (II 284 y 286) y *Lo pasado* (II 337). En varios otros cuentos, y en lugares diversos de su desarrollo, leemos menciones no literales, pero transparentes: *La cuarta virtud* (I 309), *Lobo en cepo* («lobo sorprendido en redil», I 368), *La vocación de Rosa* («aquella era mi vocación», I 382), *Contigo pan y... pesetas* («¡Lo que parece mentira es que un hombre como tú crea que son posibles esas antiguallas de contigo pan y cebolla!», I 402), *El gran impotente* (II 32 y 36), *La prueba de un alma* (II 50), *El último amor* («Aquel amor había sido el postrero: aquel hombre, el último amante», II 137), *Los decadentes* («sus retratos hubieran sido de inestimable valor para cualquier libro donde se demostrase con pruebas la decadencia de una raza», II 140), *Drama de familia* («Y aquí entra el drama», II 352).

En no pocas ocasiones, estas referencias se producen en puntos relevantes de la arquitectura del cuento. Como en *La Vistosa*, que abre la narración («Conocí a Enriqueta, por mal nombre *la Vistosa*, cuando...», II 340); otras veces, en el planteamiento: *Caso de conciencia* (I 183), *Confesiones* («¿Queréis que nos confesemos?», I 256), *El hijo del camino* (I 371 y 373), *El deber* (I 129); alguna más, en momentos clave del relato (*El pecado de Manolita*, I 149; *Filosofía*, I 348, tomada de la copla que canta el personaje); pero sobre todo en el desenlace, cierre o final, lo que no hace sino potenciar el lugar estratégico por excelencia del género: *Lo ideal* (I 96, además de 91 y 92), *Envidia* (I 431), *Las coronas* (II 77), *Sacramento* (II 83), *Desilusión* (II 169), *Lo más excelso* (II 281), *Cura de amores* (II 329), *Desencanto* (II 383), *Rivales* (II 416). Con frecuencia, incluso, las palabras mismas del título integran o rematan la frase final del texto: *Eva* («Se llama Eva», I 120), *Se vende* (así reza el cartelillo del balcón, I 153), *La amenaza* («La mano con que pide parece que amenaza», I 240), *El olvidado* («Todos le han olvidado», I 254), *La recompensa* («Aquella doble maternidad fue la recompensa de su vida», I 334), *Los grillos de oro* (que, tras una referencia inmediatamente anterior, concluye con estas palabras del narrador en una interesante

mise en abîme: «Calló aquel desdichado, me ofrecí a su servicio, le di un puro, lo encendió y se fue: yo quedé pensativo, y luego tomé estos apuntes, que quizá algún día convierta en novela con el mismo título: *Los grillos de oro*», I 417), *Lo que queda* (levemente alterado: «los que quedan», II 64), *Redención* («redención a metálico», completando la agudeza final, II 128), *El pobre tío* («Nuestro pobre tío don Julián, que esté en gloria...», II 184), *Las lentejuelas* («Cada edad tiene sus lentejuelas», II 201, entre otras menciones anteriores), *Cadena perpetua* («Sois dos infames, y lo sabéis...; id juntos, juntos para toda la vida: ¡a cadena perpetua!», II 208), *El padre* («¡Tonto! ¡Somos feos, muy feos; pero nuestro amor es hermosísimo... y ese, ese es el verdadero padre de nuestro hijo!», II 213). Varias menciones quedan rematadas al final en *La chica de la caja* (II 303, 304 y 306), y muy interesante resulta la correlación de *El agua turbia*, no literal, pero sí muy significativa («el agua clara», I 393; y «eso está turbio», en el desenlace, I 398).

Sin salir aún de la titulación, dejemos solo consignados los cambios de título que afectan a nuestros cuentos. Son siete casos, cuatro de ellos de *Juan Vulgar*, el primer volumen que recogió relatos breves de Picón. El sugerente ¿.....? sustituyó al menos afortunado *Un recuerdo de viaje* con que apareció en el *Almanaque de La Ilustración*; *Lo ideal* se había llamado *El ideal* en su primera versión de la *Ilustración Artística*; *El retrato* era *Un cuento en una carta* en la *Revista Ibérica*; y *La muerte de un justo*, *Del natural* en *El Imparcial*. Fuera de estos, solo tres cuentos más verán alterada su rotulación primera: *Genoveva*, que pasó del *Almanaque de La Semana Cómica* a *Novelitas* como *La prudente*; *El pobre tío...*, que no hizo sino perder los puntos suspensivos (*El pobre tío*) en la versión definitiva de *Mujeres* (1916) tras haberlos mantenido tanto en la prensa (*El Liberal*) como en el libro (*El último amor* y la primera edición de *Mujeres*, de 1911); e *Instantánea*, con título inicial inducido por la revista en que salió (*Instantáneas*), que pasará a ser, sin salir de las páginas de la prensa periódica, *El desafío* en *La Vida Galante*, y *La jovencita* en *Ateneo de Honduras*.⁶⁵

Permítansenos dos apuntes finales sobre los títulos para poner de relieve la originalidad y el acierto de Picón en algunos de ellos, lo que no es poca cosa en una selva de muchos de millares de piezas⁶⁶. Hallamos, en efecto, títulos a nuestro juicio tan conseguidos como *Después de la batalla*, *El horno ajeno*, *Lobo en cepo*, *Hidroterapia y amor*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *Los grillos de oro*, *La prueba*

⁶⁵ Para más detalles, véase el aparato crítico correspondiente a cada uno de los textos en J.O. Picón, *Cuentos completos*, ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, cit.

⁶⁶ No hay exageración en la cifra. Baste el dato que nos proporciona Ángeles Ezama: en los treinta y dos periódicos del último decenio del siglo examinados por la profesora asturiana, «el número total de cuentos publicados ronda los 10.000» (*El cuento de la prensa...*, p. 207).

de un alma, Modus vivendi, Fruta caída, Cadena perpetua, Relato del homicida, Divorcio moral, Boda de almas, La flor de la patata, La dama de las tormentas, Cura de amores, Drama de familia o Voluntad muerta. Por otra parte, apenas si hay marbetes que repitan otros ajenos precedentes. Dicho sea con toda la prudencia que el caso requiere, lo cierto es que no conocemos más que dos cuentos de don Jacinto que calcan otros preexistentes: *El retrato*, de 1885 (tras titularse antes *Un cuento en una carta*), que repetía el del famoso artículo de Mesonero, de 1832 nada menos; y *Rivales*, de 1908, tomado del cuento de Clarín de 1893 (recogido en ese mismo año en el volumen de *El Señor y lo demás, son cuentos*). La razón en ambas ocasiones —no nos cabe duda— es homenajear al viejo maestro y al amigo desaparecido⁶⁷, lo mismo que en otro par de casos de títulos no iguales, pero sí muy semejantes: *Los dos sistemas*, de 1901, que recuerda al perediano *Dos sistemas*, de 1869 (recogido en *Tipos y paisajes*); y *Candidato*, de 1895, que evoca el otra vez clariniano *Un candidato*, de 1893 (que, procedente de *Madrid Cómico* en su impresión inicial, pasó al volumen *Palique* en 1894; no hay duda, por tanto, de que Picón lo tenía en mente cuando en octubre de 1895 lo publicó en *El Imparcial*).

En el resto de títulos duplicados que conocemos, la antelación es siempre del cuentista madrileño. Así sucede tanto en el que comparte con Blasco Ibáñez, *En la puerta del cielo* (1877 para Picón, 1893 para el valenciano), como en los varios que repetirá más tarde doña Emilia Pardo. Como es natural, no cabe descartar la pura coincidencia, el azar sin más, pero los datos son estos: *La cita* (Picón 1888, P. Bazán 1909), *La amenaza* (Picón 1892, P. Bazán 1897)⁶⁸ y *Aventura* (Picón 1897, P. Bazán 1899), a los que cabe añadir —como acabamos de hacer en sentido inverso— *La recompensa* (Picón 1892; P. Bazán, *Recompensa*, 1904), *El deber* (Picón 1896; P. Bazán, *Deber*, 1905), *Filosofía* (Picón 1893; P. Bazán, *Filosofías*, 1912), y hasta *La señorita Aglae* (1913), que es título de doña Emilia y no de don Jacinto, pero que tal vez provenga —recordará el lector que Aglae es el nombre de una de las tres Gracias— de la *mademoiselle* Aglae de Picón, personaje incidental de *Confesiones* (1892).

Por lo demás, no abundan en Picón **otros elementos paratextuales** o cotextuales⁶⁹. En el caso de los subtítulos, no tendremos en cuenta, como parece obvio, el

⁶⁷ No obstante los avatares de su relación, recordemos que esta acabó en una sincera amistad. Véase Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, «Clarín y Picón: del desencuentro a la amistad», *Revista de Literatura*, LXVII, núm. 134 (julio-diciembre 2005), pp. 441-462, y *CJOPCO I*, apartado 3.2.1, pp. 291 y ss.

⁶⁸ No nos detenemos en las colecciones a las que pertenecen. El lector interesado puede acudir a Nelly Clémessy, *Les contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1971.

⁶⁹ Véase K. Spang, «Aproximación semiótica al título literario», pp. 531-541, y las aplicaciones de

epígrafe *cuento* que aparece con frecuencia en las ediciones periodísticas de estos relatos, que no es del texto sino del periódico⁷⁰, lo mismo que los rótulos de las secciones en que a veces se insertan⁷¹. Esto aparte, de los que se recogieron en volumen no nos quedan más que *La flor de la patata*, que mantiene el subtítulo *Para los niños de los ricos*, y *Rivales*, subtulado —con toda intención— *Cuento fantástico*. A ellos cabe añadir algunos otros con subtítulo en las ediciones únicas del periódico o la revista: *El modelo (Anécdota)*, *La vocación de Rosa (Fragmentos de sus memorias escritas en la vejez)* y *Los grillos de oro (Boceto de novela)*. También *El milagro* va subtulado *Cuento de Nochebuena* en la edición de *El Liberal* (rótulo este que no pasará al libro), e *Instantánea* (que después será sucesivamente *El desafío* y *La jovencita*), lleva el marbete *Histórico* en su primera versión de la revista *Instantáneas*, para la cual fue escrito.

En el caso de los preliminares, la parquedad resulta en verdad extrema, pues no hay más que un cuento (o novela corta, si se quiere), *Rivales*, que presenta tres lemas iniciales (II 390), con citas del Arcipreste de Hita, Gutierre de Cetina y Espronceda (es decir, de todas las épocas: siglos XIV, XVI y XIX), para establecer desde el comienzo la oposición de corazón y cuerpo, alma y sentidos, materia y espíritu, que va a ser el eje significativo del relato.

Por otra parte, no cabe considerar el nombre del autor como formando parte del texto o del paratexto de las impresiones periodísticas de nuestros cuentos, en las que siempre figura, claro está (por lo general al pie, alguna vez en cabeza; habitualmente «Jacinto Octavio Picón», en ocasiones «Jacinto O. Picón», y más raramente «J.O. Picón»); con una curiosa excepción, la de *Un cuento en una carta* —que más tarde pasará a titularse *El retrato*—, de la *Revista Ibérica*, donde, tras la carta que cons-

A. Ezama, «Los elementos cotextuales», *El cuento de la prensa...*, pp. 97 y ss.; y de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, «El título y otros elementos paratextuales», *El cuento español del siglo XIX*, especialmente pp. 262 y ss.

⁷⁰ Llevan *cuento* como subtítulo *La lámpara de la fe* (en las versiones del *Almanaque de El Globo* y de *La Semana Cómica*), *El olvidado* (en la versión de *El Liberal* de Sevilla), y varios de los publicados en *El Liberal* (concretamente *Voz de humildad*, *Cosas de ángeles*, *Aventura*), en *Vida Nueva* (dos ediciones de *El padre*, además de *La lección del Príncipe* y *Lo ignorado*) y en *El Cojo Ilustrado* (*Los triunfos del dolor* y *Santificar las fiestas*). También *novela* aparece como subtítulo: en *La recompensa* (edición de la Biblioteca Estrella), en *Confesiones* (de *Los Contemporáneos*), en *La prueba de un alma* (tanto de *La Novela Corta* como de *La Novela Semanal*), en *Rivales* (de *El Cuento Semanal* y *La Novela Semanal*) y en *Desencanto* (también de *El Cuento Semanal*).

⁷¹ En estos casos, aparecen comúnmente precediendo al título del cuento, y alguna vez integrados en él. A destacar los «Cuentos propios» de *El Liberal* de Madrid, donde vieron la luz *La amenaza*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *La cuarta virtud*, *Lobo en cepo*, *Los triunfos del dolor*, *Las plegarias*, *Sacramento* y *La hoja de parra*; y «Nuestros Domingos», también de *El Liberal*, con *El pobre tío*, *Lo imprevisto* y *Una venganza*. En «Cuentos del domingo», de *La Correspondencia de España*, apareció *Amores románticos*; en «Novelas cortas», de *El Gráfico* de Bogotá, *Boda de almas*; y en «El ingenio de los que fueron», de *Lecturas* y ya póstumamente, *Por si acaso*, *El retrato* y *Boda deshecha*.

tituye íntegro el cuento, firmada por X., se añade, en letra de menor tamaño que la del texto y ocupando dos líneas sucesivas, «Por la copia» (en cursiva en la primera) «Jacinto Octavio Picón» (en negrita en la segunda).

2.2. Estructura interna

De nuevo nuestro análisis habrá de limitarse a la exposición de planteamientos muy generales o panorámicos: seguir con absoluto rigor la construcción de los cuentos (o de algunos de ellos) nos llevaría sin duda a perdernos en el detalle. Y de nuevo también, en nuestro análisis se confunden por momentos diversas categorías de la narración. Intentaremos, pues, ceñirnos lo más posible al asunto.

En cuanto a la **disposición general del relato**, abundan sobre todo los cuentos que pasan de la descripción a la narración, o de la presentación al caso, como sucede al menos en *Lo ideal*, *Después de la batalla*, *Boda deshecha*, *La buhardilla*, *El olvidado*, *Los triunfos del dolor*, *El agua turbia*, *Envidia*, *El gran impotente*, *La prueba de un alma*, *El milagro*, *Modus vivendi*, *Cuento fantástico*, *Candidato*, *Cosas de ángeles*, *Lo imprevisto*, *Una venganza*, *La verdadera* y *La flor de la patata*. En ocasiones, esta parte descriptiva introductoria se hace especialmente relevante en extensión y significación: *Caso de conciencia* consagra el primer capítulo, de los cuatro de que consta la pieza, a la descripción y presentación de los personajes y su historia anterior; algo semejante se produce en *Las consecuencias*, con un capítulo descriptivo de entre tres totales; también *El epitafio del Doctor* —aquí sin división en partes— dedica casi un tercio a la descripción inicial de espacio, tiempo y personaje; y en *Todos dichosos* esa repartición llega a ser de mitad y mitad. Breve o muy breve, por contra, es la presentación descriptiva que abre *En la puerta del cielo*, *Cosas de antaño*, *Confesiones*, *Almas distintas* y *Desencanto*.

Variantes de este esquema se dan en *El modelo*, donde la parte introductoria consta no solo de la descripción inicial, sino de tres sucesos escuetamente narrados como antecedente del caso propio o principal último; en *El santo varón*, que yuxtapone una carta final a la parte narrativa posterior a la descriptiva inaugural; en *Contigo pan y... pesetas*, que pasa de la descripción a la escena; y en *Los favores de Fortuna*, donde esa apertura anterior al caso no es tanto descriptiva como ensayística o reflexiva.

Son mucho menos frecuentes los cuentos narrados de manera directa, sin el inicio descriptivo habitual, como se ofrece en textos en que la forma narrativa resulta casi exclusiva (*Las coronas*, *El pobre tío*); en algún otro en que la narración cede el paso a la descripción antes de centrarse en el caso (*Redención*); y en varios en que las partes o momentos descriptivos van embutidos en los narrativos, como en *Las plegarias*, *Santificar las fiestas*, *Fruta caída* y *Desilusión*. La mezcla inseparable

de narración y descripción se da en *El padre*, *Ayer como hoy* y *Voluntad muerta*; en tanto que la descripción domina ampliamente en *¿.....?*, *Se vende*, *El olvidado* y *La jovencita*.

Otros relatos plantean procedimientos diversos. Los cuentos en forma dramatizada, ya aludidos (*Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*), transitan de la acotación al diálogo, mientras que dialogados en su totalidad son *Las lentejuelas* y *Boda de almas*. Por su parte, *Tentación* presenta una parte narrativa inserta en dos breves series de cartas, en tanto que *¡Venganza!* ofrece una suma de anécdotas, con una final más extensa, en una obrita por cierto prescindible, de la que no cabe sino lamentar que el muy meticuloso don Jacinto se decidiera a ponerla en letras de molde.

En otro orden de cosas, la arquitectura del discurso obedece con frecuencia, como vimos, a la justificación o **motivación del acto mismo de contar**. Hablamos de esos textos que se estructuran en dos o más niveles diegéticos, el primero de los cuales suele ubicarse en una tertulia o reunión, en la que surge el caso contado⁷². Algunos de ellos ofrecen particularidades dignas de mención, como *Confesiones*, que reúne hasta tres historias siguiendo el procedimiento clásico de los relatos ensartados; *Es-crúpulos*, que no es más que la respuesta del narrador homodiegético a la pregunta inicial del narratario; o *Divorcio moral*, que presenta la singularidad de que la tertulia no es el marco donde se cuenta el cuento, sino solo donde surge la noticia que da pie a la indagación del personaje. Todos ellos forman parte de una larga serie de relatos motivados que explicitan el acto mismo de enunciación, en la que se alistan también *Lo ideal*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Modesta*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión* y *Drama de familia*.

Algunos de estos mismos cuentos presentan una **estructura enmarcada** o en cuadrada, esto es, la de los textos que se abren y cierran con un doble elemento correlativo que limita el relato. Así, esa tertulia o conversación recién aludida conforma tanto la apertura como el cierre de *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro* y *Drama de familia*. En otros casos cambia la naturaleza de ese factor de correlación: el tiempo presente de *El cementerio del diablo* enmarca la narración central en pasado; la doble acotación sirve para encuadrar el breve diálogo reproducido en *El que va y el que viene*; las respectivas descripciones inaugural y final, la narración de *Lo ignorado*; y el cambio de corresponsal, la

⁷² Véase antes, nuestro apartado 1.3.

construcción de *Rivales*, donde la primera y la postrera carta de Pedro abrazan las seis epístolas restantes de Juan.

La **estructura correlativa** se da también parcialmente en la construcción de varios cuentos, de entre los que destacaremos unos pocos casos relevantes. Así, *El hijo del camino* ofrece un doble paralelismo: en los oficios que Juan desempeña (I 371) y el lujo de la casa de Luz (I 372), por una parte, y en los hombres que acuden en auxilio del personaje (II 373) y los que están presentes en su ajusticiamiento (II 373), por otra. *Lo pasado* se apoya en buena medida en la referencia de lugar del despacho del personaje en los dos momentos clave del relato (II 333 y 338). *La dama de las tormentas* se levanta sobre el motivo de la tormenta real (II 310-311) y la fingida (II 313); mientras que en *Voluntad muerta*, las «nubes negruzcas, amontonadas, densas, de color plomizo, que presagiaban tormenta» (II 421) anuncian el desenlace que subrayará «el estampido de un trueno formidable que repitieron con fragoroso estruendo las concavidades de los montes y que acaso fuera la doble voz de Dios escarnecido y de la Naturaleza ultrajada» (II 422).

No es frecuente en Picón —al contrario de lo que sucede en Pardo Bazán, por ejemplo— que el cuento se plantee como **enigma o incógnita** que debe ser descifrada. Dos casos policiales, que responden a este planteamiento, son, no obstante, los de *Un suicida* y, sobre todo, *El deber*. Otros cuentos (*El pecado de Manolita*, *La recompensa*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Divorcio moral*) responden globalmente también al impulso indagatorio o a la curiosidad del personaje. A ellos deben sumarse aún varios más que presentan pequeños misterios o secretos cuya resolución se formaliza en el texto: la resistencia a casarse de Felisa (*Amores románticos*, I 351, 352, 354), la infamia de la que Julia ha sido víctima (*La prueba de un alma*, II 42), la ruptura del noviazgo de Soledad que deja perplejo a su abuelo (*Desilusión*, II 166), el paquete de las cartas de Cosme que tanto desazona a Magín —y al lector— (*Lo imprevisto*, II 187-188) y el gabinete cerrado de Antonia (*La chica de la caja*, II 306).

Por otro lado, en el análisis de la estructura interna —y en parte también de la estructura externa— no parece razonable obviar los dos **lugares principales o estratégicos del cuento**, la apertura y el cierre, o, si se prefiere, el comienzo y el desenlace, el *incipit* y el *explicit* de los clásicos. A ambos, tal vez más al primero, han venido prestando atención creciente los estudiosos del texto literario y de la teoría del relato durante los últimos años, en la medida en que se trata de las fronteras del texto, con las implicaciones estructurales, semánticas y pragmáticas que ello implica. Vamos a ver qué nos ofrecen los cuentos de Picón a la luz de estas consideraciones.

Esa primera frontera es la que nos marca la **apertura** del cuento, que separa el mundo real, al que el lector pertenece, del mundo posible, especial, ficcional o textual que nos ofrece el relato. Uspenski presenta ese límite divisorio como una

moldura: «En una obra de arte, sea literaria, pictórica o cualquier otro tipo de obra de arte [*sic*], nos es presentado un mundo especial, con su propio espacio y su tiempo, su propio sistema ideológico y sus propios patrones de comportamiento»; por ello, «la transición del mundo real hacia el mundo representado es particularmente significativa como uno de los fenómenos que justifican la “moldura” de la representación artística»⁷³. En todo caso, sea cual sea la terminología que empleemos para referirnos a ella, no parece que quepan dudas acerca de su importancia, y, desde luego, de su importancia estructural.

En su mayor parte, los cuentos de Picón se inician con una presentación descriptiva (a veces narrativa) de los personajes, la situación, el lugar o el tiempo, reuniendo con frecuencia varios de estos factores en las líneas iniciales del texto. No faltan tampoco comienzos abruptos, *in medias res*, ya sean narrativos, dialogados o epistolares.

Abunda especialmente en el inicio la presentación del personaje, unas veces rápida (*Cosas de antaño*), otras demorada (*Hidroterapia y amor*, *El agua turbia*); sea del protagonista (*La prudente*, *Virtudes premiadas*), sea de varios actores principales de la historia (*Caso de conciencia*, *Todos dichosos*). A este modelo responden, además de los citados, cuentos como *Lo ideal*, *Confesiones*, *El socio*, *La Nochebuena de los humildes*, *Contigo pan y... pesetas*, *El gran impotente*, *El nieto*, *El milagro*, *Sacramento*, *Las consecuencias*, *Redención*, *Lo imprevisto...*, hasta un total de 32 textos, esto es, una cuarta parte del total.

La situación, en muy diversos planteamientos, abre casi una veintena de piezas, entre las que se cuentan varias de las que transcurren en una tertulia o encuentro (*Un sabio*, *El deber*, *Modesta*, *Divorcio moral*), junto a otras como *Las coronas*, *Fruta caída*, *El pobre tío*, *Un crimen*, *Relato del homicida*, *La flor de la patata* o *Voluntad muerta*.

El espacio es el elemento anticipado en *La lámpara de la fe*, *Después de la batalla*, *El ideal de Tarsila*, *La buhardilla*, *Cibelesiana*, *El olvidado*, *La vengativa*, *Moral al uso*, *El guarda del monte*, *Los dos sistemas*, *Desencanto* y *Lo mejor del hombre*. Mientras que el tiempo sólo inicia *El hijo del camino* («Era el tiempo en que», I 370).

Como antes avanzábamos, son muchos los cuentos que, al margen de la fórmula concreta de apertura —y por tanto del elemento que queda en primerísimo lugar, sobre lo que volveremos de inmediato—, combinan en su presentación varios de los factores citados. Así encontramos, con mayor o menor detalle de uno u otro, la

⁷³ B. Uspenski, *A poetics of composition...*, p. 137, que citamos en este pasaje que traducen C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 121-123, a los que remitimos para una síntesis de la cuestión. Véanse también Yuri M. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard, 1973, pp. 299-309 (hay traducción española: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988); R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 55-61; R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 221-227, y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 270-272.

combinación de lugar y personaje en *El epitafio del Doctor*, *En la puerta del cielo*, *El santo varón*, *La amenaza*, *La recompensa*, *Los triunfos del dolor*, *El padre*, *El que va y el que viene*, *Lo ignorado*, *Almas distintas*, *La verdadera* y *La chica de la caja*. Tiempo, lugar y personaje (en cualquier orden de prelación y casi siempre de forma breve) aparecen en *Boda deshecha*, *La monja impía*, *Lobo en cepo*, *Santificar las fiestas*, *La hoja de parra*, *Los decadentes*, *Cadena perpetua*, *La casa de lo pasado* y *¡Venganza!* (aquí, tan rápido como esto: «Allá por los años del 35 al 40 fueron célebres en Madrid las bromas de Periquito», I 141). Lugar y tiempo, en ¿.....?, *El cementerio del diablo*, *Dichas humanas* y *La prueba de un alma*. Personaje y situación, en *Lo pasado*, *La Vistosa*, *Drama de familia*, y otros textos en los que se ofrece un rapidísimo apunte de ambos, como *El pecado de Manolita*, *La cuarta virtud*, *Elvira-Nicolasa*, *Lo que queda*, *Modus vivendi*, *La dama de las tormentas*, y sobre todo en *Las apariencias* («Mi amigo contó su aventura de este modo», I 291) y *La última confesión* («Ella misma me lo contó de este modo», II 345). Tiempo y situación se funden en la apertura de *La Nochebuena del guerrillero* y *Las plegarias*; y tiempo, lugar y situación, en *Narración*.

Más interés, por su rareza, presentan *El último amor* (ruidos en la madrugada), *Eva* (el escritor ante las cuartillas), *Los favores de Fortuna* (breve texto ensayístico sobre el tema), y *La vocación de Rosa y Ayer como hoy*, en los que el texto inicial es una línea de puntos, esto es, la marca explícita de la *moldura* de Uspenski antes citada.

La mayor originalidad, sin duda, pertenece a los cuentos que huyen deliberadamente en su apertura del modelo introductorio convencional y se inician de modo abrupto, *in medias res*, como sucede en varios relatos que podemos reunir en tres grupos: a) los de naturaleza epistolar (al menos en su comienzo), que son *El retrato*, *El peor consejero*, *Sacrificio*, *Tentación* y *Rivales*; b) los que se abren con las palabras de un personaje, en estilo directo, como *La muerte de un justo*, *Doña Georgia*, *Un suicida*, *Escrúpulos*, *Las lentejuelas* y *Boda de almas*; y c) aquellos que, evitando cualquier enunciado presentador, sumergen al lector de repente en el acontecimiento, casos de *La cita*, *Desilusión*, *La vocación de Rosa* (tras la línea inicial de puntos antes aludida), *Los grillos de oro* o *La novela de una noche*.

Con todo, creemos que el elemento más determinante de la apertura es la fórmula lingüística que la encabeza. En ocasiones, y sobre todo en los primeros tiempos de su carrera literaria (pero no sólo), Picón se muestra conservador, convencional, y poco sorprende al lector en inicios como los que siguen. Por ejemplo, presentando al personaje: «Andrés era un pintor joven, de gran talento...» (*El modelo*, I 76); «Don Diego Fermosella era un caballero madrileño, honrado y rico: sus rentas ascendían a más de quince mil duros anuales» (*Caso de conciencia*, I 179); «Felisa

tenía veintitrés años; era hermosa, rica, estaba enamorada, podía casarse...» (*Amores románticos*, I 351). Describiendo o precisando el lugar: «En uno de los lugares más frondosos de la campiña de Nápoles...» (*El epitafio del Doctor*, I 65); «En un paisaje agreste y pintoresco...» (*La lámpara de la fe*, I 81); «En cierto colegio monjil de las cercanías de Madrid...» (*La recompensa*, I 320). O el tiempo: «En tiempo de la guerra de la Independencia, existía en tierra de Castilla una comunidad de religiosas...» (*La monja impía*, I 172); «Hacia fines de 1874 iban los carlistas de vencida en casi toda la parte oriental de España...» (*La Nochebuena del guerrillero*, I 314); «El año de 1900, Pedro Fuentelcésped se fue a París con su mujer, Mercedes, haciéndole creer que el objeto del viaje...» (*Narración*, II 384). La situación o el ambiente: «Estaban citadas para salir juntas de paseo tres elegantes y ricas damas, íntimas amigas...» (*Confesiones*, I 255); «Íbamos de paseo, mi amigo Pepe y yo, conversando acerca de lo inverosímil en literatura...» (*Un sabio*, I 273); «Estábamos de sobremesa, envueltos en la neblina azulada del tabaco, saboreando el café y el coñac» (*La gran conquista*, I 424). No faltan incluso algunos comienzos cercanos al *Érase una vez* tradicional: «Era el tiempo en que...» (*El hijo del camino*, I 370); «Quise en cierta ocasión...» (*Los grillos de oro*, I 405); «Hacia mucho tiempo que...» (*Por si acaso*, II 102); «Éramos siete estudiantes...» (*Aventura*, II 173). Claro que entre las muestras anteriores las hay más y menos afortunadas, pero en el mejor de los casos ninguna se libra del todo de esa impresión de lo escrito o leído mil veces.

No obstante, ya en algunos de los primeros cuentos dará Picón con un recurso que conferirá una intensidad nueva a la apertura: la frase breve, y hasta muy breve, a partir de la cual amplificará después la descripción. Valgan estos cuatro ejemplos, dispuestos además en orden cronológico: «Era uno de los últimos días de verano y al caer la tarde. El sol, que parecía despedirse haciendo gala de sus fuerzas...» (*¿.....?*, I 86); «El doctor Nulius fue un hombre verdaderamente extraordinario. Aún me parece que le veo: alto, seco, nervioso...» (*Lo ideal*, I 90); «Cae la tarde. La marquesa de Valplata está en su gabinete...» (*Boda deshecha*, I 121); «La conocí en el Teatro Real. Me fijé en ella porque estaba toda vestida de blanco y su figura destacaba enérgicamente sobre el fondo rojo del palco» (*La prudente*, I 162).

Lo cierto es que pronto don Jacinto aprenderá a evitar lo trillado. Veámoslo en la presentación inicial del personaje: se aleja con plena conciencia del *Fulano era...*, para introducir una nota pintoresca, un término expresivo, una focalización momentánea...: «Don Lope Mirueña comenzó a trabajar casi desde niño: pasó la juventud midiendo y empaquetando piezas de madapolán detrás de un mostrador...» (*El gorrión y los cuervos*, II 17); «Cuarenta años tenía Ramiro Cegato, y más de la mitad llevaba empleado en el ministerio, donde entró de meritorio al salir de la Universidad» (*Candidato*, II 96); «Todo Madrid conocía a los de Cantillana, y se burlaba de

ellos por su necesidad de aparentar mayor fortuna de la que tenían...» (*Las consecuencias*, II 116); «Aquella hechicera y peligrosa Luisa Bocángel, mujer tan extraordinaria que fue consuelo de pobres, delicia de amantes y escándalo de confesores...» (*Lo más excelso*, II 277). Y lo mismo puede decirse de las presentaciones de tiempos, lugares o situaciones: «Sonaron las campanadas del medio día y de allí a poco la puerta comenzó a despedir en oleadas de marea humana la muchedumbre cansada y silenciosa» (*La amenaza*, I 235); «Lunes, 9 de mayo de 1892, tomó don Cándido posesión de su curato en Santa Cruz de Lugarejo...» (*Santificar las fiestas*, II 84); «Las dos de la tarde acababan de dar en el gabinete, amueblado con el lujo aparatoso e insolente propio de una cortesana vulgar enriquecida de pronto, cuando Magdalena...» (*La hoja de parra*, II 88); «Estaba el tren a punto de salir cuando Ernestina, seguida de su doncella, llegó al andén después de haber logrado facturar a toda prisa, y casi por favor, el equipaje...» (*Fruta caída*, II 105); «En el segundo de la derecha vivían los de Foncastín y en el de la izquierda los de Langayo...» (*El padre*, II 209).

Las aperturas más intensas son quizá aquellas que lanzan al lector decididamente a la historia, *in medias res*, que inician el relato sacudiéndolo vivamente, abriendo interrogantes desde el principio, suscitando así su curiosidad: «Por fin un día, tras una disputa muy agria con su marido, enojada por cierta frase que le pareció depreciativa, prometió que iría», *La cita*, I 159); «No hay palabras con que expresar el conjunto de impresiones que experimentó Emilia viendo morir a su marido casi repentinamente...» (*Las coronas*, II 73); «Si he de creer lo que a menudo me dijeron los hombres, el espejo y hasta mis amigas...» (*La vocación de Rosa*, I 380). Con frecuencia, como observamos en este último caso, lo que se plantea es en realidad una alteración sintáctica, pero que se revela muy eficaz: «Desde que la mano levantaba el pesado cortinón de alfombra, reforzado con tiras de cuero, quedaban los ojos deslumbrados» (*El olvidado*, I 251); «Al dar la una y media comenzaron a despedirse los contertulios: a las dos solo quedaban en el magnífico salón los dueños de la casa, marido y mujer...» (*Las plegarias*, II 22); «Difícil es que haya habido muchos hombres tan dignos de compasión como Magín de Anzules, oficial de una clase de poco sueldo y escasa categoría, en no sé qué ministerio» (*Lo imprevisto*, II 185); «Cuando Pepita dijo que se quería casar con Alfonso Redral, su padre, don Luis, y su madre, doña Catalina, imaginaron que se trataba de uno de tantos caprichos pasajeros...» (*Un crimen*, II 220).

Y, claro está, los casos de estilo directo, haciendo que sea el personaje quien abra el cuento, sin intermediario ninguno, que también dotan a la apertura de una gran viveza: «—Pienso como tú —me dijo mi amigo, paladeando el último sorbo de café...» (*La muerte de un justo*, I 143); «—Mañana —me dijo Pepe— tengo que ir a Valdelosfresnos para ultimar un arriendo de tierras» (*Doña Georgia*, I 282); «—He

pertenecido a la carrera judicial —dijo aquel viejecito— durante treinta años, de los cuales siete fui juez en Madrid» (*Un suicida*, I 424); «—Buenos están contigo los de Posendo. ¿Qué les has hecho?» (*Escrúpulos*, II 153).

Son todos ellos inicios directos, intensos, poderosos, en los que Picón no desmerece en absoluto —como en casi nada— al lado de los maestros reconocidos del cuento naturalista.⁷⁴

De nuevo se hace difícil separar con nitidez estructura interna y estructura externa al considerar el **cierre** o **desenlace**, que intentaremos enfocar aquí limitándonos al discurso y obviando en lo posible la historia.⁷⁵

Examinado este aspecto en los cuentos de Picón, no cabe duda de que el narrador madrileño posee una clara conciencia de la potencialidad constructiva, significativa y pragmática que el cierre aporta al texto; y actúa en consecuencia: unas veces refuerza la carga emotiva; otras, produce la descarga humorística; otras aún, enfoca moralmente la historia... Apenas si encontramos relato alguno cuyo final no cumpla esa relevante función estructural.⁷⁶

⁷⁴ El maestro absoluto de la apertura —y también de casi todo— en el cuento decimonónico en castellano es, a nuestro juicio, Clarín. Véase el apunte de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 271-272.

⁷⁵ La importancia esencial del desenlace en la arquitectura del cuento fue puesta de relieve ya por Edgar Allan Poe, y no solo se deriva implícitamente de su teoría de la unidad de efecto («Hawthorne» [1842], *Ensayos y críticas*, ed. y traducción Julio Cortázar, Madrid: Alianza, 1973, pp. 125-141), sino que se encuentra explicitada en una de sus notas sobre literatura aparecidas en la prensa: «Jamás debería la pluma rozar el papel hasta que al menos un propósito general bien asimilado hubiera sido establecido. El desenlace [*dénouement*] en la narrativa, el efecto buscado en todas las demás composiciones, debería haber sido considerado y arreglado de manera definitiva antes de escribir la primera palabra; y ni una palabra debería entonces escribirse que no tendiera —o no formara parte de una oración tendiente— hacia el desarrollo del desenlace o al fortalecimiento del efecto». Citamos de «Sobre la trama, el desenlace y el efecto», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 1997, 2.^a ed., p. 313. Véase también a E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 146-147, 171, 202-205 y 227-229; así como los varios trabajos de Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada: Universidad, 1979, pp. 332-340; «Del cuento y sus desenlaces», *Lucanor*, 1 (1988), pp. 103-114; y *Algunos aspectos del cuento (Contribución al estudio de su estructura)*, pp. 24-46 (hay reedición reciente en *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pp. 13-29). Para el estudio del desenlace en algunos de los principales autores del cuento naturalista, R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 227-244; y para una breve síntesis, E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 272-274.

⁷⁶ William Rosa (*Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*. Tesis doctoral. Ann Arbor: The Ohio State University, 1984, pp. 437-449) considera la diversidad de desenlaces como «uno de los aspectos más singulares» de los cuentos del autor, y distingue cinco categorías (en las que mezcla historia y discurso): a) final irónico y sorpresivo, «a la manera de Maupassant» (y cita *La lámpara de la fe*, *La muerte de un justo*, *La Nochebuena del guerrillero*, *Virtudes premiadas* y *Los favores de Fortuna*); b) reivindicación amorosa o moral, con el éxito del personaje, quien se vale de su propia iniciativa (*Caso de conciencia*, *Confesiones*, *Modus vivendi*, *La Vistosa*); c) finales «abiertos» (*Boda deshecha*, *El santo varón*, *La novela de una noche*); d) finales en que se ejecuta «la justicia poética» para sancionar las acciones de los personajes (*La Nochebuena de los humildes*, *Las*

Con cierta asiduidad, consigue la intensidad del cierre a través del estilo directo: por vía del comentario ingenioso, penetrante, sorprendente, chistoso, del personaje; o bien —lo que resulta mucho menos frecuente— emocionado, apasionado, conmovido, delicado. Así se ofrece en *Después de la batalla*, *Eva*, *Cosas de antaño*, *La cita*, *Dichas humanas*, *La Nochebuena del guerrillero*, *Lobo en cepo*, *El agua turbia*, *La gran conquista*, *Sacrificio*, *Candidato*, *Redención*, *Cosas de ángeles*, *Aventura*, *El pobre tío*, *Lo imprevisto*, *Un crimen*, *Lo ignorado*, *La dama de las tormentas*, *Rosa la del río*, *Lo mejor del hombre*, entre otros cuentos. A estos deben añadirse aún varios más en los que la fuerza del estilo directo se suma al clímax de la historia: la explosión de la trama —si se nos permite la figura— se subraya con la explosión lingüística. Casos como los de *En la puerta del cielo*, *El socio*, *La Nochebuena de los humildes*, *El hijo del camino*, *Los favores de Fortuna*, *El nieto*, *Las coronas*, *Cadena perpetua*, *El padre*, *Lo más excelso* o *La verdadera* pertenecen a este grupo.

En todo caso, Picón tiende al cierre en clímax, como lo muestran aún otros cuentos: *Confesiones*, *La cuarta virtud*, *Amores románticos*, *Santificar las fiestas*, *Desilusión*. Menos al anticlímax, que también se produce, con diferencias entre ellos, en relatos como *La muerte de un justo*, *Los triunfos del dolor*, *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *Modus vivendi*, *Lo imprevisto*, *Lo pasado* y *Desencanto*.

Paralelo o semejante a éste puede considerarse el final en epílogo o «posdata reveladora»⁷⁷, con frecuencia a través de un salto temporal y en algún caso incluyendo una estimación de los hechos más o menos explícita: *El cementerio del diablo*, *La muerte de un justo*, *La prudente*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *Todos dichosos*, *Un sabio*, *Lobo en cepo*, *El milagro*, *Relato del homicida*, *Lo pasado*, *Narración*. A veces, la posdata toma forma epistolar, esto es, una carta final da cuenta de la suerte ulterior del personaje o de las consecuencias o efectos de la historia, o en ella emite el personaje su juicio o valoración, lo que sucede en *El santo varón*, *Cura de amores*, *Desencanto* y *Rivales*. No lejos se halla el caso del cierre que transcribe un texto tomado supuestamente de la realidad, como sucede en *El epitafio del Doctor*, que inserta precisamente el letrero de la lápida que el título indica (I 70), y en *Se vende*, rótulo que es también el texto del cartelillo reproducido al final del cuento (I 153).

Desde el punto de vista discursivo en que nos movemos, abundan relativamente en Picón las narraciones cuyo cierre se destina en buena medida a orientar o esclarecer el sentido de la historia. Muy pocas veces, a través de la intrusión o expresión del juicio del narrador heterodiegético o externo, lo que si tal vez puede llegar a incomo-

consecuencias, *Cadena perpetua*); y e) final feliz (del que no da ejemplos).

⁷⁷ R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, p. 238.

dar a un lector actual, resulta habitual en la cuentística del momento. Así se nos ofrece en *La amenaza*, *La recompensa*, *Los grillos de oro* y *La novela de una noche*. Pero en general se produce de un modo menos rudo, y más moderno, haciendo que quien opine o reflexione sea el narrador homodiegético o interno, con lo que la perspectiva ofrecida queda contenida dentro de los límites del relato, como en *La prudente*, *Doña Georgia*, *Por si acaso*, *Escrúpulos*, *Boda de almas*, *La flor de la patata*, *Los dos sistemas* y *Drama de familia*; o reservándolo incluso a las palabras del personaje mismo, casos de *Lo ideal*, *Filosofía*, *Sacramento*, *El deber*, *Las lentejuelas*, *Divorcio moral*, *La verdadera*, *La chica de la caja* y *Rosa la del río*.

No abundantes, pero sí excelentes, se revelan los desenlaces que contienen alguna pincelada descriptiva cargada de emoción, intención o simbolismo, como encontramos en *La buhardilla*, *La prueba de un alma*, *El último amor*, *Los decadentes* o *Voluntad muerta*. También *Virtudes premiadas*, que nos permitiremos transcribir como muestra:

El cadáver seguía tendido sobre la estera de cordelillo. La criada de la patrona murmuraba arrodillada una oración y el huésped republicanote contemplaba en silencio aquellos ojos que comenzaban a vidriarse, y aquellos labios entreabiertos, amargamente contraídos como si estuvieran esperando una lágrima que nadie había de verter (I 229).

Son también muy interesantes, y muy escasos —cosa esperable en el cuento en general y en el cuento naturalista en particular—, los finales abiertos o relativamente abiertos, proyectados hacia un futuro que queda fuera del texto. Como en *La vocación de Rosa*, que termina cuando esta comienza a cantar en su reaparición ante el público (I 383); o en *La jovencita*, que concluye con la inquietante pregunta que lanza el personaje («Di, mamá, ¿es así como se matan los hombres por nosotras?», II 244); y tal vez sobre todo en textos como *Fruta caída* («¡Pecho al agua!», II 115, se dice Ernestina al emprender la aventura que el cuento ya no narrará), *Candidato* (II 101, donde el lance sugerido va a ser cosa de la mujer de Cegato), o *El socio* (situación en que Juliana, recuperada del horror que le ha supuesto la conducta de su marido, ofrecerá los tabacos, y algo más, a Esteban: «Lo mejor que hay en esta casa va a ser para usted», I 304).

2.3. Procedimientos compositivos y expresivos

Sin lugar a dudas, el recurso constructivo más abundante en Picón es el del **dualismo** o bimetración, en muy diferentes aspectos y con muy diferente alcance y

rendimiento artístico⁷⁸. Y aunque no es posible reducir a unidad tantos casos, mentiríamos si calláramos que en este ámbito los logros de don Jacinto se nos antojan más bien magros, al resentirse más de una vez del prurito docente que se adivina al fondo de esta técnica.

Sin perjuicio de lo antes expuesto al tratar sobre la estructura de la historia, digamos que son muy numerosos los cuentos que presentan dos personajes paralelos, por lo general opuestos en su carácter y actuación, oposición a la que se confía en buena medida la eficacia del relato. Tal sucede en una amplia y desigual nómina de textos que abarca al menos *El epitafio del Doctor*, *En la puerta del cielo*, *Caso de conciencia*, *La buhardilla*, *La vengativa*, *Filosofía*, *Envidia*, *El gorrión y los cuervos*, *Las plegarias*, *Los decadentes*, *Una venganza*, *Las lentejuelas*, *El que va y el que viene*, *Almas distintas*, *La verdadera* y *El guarda del monte*, en que los resultados del procedimiento no son del todo felices, junto a otros en los que se obtiene con él un rendimiento muy superior, como sucede en *Doña Georgia*, *El socio*, *Los triunfos del dolor*, *Modus vivendi*, *Lo imprevisto*, *Lo más excelso*, *Boda de almas* o *Desencanto*. Interesante sin duda se revela no ya el dualismo, sino la complementariedad de la pareja protagonista de *Cura de amores*. Y también diversas resultan las bimebraciones que engloban lugar y personaje: tributarias del fondo ideológico en *Dichas humanas* y *Lobo en cepo*; mucho más sugerentes en *Todos dichosos*, relato que contrapone el frío exterior con el calor interior de la poco agraciada Castora.

Tampoco sobresalen por su calidad los cuentos en los que operan estas dualidades en el ámbito de las situaciones, como ocurre en *El hijo del camino* y *Cuento fantástico*, y no tanto en *Los dos sistemas*, relato de mayor calado a pesar de su fuerte impronta pedagógica. Variado se revela asimismo el alcance de las biparticiones constructivas de otros textos: de escaso interés en *El olvidado* y *Rosa la del río*, contribuyen sin embargo a la emotividad de *Amores románticos* y *La chica de la caja*, y se proyectan en el desenlace jocosos de *Confesiones* y *El milagro*. Por lo demás, algunos cuentos en que el procedimiento se emplea con abundancia —pensamos en *Lo ideal*, *La recompensa* y *Sacramento*— resultan en líneas generales poco afortunados, al menos en lo que atañe a este aspecto.

No obstante, y junto a varios de los ya citados, los logros obtenidos son muy superiores en otros textos y en relación con otros factores. Así sucede en algunos que plantean una dualidad temporal, marcando nítidamente dos momentos: el de la masacre de los carlistas y el del perdón del liberal (*La Nochebuena del guerrillero*), los antecedentes y el caso (*La novela de una noche*), el tiempo anterior y posterior al

⁷⁸ Muy elemental y confusa resulta, a nuestro juicio, la consideración que hace W. Rosa (*Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 375-384) sobre lo que él llama el «doble», recurso que se corresponde sustancialmente con el que aquí planteamos.

matrimonio (*El socio*). También en un cuento excelente, *Ayer como hoy*, que yuxtapone, en fuerte contraste, lo que sucede en dos lugares, pero en un único tiempo. O en *La cita*, que brinda una interesante dualidad en la focalización del caso, desde el hombre y desde la mujer. Y sobre todo en varios cuentos en que la construcción dual y paralela se pone al servicio de un desenlace que unifica y funde estas dualidades. Es lo que sucede en *El ideal de Tarsila*, donde la traviesa protagonista que da título intercambia los bordados respectivos de la hermana devota (*San Jerónimo dándose golpes en el pecho con una piedra*, para el padre Dodolino) y la hermana sensual (*La Juventud coronada de rosas*, para su amante Carlos Mejía), acabando así por birlar a una y otra confesor y amante. No es muy diferente todo ello, y ahora no por vía jocosa sino perfectamente seria, de lo que presenta el atrevidísimo *Rivales* (bien que limitado en su alcance comprometedor por el subtítulo, *Cuento fantástico*): las constantes oposiciones entre los personajes femeninos (viuda / soltera), lo que estos encarnan (belleza corporal / belleza intelectual, belleza natural / belleza artística) y lo que despiertan por consiguiente en el personaje masculino (atracción física / atracción espiritual), se resuelven, tomando como base la ficción platónica del origen del amor (II 406-407), en un desenlace que sintetiza ambos afectos, incapaz como se siente Juan «de renunciar ni preferir a ninguna de ellas» (II 416).

Menor es el peso de la bimetración en el estilo, en la escritura, en la forja del discurso mismo. Pero también se hace presente, y contribuye a dotar a la prosa piconiana, a través del ritmo binario, de ese equilibrio y regusto clásico que la caracterizan. Tomemos solo, y casi al azar, dos muestras por vía de ejemplo:

Aún no demostraban su lenguaje y modales completa perversión, mas ya sabía desplegar, a modo de recursos seguros, el licencioso desparpajo y la franca deshonestedad de quien para vivir se pone precio, esperando acrecentar con el estímulo el deseo, y con el impudor la ganancia. Comprendía el poder de sus atractivos y lo extremaba, siendo tan complaciente y mimosa al concederse como dura y despótica para dominar a su amante, que la quería poco y la estimaba menos, pero hallaba en ella dulcísimo empleo a sus sentidos porque era hermosa, y completa satisfacción a su vanidad porque le costaba mucho (*La hoja de parra*, II 89).

Sin embargo, esta mujer, junto a la cual se puede estar tan tranquilo como con un amigo, tiene dos encantos poderosos. Uno, el timbre de la voz, dulce, algo velada, y tan rica en suaves modulaciones, que al son de sus palabras parece bañarse el alma en idealidad y ternura. El otro encanto es la variabilidad de su mirada, con la cual, como si dispusiera de un segundo y maravilloso idioma, apoya o rechaza, aplaude o censura, merma o avalora, y de mil modos comenta lo que dice o escucha. El metal de la voz y la expresión de la mirada tienen en ella gran poder; los sonidos que brotan de sus labios prestan dulce y persuasiva fuerza a su pensamiento; sus ojos iluminan o ensombrecen las frases que pronuncia, y este doble atractivo que ejerce con la palabra y la mirada es intenso, rápido, siempre limpio y casto como arma espiritual que sólo al espíritu se dirige y sólo sobre él pretende dominar.

Poco valdría este hechizo si lo que hablara careciese de ingenio y de razón; pero lo grave es que no tiene pelo de tonta. Las primeras veces que se la escucha parece algo romántica, y nada más. Pronto se observa que es mujer acaso fácil de entusiasmar, pronta a la exaltación, mas dotada de singular grandeza de ánimo, por virtud de la cual concibe y estima las ideas y los sentimientos como magníficos señores y a los sentidos como siervos humildes (*Rivales*, II 393).⁷⁹

De manera mucho menos insistente emplea también don Jacinto el recurso de la **trimembración** o estructuración tripartita, que tiende a alejarnos de lo tendencioso y a acercarnos a lo tradicional, popular o folclórico: en esta línea se inscriben los tres pecados de fray Casto (I 131) y las tres apariciones del demonio (I 131-134) en *Cosas de antaño*, los tres hermanos del narrador-protagonista de *Se vende* (I 151), los tres aspirantes a *Los favores de Fortuna* (personificaciones respectivas «de las tres potencias más enérgicas y eficaces de la vida: el valor, que nada teme; el trabajo, que de todo triunfa, y el ingenio, que allana cuanto intenta», I 433), o los tres médicos a los que consulta don Prudencio y los tres lugares que estos le recomiendan en *Hidroterapia y amor* (I 377). Son, en ocasiones, triparticiones que afectan a los espacios sobre los que se construye *Las plegarias* (una casa rica, una casa pobre y el cielo), a los momentos o escenas en que se fundan *Santificar las fiestas* (las tres veces que don Cándido se enfrenta con los canteros por trabajar en domingo) y *Almas distintas* (don Luis en el comedor, yendo luego a casa de doña Manuela, y volviendo más tarde a casa con Manolita), y a las partes que integran tanto la trama de *La verdadera* (antecedentes, caso y resolución) como el discurso de *Narración* (sumario, escena y epílogo).

Y también al discurso mismo, que no carece de momentos en que la prosa se organiza en tríadas o triparticiones, con tendencia al equilibrio que da el isocolon. Como en *Redención*: «¡Aquél sí que fue drama íntimo, largo y desastroso, lleno de ofensas mentidas, agravios falsos y calumnias mansas, al término del cual quedaron los hijos despojados, la ley burlada y la Naturaleza escarnecida!» (II 125-126). Como en *Modus vivendi*: «Mercedes era bonita, de buen cuerpo y muy graciosa; tenía los ojos expresivos, el hablar saladísimo, y superficialmente tratada parecía dócil y complaciente [...]. Durante un rato, Merceditas era una alhaja; mas para vivir a su lado hacía falta estar hecho a prueba de desengaños: tenía el carácter duro, el genio áspero, la condición arisca» (II 65). O como en *Candidato*:

⁷⁹ Otros pasajes, por ejemplo, en *Lo imprevisto* (II 185), *Cadena perpetua* (II 205), *La novela de una noche* (II 268-269), *Cura de amores* (II 324-325)...

Cegato era el último en salir de la oficina y el primero en llegar; trabajaba sin descanso, llevándose a veces los expedientes a casa para despacharlos pronto; era llano con los inferiores, humilde con los jefes, y porque no le faltase condición alguna de empleado cabal, seco y desabrido con el público, entendiéndolo por tal todo individuo que se le presentara sin volante, tarjeta o carta de recomendación. Y pobre del que hablase mal de la administración, pues lo único que le sacaba de sus casillas era que se pusiese en duda la bondad de sus acuerdos. Fuera de las injusticias que con él se cometían, todo expediente estaba bien incoado, todo trámite era lógico y toda resolución equitativa. En tal grado conocía y dominaba la organización de los servicios de *su ramo*, que frecuentemente era preciso consultarle antes de redactar un reglamento o enviar un decreto a la *Gaceta*. Nadie le aventajaba en saber lo que se podía pedir, facilitar o negar legalmente en cualquier caso, así que sus compañeros le consideraban como índice, registro y repertorio infalible (II 97).

Un recurso estructural no especialmente abundante, pero sí muy destacable a nuestro juicio, es el de la **recapitulación de la historia** que el narrador ofrece al lector, o el personaje al narratario. A veces se trata de una simple coletilla que precisa: «Esta era la pareja: una beldad avejentada y un galanteador en su ocaso» (*Narración*, II 384); o que resume con brevedad una exposición o descripción anterior más o menos compleja, como la de *El agua turbia*: «Madre insensata, hija caprichosa, padre mal obedecido, y pocos recursos para todos, tales eran las circunstancias de la familia cuando vino a cebarse en ella la desgracia» (I 391); o la de *Las consecuencias*: «Así vivían los esposos y la niña, entregado cada cual a sus gustos e inclinaciones: Teresa, variando y renovando sus joyas, de suerte que parecía tener más que una reina; Juan, educando potros como pudiera hacerlo un gran propietario inglés, y Elvirita, disfrutando la imprudente libertad que le dejaban» (II 118).

Mayor originalidad presentan los casos en que la recapitulación se debe al personaje, como hace doña Georgia pretendiendo convencer al narrador del encanto artístico de su historia *novelesca*:

Recuerde usted conmigo los elementos que han entrado en el relato. Mujer joven mal casada, esposo y padre culpable del más injustificado abandono, hombre que enamora a la abandonada, adulterio, inmoralidad de los adúlteros en hacer a una niña confidente y casi cómplice de su pasión; llegado el momento propicio a la reparación de tanto daño, explosión de un doble y bastardo amor propio, ciega estimación de sí mismos, que les impulsaba a perseverar en el delito como saboreando su enervante aroma; y por último yo, aquella niña a quien la propia picardía y lo anormal de la situación habían ensanchado la malicia, convirtiéndome en remediadora de la culpa, no por la repugnancia que la culpa misma inspirase, sino dominada y seducida por el misterioso influjo del amor, que me hizo discurrir y hablar en nombre de la moral para remediar el mal que hizo la pasión... (*Doña Georgia*, I 289).

O Petra Fontana abonando el interés del enredo que va contando:

Al llegar aquí Petra Fontana, como satisfecha del interés que en mí despertaba su relato, lo suspendió unos instantes, y luego siguió de esta manera:

—Te digo que el caso es curiosísimo. ¿No te figuras aquella casa? Pilar, cada día más amiga de Irene, viéndose a hurtadillas con Puerto en un nido que él había preparado; cuando quería salir sin Irene, con decir que iba a los Escolapios a ver al chico, todo estaba arreglado; pero el gran pretexto era la iglesia, a la cual, Irene, hija de un catedrático racionalista, era poco aficionada. En cambio, Pilar se comía los santos; mejor dicho, aprovechaba las horas de festividades, novenas y cuarenta horas para acudir donde la esperaba Puerto. Este, gastándose con ella todo lo que podía, y fraguando embustes para hacer creer a su esposa que, por la esperanza de casar a su hija con el chico de Pilar, la estaba protegiendo y procurando que tuviese algo más que la renta del capital del muchacho, con lo cual se justificaban los gastos que Pilar hacía y que, en realidad, pagaba él. Por último, Irene, admirablemente engañada por ambos y más engañada aún por su propia confianza de mujer hermosa. De esto nadie puede formar idea no habiéndolo visto (*Drama de familia*, II 352-353).

O, por último, Ventura filtrando sagazmente en su carta todos los indicios del enamoramiento que ha ido leyendo en las misivas de Pilar:

Prescindamos por un momento del administrador (de algún modo hay que llamarle), y vamos a la serie de impresiones que ha causado en tu ánimo. En una de tus primeras cartas me decías que *don Manuel* no carecía de cierta ilustración, que compraba libros (en eso gastan ellos el dinero), y que hacía versos: total, nada. En otra se te escapa que *está en todo*, le llamas *dije*, y aun quejándote de su poca elegancia, haces la observación de que ya no usa corbata morada con lunares verdes. Todo esto sin renunciar todavía a venir a Biarritz. Luego retrasas el viaje y hablas de que estás *más llenita*. Ninguna mujer se preocupa de eso como no tenga alguien a quien querer agradar. En seguida o poco después viene la supresión del *don*. ¡Adiós tratamiento! Le llamas *útil...*; ha tomado tierra en Madrid...

Por último, renuncias a lo que más te gusta, al viaje a París, y me largas la noticia con la mayor frescura del mundo. Francamente, ¿es sobra de inocencia o es exceso de malicia? Si lo primero, no sirves para enamorada; si lo segundo, eres poco leal conmigo.

Lo gordo viene en cartas posteriores. Tú que no recibes a nadie *en déshabillé*, ¿para qué pides batas muy elegantes y claras? ¿Sabes cómo llamaba mi abuelita a las batas? Decía que era el traje con que más le gustaba al diablo la mujer. ¿Conque has caído en la cuenta de que llevas luto hace dos años? Nadie diría que tienes veinticuatro. Bien es verdad que representas diez y ocho. ¡Quién fuese tú! Vamos adelante. Al pedir sombreros con flores, haces la observación de que el administrador tiene entendimiento y mucha gracia. Somos unas pobrecitas. ¡Mira que cuando nos parecen graciosos ya están ellos riéndose de nosotras!

Luego se lo recomiendas a Campoamor (que se estará burlando de ti y te sacará en una dolora); lee versitos que te parecen de Coppée, me mandas recortes de periódicos, y él, ¡pobrecito!, pesca un catarro por no querer irse *contigo*. Catarro, ¿eh? Ya le haría yo sudar.

Luego, bomba final: lo del viaje a las Ermitas. ¿Lo has pensado bien? ¿A las Ermitas? Para eso, atrévete, y a la parroquia con él. Porque la verdad, hijita, estoy viéndote hasta el fondo del corazoncito; pero de ese don Manuel, a quien se conoce que deseas llamar Manolo, no sé palabra. ¿En qué actitud está?, como dicen los políticos. Luis afirma que es un buen chico: los lobos no se muerden entre sí. ¡Ay, si hubiese masonería de mujeres como la que tienen ellos! (*El peor consejero*, I 198-199).

Sí son muy frecuentes los que podríamos calificar de **recursos productores de realismo**, que vendrían a sumarse a los ya señalados en su momento acerca de la verosimilitud o inverosimilitud de la historia a través de su comparación o contraste con novelas y comedias.⁸⁰ Se trataría de procedimientos destinados a confundir el mundo posible y el mundo real, esto es, a borrar las diferencias entre ficción y realidad, imbricando una y otra, una con otra.

Así debe considerarse la inserción de textos dentro del texto —de metatextos, si vale el término—, en cuyo límite situaríamos los relatos epistolares (*El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*), dentro de un grupo genérico al que pertenecerían también no solo aquellos que incluyen alguna carta o fragmento de carta (*El santo varón*, *Virtudes premiadas*, *Confesiones*, *Un sabio*, *Amores románticos*, *Sacrificio*, *Fruta caída*, *Tentación*, *Cura de amores*, *Desencanto*), sino los que reproducen otros escritos diversos: una noticia o suelto del periódico (*Virtudes premiadas*, I 226; *La recompensa*, I 327; *La vocación de Rosa*, I 383; *Las consecuencias*, II 121); un cartelillo (*Se vende*, I 153; *La amenaza*, I 239); un telegrama (*Voluntad muerta*, II 418); las notas del personaje (*El epitafio del Doctor*, I 66; *Las plegarias*, II 23); unas listas de gastos e ingresos (*Lo imprevisto*, II 188); una cláusula de un testamento (*El gorrión y los cuervos*, II 21); un programa del circo (*Fruta caída*, II 114); una tarjeta (*Fruta caída*, II 114); una papeleta de inscripción de un caballo (*Las consecuencias*, II 120); la dedicatoria de un retrato (*Lo imprevisto*, II 189); y hasta un epitafio (*El epitafio del Doctor*, I 70).

A este planteamiento obedecen algunos recursos narrativos. La misma presencia del narrador interno u homodiegético constituye esencialmente un factor de verosimilitud, sobre todo en los casos —*La prudente*, por ejemplo— en los que la participación de aquel en la historia resulta muy activa; también lo son, curiosamente, tanto las protestas de fidelidad a lo acontecido como la presentación aproximada de las

⁸⁰ Véase *CJOPCO V*, apartado 2.3, p. 205.

palabras del personaje, puesto que en un caso y otro dan cuenta de lo ofrecido como en efecto sucedido: el relator de *Rosa la del río* se referirá a «lo que aquí fielmente se narra» (II 315); el de *La recompensa* citará «poco más o menos» (I 323) las palabras de Susana; mientras que el personaje de *Las lentejuelas* se disculpará así ante su interlocutor: «Y me contó lo siguiente; supongo que me perdonarás si al referírtelo lo adorno un poco sin querer, en virtud de la misma impresión que yo gocé» (II 200).

Altamente productoras de realismo son muchas de las referencias de lugar: el Teatro Real, el Ateneo, la Academia, el Congreso, el Retiro..., y la amplísima geografía urbana madrileña, sobre la que no volveremos ahora⁸¹. También las de tiempo, tanto directas como indirectas: *La Nochebuena del guerrillero* ofrece datos históricos sobre la guerra carlista (I 314); en *El peor consejero* (I 195), Pilar busca para Manuel la recomendación de Campoamor y Núñez de Arce; en *La dama de las tormentas* se citan personajes que habían tenido relación con el marqués de Salamanca y con Olózaga (II 308); revistas y periódicos de actualidad como *La Ilustración* y *La Correspondencia de España*, publicaciones carlistas como *La Corona Real* y *Altar y Trono*, o cristianas como *El Año Cristiano*, asoman respectivamente a las páginas de *El peor consejero* (I 196), *Filosofía* (I 344), *Virtudes premiadas* (I 226) y *Modesta* (II 158).

En el ámbito del personaje, los galleguismos de uno (*La recompensa*, I 322), los galicismos de otro (*Las consecuencias*, II 120), o la ortografía incorrecta de un tercero (*El peor consejero*, I 206-207) responden asimismo a esa inequívoca voluntad de verosimilitud. Como también lo es el dar un nombre supuestamente falso al personaje (*Los grillos de oro*, I 405; *La gran conquista*, I 421), llegando alguna vez a incrementar poderosamente la impresión de realidad al cambiar el nombre *verdadero* «por discreción» (*La dama de las tormentas*, II 308). Algo semejante al hecho de callar su domicilio y apellido (*El deber*, II 130 y 131).

Buena parte de los principales recursos constructivos y expresivos empleados por el autor en sus cuentos es de **naturaleza semántica**. Muy abundante resulta la presencia del humor, a menudo a través de la ironía, que se proyecta en especial en dos ámbitos característicamente piconianos: el de la religión y el del amor⁸². Así, en *La monja impía*:

Una vez, estando enferma la priora, bajaron con gran trabajo la imagen de su hornacina, y entre luces y cánticos la llevaron procesionalmente hasta la celda de la paciente, aplicándosela devotamente a las enflaquecidas piernas, que era donde tenía el mal. La priora murió aquella misma noche.

⁸¹ Véase de nuevo *CJOPCO V*, apartado 2.4.1, en pp. 236-239.

⁸² W. Rosa estudia brevemente el humor como uno de los recursos secundarios de los cuentos de don Jacinto (*Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 417-422), y la ironía, como uno de los temas (!) secundarios (pp. 310 y ss.).

En otra ocasión, como el agua del pozo se hiciese de día en día más amarga, determinaron endulzarla con ayuda de la Virgen, y atándola fuertemente con unas sogas, le dieron en el dicho pozo un baño de muchas horas. Toda la comunidad, por riguroso turno y dividida en grupos, tiró luego de las sogas; salió Nuestra Señora, abalanzáronse a ella las más ilusionadas, mojaron los labios en el agua que chorreaba, y sufrieron el horrible desencanto de notar que seguía tan amarga como si nada hubieran hecho (I 173).

Aquí mismo, «Su Ilustrísima descansó un momento a la sombra de las tapias del huerto, y luego siguió su camino alabando tan evangélica pobreza... y jurando que no volverían a pescarle por aquellos sitios» (*La monja impía*, I 172). En *La cuarta virtud*, san Pedro condena al limbo al artista, no por haber pintado el Trabajo como virtud, sino por haberlo llevado a la catedral: «¡El Trabajo en la catedral! ¡Qué oportuno! Sabrás pintar, pero no sabes poner las cosas en su sitio» (I 309). En *El nieto*, «Pepito aprendió de sus labios algunas cosas que son verdades eternas; otras que en su tiempo lo fueron, y muchas que no lo han sido nunca» (II 56). En *Modus vivendi*, a propósito de madre e hijas: «Por la mañana misa y tiendas, pues aunque no la oyesen ni tuvieran cosa que comprar, nadie les quitaba salir armadas de voluminosos devocionarios... a mirarse en los escaparates» (II 66). Y en *Las plegarias* se presenta a Dios, sin irreverencia ninguna y en su determinación de acabar con las desigualdades en el mundo terrenal, empleando un registro propio del lenguaje administrativo, tan chocante como eficaz: «Hay que reorganizar este negociado» (II 25).

En el ámbito de lo amoroso, encontramos este humor irónico en *El pecado de Manolita*: «Don Juan era bastante feo, pero a Manolita le pareció más horrible todavía lo incierto de su porvenir, y entregó su mano, con los aditamentos consiguientes, al ex maestro de obras» (I 148). En *Confesiones*, Clara, que solo se deja amar por artistas, se dedica «también a genios ignorados» (I 260). En *Todos dichosos*, don Eduardo se consoló pronto de la viudez: «su dolor fue agudo y breve, como el que sentimos al darnos un trazo en un codo» (I 230). Y humor satírico finísimo, muy agudo, nos ofrece *El agua turbia*, sobre todo en la boda y el episodio final (I 398).

Satírica es también la visión del erudito en *Hidroterapia y amor*, o la singular laboriosidad de los españoles amantes de los toros: «Al anochecer, la gente que sale de la plaza marcha de prisa, como espoleada por el hambre, y hasta en los barrios más apartados empieza a oírse el pregonar de los periódicos taurinos, recién impresos y húmedos, que son un *mentís* para quien tache de poco activa a nuestra raza» (*Ayer como hoy*, II 229).

Poco abundante, pero también curiosa, es la comicidad grotesca, caricaturesca, y por momentos hiperbólica, de cuentos como *Las apariencias*, que tiene mucho de farsa, sobre todo en la «visión apocalíptica» de la anciana (I 295); de *Lo imprevisto*,

especialmente en el retrato de doña Esperanza y su relación con Magín (II 185-186); o de *La Nochebuena de los humildes*, en particular en el desenlace: el hambre extrema de las jóvenes hará que las sobras de la gelatina, «un revoltijo informe de cartílagos secos, ternillas babosas y huesos pelados, todo ello incoloro, frío y grasiento», les haga pensar que «esto debe ser lo que en las novelas llaman una orgía» (I 337-338).

Añádanse a todo ello el desenlace chistoso (*Las coronas*, II 77; *La dama de las tormentas*, II 313-314), a veces irreverente (*El milagro*, II 61-62), a veces desencantado (*Aventura*, II 177), a veces satírico (*Redención*, II 128; *El pobre tío*, II 184)⁸³; el tono general humorístico o festivo de cuentos como *Cosas de antaño*, *El pecado de Manolita*, *Confesiones*, *Los favores de Fortuna*, *El nieto*, *El milagro*, *Los decadentes*, *Modesta*, *Cosas de ángeles* o *Lo imprevisto*⁸⁴; y apuntes momentáneos de otros como *La prueba de un alma* (II 40), *Lo más excelso* (II 277) o *Cura de amores* (II 324-325).

Fuente de humor es también el equívoco en el que se basa la arquitectura de *El pecado de Manolita* y de *El milagro*, respondiendo en ambos casos a esa irreverencia tan piconiana (y tan divertida). En el primero, el marido descubrirá a tiempo, para fortuna de la joven —pues aquel había sacado un puñal y estaba «dispuesto a hundirlo en el pecho de la mujer infame» (I 150)—, que *Los lazos del cielo* y *Las delicias del nuevo Paraíso* que oye mencionar en el sueño de ella son los títulos de las obras devotas, y no otra cosa, que había facilitado a Manolita el empleado de la librería piadosa. En *El milagro*, Casilda y Damián, tras los excesos de la opípara cena de Nochebuena, vivirán aterrorizados la que creen aparición milagrosa de la imagen del Niño Jesús del gabinete (II 61), cuando es en realidad —como sabe el lector pero no los personajes— la pequeña hija de Severiana, la criada, que ésta oculta.

No siempre humorístico es el eufemismo, que se emplea con intención simbólica seria en dos cuentos de tema político, *Voz de humildad* y *La lección del Príncipe*, para referirse a España: en el primero a través de la mención de «aquel pueblo que no hace falta nombrar» (II 150), y en el segundo para detallar en la lección de geografía, sin mencionarlos, todos los territorios que habían sido parte del imperio de una nación no precisada pero de obvia identificación (II 231-232). Por el contrario, el eufemismo se torna jocoso cuando sirve a la referencia amorosa, sensual o sexual: en *Un sabio*, don Luis sorprende a Manolita «con algo más que la garganta al descubierto» (I 278); en *Modus vivendi*, «amo y costurera quedaron solos... y sucedieron cosas muy graves» (II 69), cosas, es claro, que el lector no tendrá dificultad alguna

⁸³ Más detalles, en el apartado 2.2 del presente artículo.

⁸⁴ Véase, más arriba, apartado 1.2.

en adivinar; mientras que en *Modesta* escribirá el narrador-personaje que «con aquel traspasar Modesta quedaba muy fatigada», para apostillar de inmediato: «no lo sabía bien mi madrastra» (II 160).

Sin salir de lo amoroso, volvemos a hallar el eufemismo («Casarnos..., puede; lo otro, ni pensarlo», dirá Juliana a Loranca en *El socio*, I 301), pero sobre todo una amplia imaginería del amor que exploraremos con brevedad. En relación con el lugar, y asociado a la muerte y a la religión: la trastienda de Loranca es «tumba de otras virtudes» (*El socio*, I 301); la alcoba del matrimonio (en palabras con que Pepe pretende congraciarse con su mujer), «templo del verdadero Dios», donde «no se habla de ídolos falsos» (o sea, amantes) (*El horno ajeno*, I 341). La metáfora teatral aparece en este mismo cuento, *El horno ajeno*, ahora en boca de Enriqueta aludiendo a la amante de Pepe y a ella misma: «Ella es el drama, la pasión, y yo los entreactos» (I 341). El lenguaje de los gestos y movimientos: «Terminada la misa, volvió el reclinatorio de modo que yo pudiese ver la cifra que tenía bordada en el asiento: aquello equivalía a decir “aquí vengo siempre”» (*La gran conquista*, I 420). La metáfora del ave, aplicada a una supuesta cortesana, en palabras del personaje: «Esas aves cuando tienen buen plumaje anidan donde quieren; no era república el París del siglo XVIII ni el del segundo Imperio y jamás han estado mejor» (*Desencanto*, II 360). La de la flor (y también aquí la cadena), de nuevo en *La gran conquista*, en palabras de Julia: «Me halaga la idea de haber sido para ti la flor cogida en plena juventud al borde de un camino, que se aspira con delicia y se deja caer...; no consiento en llegar a convertirme en cadena que se arrastra con dolor y entorpece la marcha» (I 422); e igualmente en la voz de la protagonista de *Elvira-Nicolasa*: «La chica era guapa, una real moza, fresca, garbosa, con cada ojazo, y ¡un pelo más hermoso! Lo que se llama una gran mujer. La fisonomía dura, el gesto serio, la sonrisa desdeñosa; pero en conjunto un prodigio de lozanía y de..., en fin, lo que es una flor antes de que nadie la manosee» (II 30).

La metáfora de los alimentos, empleada con gracia y picardía por la ya citada Juliana en *El socio* («Yo no soy de las que se comen el cocido antes de las doce», I 301), deja paso a la reina piconiana indiscutible, la metáfora frutal, presente en novelas como *Lázaro*, *La hijastra del amor* y sobre todo *Dulce y sabrosa*⁸⁵, y que se prolonga en nuestros cuentos. Juan ante Luz, en *El hijo del camino*: «El hombre inculto e ignorante, incapaz de analizar lo que experimentaba, pero hombre al fin, sintió la tentación y el ansia que da la fruta puesta al alcance de la boca del niño» (I 372). Rosa en sus memorias: «Según aquella gente, yo era fruta que podían saborear los empresarios por contratados, los autores por papeles, y por dinero cual-

⁸⁵ Véase *CJOPCO III*, pp. 150, 161, 194 y 201.

quiera que estuviese dispuesto a derrocharlo» (*La vocación de Rosa*, I 381). En el balneario, acerca de los amores fugaces: «él se marcha hacia el Sur y ella hacia el Norte para no volverse a ver nunca, conservando ambos memoria de la aventura como guarda un chico el recuerdo de la fruta que robó por cima de una cerca en un camino solitario» (*Los grillos de oro*, I 407); y de la libertad femenina: «las niñas en estado de merecer disfrutaban bastante libertad para dejarse galantear a sus anchas por los muchachos; y, según malas lenguas, de igual libertad se aprovechaban algunas casadas, si no para permitir que allí mismo fuese invadido el cercado ajeno, a lo menos para demostrar que no lo defenderían con tesón extraordinario cuando, de regreso en la corte, fuesen menor el peligro de la murmuración y las ocasiones más seguras» (*La prueba de un alma*, II 37-38), texto este en el que reaparece implícitamente el Garcilaso de la Égloga III («Flérida, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno»)⁸⁶. Muy interesante es el caso de *Fruta caída*, cuento en que el término no está presente más que en el título para calificar desde él con dureza a Ernestina; y a este siguen aún —agotando el recorrido cronológico— *Redención*: «De la belleza pasada no le quedaban más restos que sus grandes ojos azules, todavía expresivos, y la dentadura blanca, bonita y firme; ojos que debieron de enloquecer a quien mirasen cariñosos, dientes que mordieron con delicia la fruta del amor...» (II 123); y también *Modesta*: «¿Habéis visto que la fruta dure mucho pendiente del árbol cuando, en sazón y por su propio peso, vence y doblega la rama, brindándose a ser saboreada?» (II 159).

Otras metáforas, además de la personificación y la comparación, nos reafirman en la relevancia de estos recursos semánticos, que adquieren incluso gran importancia constructiva en unos pocos cuentos. *El que va y el que viene* es una alegoría del Año Nuevo, con actores —el Viejo y el Chico— que personifican al año que acaba y al que nace (II 214). También *La flor de la patata* concentra la alegoría de las clases sociales a través de la muy detallada, y excelente, prosopopeya de las flores (II 293-296); mientras que *La Perla* personifica a España en don Rodrigo, y a la historia y la razón, en la «mujer sabia y prudente» que se le aparece y le aconseja (II 170). *Las lentejuelas*, el término y el texto, es metáfora exacta del deslumbramiento que la belleza opera en el ser humano (II 201); en tanto que *El padre* reúne también título, desenlace y sentido explícito (II 213) mediante la imagen —o tal vez sinécdoque— padre-amor. Por su parte, *El olvidado* personifica muy intencionadamente el templo: «Cuando se movían arreglando los reclinatorios y las sillas, el sagrado recinto parecía estremecerse como santo mordido por la tentación, y el crujir de las sedas imitaba rumor de viento entre hojarasca caída y seca» (I 252).

⁸⁶ Véase la referencia precisa en *CJOPCO III*, p. 201, nota 149.

No puede afirmarse que la comparación constituya un recurso de frecuente empleo en nuestros cuentos, pero sí que resulta significativo en ciertos casos, que examinaremos, en especial en los ámbitos de la mujer, del amor y de las desigualdades sociales, todo lo cual nos coloca en el centro mismo de la escritura piconiana. Se emplea para encarecer las cualidades y el atractivo del personaje femenino: «Era primorosa en cuantas labores ponía mano, escribía admirablemente, pintaba flores con gusto de artista, cantaba como un ángel, bordaba como una madrileña del siglo xvii, hablaba francés como si hubiera nacido en Orléans, y, finalmente, para cuanto fuese brillar, lucirse y cautivar, tenía maravillosas aptitudes, gracia irresistible y atractivos de gran señora» (*La recompensa*, I 320); alguna vez con tanta penetración como justeza: «haciendo pensar a quien la miraba que aquella mujercita de aspecto vulgar, a imagen de esas florecillas modestas que dejan la mano impregnada de perfume intenso, llegada la ocasión había de sentir con alma grande y ser excelente pagadora del amor que inspirase» (*Desencanto*, II 361). En ocasiones, se duplica para contraponer dos tipos: «Por capricho extraño de la suerte la morena era sosa y la rubia picante: Soledad, como noche serena y fresca que adormece: Sacramento, como tarde calurosa y pesada que hostiga con visiones abrasadoras los sentidos: una hermana, dócil, humilde, apocada, propensa a cuanto fuese delicadeza y ternura; otra, dominadora, altiva, exigente, pronta a todo arranque voluntarioso y enérgico» (*Sacramento*, II 79). Y en otras, se orienta hacia la denuncia de la exclusión y la injusticia, como en *La flor de la patata*, cuando esta irrumpe con su caterva de desheredadas: «Fue aquello como la tumultuosa llegada de las mujeres del pueblo bajo de París al parque de Versalles cuando en son de amenaza entraron pidiendo pan» (II 294-295); y es descrita a través de un símil que aúna término real y término figurado con una sorprendente originalidad, al invertir en el texto los valores respectivos del plano de la expresión y el plano del significado: «Parecía endeble, a semejanza de esas hijas del pueblo que trabajan mucho y comen poco; y al modo que estas suelen llevar a sus hijos asidos al delantal o cogidos de la mano, ella llevaba sujetos a los filamentos de sus raíces unos tubérculos parduscos e imperfectamente redondos» (II 295).

En este mismo cuento, el discurso final del personaje potenciará su sentido a través de la interrogación retórica, procedimiento que confiere al texto una fuerte carga emotiva:

—¡La patata! —gritó la gardenia.

—¡Qué osadía! —dijo la lila.

Mas ella, sin amilanarse ni turbarse, avanzó hasta el centro del jardín, y allí, con calma no exenta de amenazadora ironía, habló de esta manera:

—Sí, yo misma: la patata. ¿Acaso no puedo estar donde vosotras? ¿No nos sustenta la misma tierra, no nos mantiene el mismo sol y nos vivifica el mismo aire?

¿Es distinta el agua que bebemos? ¿Porque seáis unas de forma encantadora y color precioso y exhaléis otras perfumes delicados pretendéis despreciarme? ¿Quién os ha dicho que si el hombre me quisiera cultivar antes para el regalo que para el provecho no pudiera hacerme más hermosa? ¿Qué es el clavel sino la simple clavellina de los montes ennoblecida por el trabajo humano? ¿Qué es el crisantemo sino un vanidoso que desciende de la margarita de las praderas? ¿Y tú, rosa, no recuerdas que procedes de la zarza silvestre? ¿Sabéis por qué no he llegado a flor de salón? Porque el hombre ha encontrado en mí algo más útil que vuestras formas caprichosas y vuestros perfumes embriagadores; vosotras representáis el lujo, el amor a lo bello, y por esto sois adorables y deseadas; pero nada os autoriza para ofenderme y rechazarme; yo represento la necesidad satisfecha, la vida asegurada; vosotras sois a veces mensajeras del delito y adorno del vicio: yo basto a la virtud y la honradez; hasta que yo o algo de lo que yo simbolizo no entra en el hombre, no se le ocurre pensar en vuestros encantos. Vosotras le sois deliciosas al olfato, gratas a la vista; adornáis sus palacios, os copia en sus tapices, os busca para compañeras de su amada, hasta os imita y finge neciamente con telas y con trapos; pero mis tubérculos le alimentan, y la pobreza de estos humildes pétalos está compensada con lo que crío bajo tierra y liberalmente ofrezco a quien me siembra. ¿Qué sería de vosotras, orgullosas, y de los que os favorecen si yo no contribuyese al sustento de los que trabajan? ¿Quién construye esos palacios, quién teje esas sedas, quién engarza esas piedras, quién cincela esos jarrones, quién hace todas esas grandezas entre que vivís sino los que me comen en el tajo de la obra, en la puerta del taller, en la acera de la calle y en la mesa de la buhardilla? ¡Mal hacéis en mirarme con desdén, porque si me irrito habréis de contemplarme con miedo! Sois poderosas porque primero el capricho de la Naturaleza y luego el amor del hombre a lo que brilla y seduce os ha favorecido; pero ¡ay de vosotras si pecando de egoístas sois injustas y crueles conmigo y con aquellos a quienes represento! No os opongáis a que nos sentemos al banquete de la vida; procurad no solo que vivamos, sino hasta que gocemos, porque la privación es causa del dolor y de la envidia, engendrades del odio y de la violencia. Si todos aquellos en quienes yo tengo imperio, porque me deben la existencia, se concitasen contra vosotras, entonces no quedaría en pie ni un salón ni un jardín; todo lo destruiríamos, y los búcaros y los cristales en que vuestros tallos se humedecen y refrescan, rodarían hechos pedazos como guijarros de arroyo. Ya que no seáis caritativos, por más que alardeáis de ello, sed justos para no ser mañana desgraciados (*La flor de la patata*, II 295-296).

Disculparé el lector la extensión de la cita, que hemos preferido no mutilar, en gracia a su interés. Como interés, y mucho, ofrecen algunos casos de polisemia — disemia, si se quiere— que presentan un fundamental alcance constructivo, con los que cerramos este breve recorrido por los recursos de naturaleza semántica. Es lo que sucede en *Las lentejuelas*, cuento en el que el «baile» para el que Venturita se ha hecho el vestido deslumbrante poco tiene que ver con el de la niña mendiga que danza al son del manubrio (II 201). También en *Modus vivendi*, donde ese en apariencia inocente «nos arregle como antes» (II 72) dicho por la mujer de Pobrete y referido a Julia, la costurera, resultará para el buen entendedor un plato tan picante como

gustoso: los *arreglos* son tanto los que Julia hace de los trapos a madre e hijas, como otros muy diferentes hechos a Pobrete que habían supuesto en su día la expulsión de la costurera de la casa. Asimismo, ahora con un fondo grave y hasta dramático, la condena «¡a cadena perpetua!» (II 208) que cierra el cuento así titulado (*Cadena perpetua*) concentra con habilidad y originalidad extraordinarias el sentido literal del castigo derivado del sintagma lexicalizado en el ámbito penal, con el nuevo significado literario que adquiere en el texto para aludir a la relación personal, que Picón convierte en diabólicamente *matrimonial*, de los personajes: «Ella sabe que tú eres un ladrón, y tú sabes que es una mala mujer. Yo os junto, y os ato y os sueldo uno a otro, ¡para toda la vida!» (II 207), dirá a los adúlteros Nicolás, oficiando así una nueva y singular ceremonia de unión indisoluble. He aquí un ejemplo eminente de cómo lo tendencioso, lo docente, la ideología pura y dura si se quiere, puede convertirse en arte. No necesita más (ni menos) que el genio del artista. ¿Podrá alguien dudar, a estas alturas, de que es este el caso de don Jacinto Octavio Picón?

Otros recursos empleados por el autor privilegian el **plano sintáctico o morfo-sintáctico**, tanto en la arquitectura como en la escritura. *Las coronas*, verbigracia, constituye un ejemplo destacado de construcción en el que prima una transformación lenta, pero constante y gradual, que lleva a hacer del todo verosímil el que Emilia pase, de viuda inconsolable, a lanzarse a la conquista de Julián. Estas gradaciones son tal vez más perceptibles en fragmentos concretos o pasajes reducidos. Como este de *La cuarta virtud*, en que el pintor va mostrando al deán las figuras de las virtudes que ha pintado en la catedral:

Quitó Molina el primer pedazo de percal al entrar el deán, y en la cara que este puso comprendió lo mucho que le gustaba la figura. Dejole largo rato que la contemplase a su sabor, y luego, de un tirón, descorrió la segunda tela. La figura que ocultaba era infinitamente superior a la primera, y el deán se deshizo en elogios y alabanzas. Pero esto no fue nada comparado con lo que experimentó y dijo al descubrir el artista el tercer lienzo. Aquello sí que era concebir y colocar bien una figura, dibujar, sentir la forma, ser colorista y dominar todos los secretos de la paleta. La pintura de Molina venía a ser una fusión admirable de lo mejor de todas las escuelas. La figura parecía dibujada por Alberto Durero, tenía el color del Veronés, la elegancia de Botticelli, era tan decorativa como si la hubiese dispuesto Tiépolo, y tan real como si en ella hubiese puesto mano Diego Velázquez. El deán creyó volverse loco de contento (I 307).

La buhardilla nos presenta tan breve como densamente un motín de lavanderas que crece hasta estallar:

Hubo momentos en que lo comenzado como asonada de miserables desgraciadas amenazó trocarse en alzamiento social. Los primeros gritos fueron: «¡No pagamos! ¡Abajo la peseta! ¡Abajo el alcalde!» Luego el pueblo, con ese instinto que le hace relacionar ideas hasta encontrar el origen de su daño, comenzó a gritar: «¡Abajo los ladrones!», y por último la miseria fermentada, la pobreza escarnecida, la ignorancia fuerte y sin freno, todo aquel conjunto de injusticias acumuladas se condensó en una voz terrible: «¡Mueran los ricos!» (I 244).

Y *Redención* se abre con este rápido avance de la enfermedad del personaje a través de su reclusión paulatina, en una gradación descendente centrada en la progresiva reducción espacial:

Cuando doña Ana Reytoro de los Jantares Campojaral y Boceguillas comprendió que su enfermedad había hecho progresos terribles, se le entró al alma esa melancolía honda y callada que prepara el espíritu a despedirse de la vida. El primer efecto de su tristeza fue renunciar a las pocas visitas que hacía y a sus largos paseos en coche; luego estuvo unas cuantas semanas sin recibir a nadie, voluntariamente recluida en sus habitaciones; después se limitó a una, el gabinete que le servía de dormitorio, y, finalmente, exacerbado el mal físico con el padecimiento moral nacido de aquella pavorosa convicción, tuvo que guardar cama (II 123).

Desde otro punto de vista, hallamos en algunos de estos pasajes el que resulta ser también procedimiento constructivo destacable, el sumario rápido, que don Jacinto emplea, casi siempre para presentar los antecedentes del caso o episodio central, con tanta asiduidad como acierto. Como cuando da cuenta del ascenso en Madrid de Isidoro Loranca en *El socio*:

Al segundo año tenía economizado el sueldo de diez y nueve meses; al cuarto, comenzó a prestar en cortas cantidades con interés usurario a porteras y criadas; al quinto, compró géneros que despachaba por cuenta propia, valiéndose de vendedores ambulantes; finalmente, a fuerza de privarse de todo, guardar mucho, gastar poco y ganar algo, pudo cierto día, con ocasión del pago de una letra, sacar de apuros a su principal haciéndole un pequeño préstamo y pidiéndole que en pago de la deuda le diera participación en los negocios (I 300).

O al presentar el cuadro familiar en que va a fundarse la posterior caída de Manolita en *El agua turbia*:

La pérdida de la fortuna, las privaciones, la mala voluntad que para soportarlas mostró doña Manuela, y la mezcla de ira y melancolía en que degeneró el carácter de Manolita fueron minando a don Luis la salud y haciéndole la vida insoportable:

más que los años, las penas triunfaron de su energía: hubiera sido capaz de luchar contra la desgracia; pero no lo era de sostener aquella pelea diaria que hija y madre suscitaban doliéndose de necesidades mal satisfechas o exigiendo gastos imposibles. En fin, comenzó a invadirle la tristeza: dio en no comer, fue abatiéndose poco a poco, perdió fuerzas, pasó así muchos meses, y cuando hartó de sufrir moralmente perdió el vigor y la energía, una pulmonía se lo llevó en seis días. Doña Manuela y Manolita le lloraron sinceramente, hasta lanzaron gritos de desconsuelo; pero mezclado con la pena de la viudez y la orfandad, tuvieron sin avergonzarse un pensamiento de perverso y mal entendido egoísmo. Estaban solas en el mundo, abandonadas a sus propias fuerzas, sin pariente que las amparase... y libres. Ya no tenían que pedir permiso a nadie para comprar una vara de tela ni quien les prohibiese un peinado: ya no estaba la imprudencia sujeta a la razón, ni la frivolidad refrenada por el juicio. ¡Desdichado don Luis! Se le lloró aprisa y se le olvidó pronto (I 393).

Es procedimiento que podemos rastrear aún en otros pasajes de cuentos como *El padre* (II 209), *Lo más excelso* (II 278), *Rosa la del río* (II 315-316) o *La última confesión*, donde la narradora cuenta así los prolegómenos del *drama de familia* que expondrá en su caso:

A los diez meses de matrimonio nací yo. Al año y medio, una tarde, mi padre no fue a comer a casa; pasó la noche y no vino; intentose averiguar si le había ocurrido alguna desgracia, y nada. Amigos, vecinos, criados y autoridades, recorrieron Madrid en balde. Primero se creyó que habría sido víctima de un crimen; luego que se habría suicidado; por fin, el gobernador, a ruegos de no sé quién, despejó la incógnita. Interrogando a gente de la Bolsa, supo que había realizado cuanto tenía, mejor dicho cuanto era de mamá, y que después de permanecer unos días en el Havre, se había embarcado para los Estados Unidos, llevándose una mujer con quien tenía relaciones desde mucho antes de casarse. De la noche a la mañana, a los veintitrés años, y con una hija de pocos meses, mamá se vio condenada a vivir de limosnas de parientes o a ponerse a trabajar: y ¿para qué trabajo podría servir una señorita, criada, si no con lujo, en esta ignorante ociosidad de las mujeres de clase media? (II 345).

Descendiendo a unidades menores del discurso, nos detendremos aquí únicamente en el principal de los recursos que Picón emplea: la enumeración. Se trata de un procedimiento que presenta una realidad ofrecida en sí misma como rica o compleja, o que potencia o intensifica algún aspecto de esa realidad.

En ocasiones se aplica a la visión satírica, como en el caso de la *sabandija literaria*, que es más una fisiología que un cuento, pero de excelente factura literaria, como se ve aquí mismo: «y luego, con su obra en el bolsillo, recorre teatros, aburre tertulias, atormenta amigos, pide recomendaciones, acosa editores, se escribe sueltos y agota todos los recursos imaginables, para llegar a uno de dos términos: o el público

rechaza la obra, en cuyo caso el público es un imbécil, o el manuscrito permanece inédito, y entonces el miserable que lo engendró sigue creyendo que la obra es buena» (*Sabandijas literarias*, I 129). O en este pasaje de *Los decadentes*, en que Adolfito y Pepe preparan el equipaje:

Aquella noche, ayudándose mutuamente, hicieron el equipaje, recogiendo y guardando la disparatada cantidad de ropa que habían llevado: trajes de lana, lisos, rayados, de mezcilllas, de franela, de piqué y de alpaca; sombreros, boinas y gorras de diversas formas; camisas de hilo, de algodón, de seda cruda, de telas con nombres fantásticos y dibujos estrambóticos; una colección asombrosa de calzados, e infinidad de corbatas grandes, medianas, chicas, anchas, estrechas, para nudo, para lazo, para alfiler, de dibujos y tejidos inverosímiles; todo lo cual formaba el estupendo repertorio de galas y aprestos con que imaginaron deslumbrar a las pobrecitas mujeres en quienes pusieran los ojos (II 140).

En otros casos la enumeración se carga de lirismo, no ya por la narración en primera persona, sino gracias a la proliferación de elementos del abandono y la desolación:

Llegué, al fin, temeroso de ver lo que por última vez había de mirar, y hallé cerrada la verja del jardín, casi tumbada por los vientos la empalizada del huerto, ocultas las ventanas por el espeso ramaje de los no podados árboles, obstruidas las enramadas por las malezas invasoras, verdeados los senderos por las tenaces gramas, secos los tiestos de la escalinata, abandonados los nidos que las golondrinas hicieron bajo el alero del tejado, vacía la casilla del perro, mudo el recinto del corral, manchadas de verdín las piedras de la puerta, ceñidas por marco de hierba las losas de la entrada, y tejido el tul finísimo de la paciente araña entre las barras de las rejas. Los balcones estaban cerrados; caídas y destrozadas las persianas; tomados de amarillento orín los hierros... y dominándolo todo, un silencio más grande que el terror de mi alma y una tristeza mayor que los dolores de mi espíritu (*Se vende*, I 152).

Extraordinarios resultan algunos pasajes que dan cuenta de lo numeroso, abigarrado, tumultuoso. Como este del «estupendo almacén de juguetería» de los Reyes Magos en *Cosas de ángeles*:

En nubes dispuestas a modo de descomunales mesas y tableros, había reunidos de antemano grandes acopios y depósitos de juguetes de todas clases, desde los que en el comercio cuestan más caros hasta los que se venden a ínfimo precio; desde las invenciones prodigiosas de la mecánica moderna hasta las chucherías populares, tradicionales de cada lugarejo, celebradas por la ignorancia y perpetuadas por la rutina. Había rebaños innumerables de borregos con ruedas en las patas, y cabras

con dorados cuernos, manadas de perros que ladraban como los de carne y hueso, y yeguas de potros primorosamente enjaezados; millares de casas de campo con vacas y borregos; bosques de árboles con peana y edificios con puertas y ventanas guarnecidas de verdaderos vidrios; cocinitas y vajillas con toda suerte de utensilios y manjares; ferrocarriles con trenes de movimiento, estaciones, puentes y túneles practicables; cuerdas de comba, bolos, látigos, boches, escopetas, aros, perinolas, peones y volantes; cuanto pudieran soñar y desear los muchachos más mimados y antojadizos, y, sobre todo, un número incalculable, infinito, de muñecas y de soldados; muñecas desnudas y vestidas, grandes y pequeñas, rubias y morenas, tantas, que con ellas pudieran hacer de madres todas las niñas del mundo, y soldados de pasta de plomo y de cartón en tal cantidad, que pudiesen ser generales todos los chicos de la tierra (II 163).

O este otro, no menos excelente, del «rastros de la abuela» en *La verdadera*:

Nombre de *rastra* daban por broma todos los individuos de la familia a una espaciosa estancia de más de diez metros en cuadro, llena de arcas, arcones, bargueños, taquillas, cómodas, vitrinas, cofres y armarios henchidos de prendas de ropa, trozos de tela, retazos de flecos, blondas riquísimas, encajes preciosos, abanicos y rosarios de labor primorosa, figurillas de porcelana, cintas, lazos, hebillas, broches, alhajas y chucherías antiguas o simplemente viejas, de esas que nuestros padres miraban con indiferencia y ahora se pagan a peso de oro; todo lo cual conservaba doña Teresa, en parte por ser muy guardadora, y en parte por cierta propensión melancólicamente poética que le impulsaba a ver en cada objeto un recuerdo de un momento de su vida (II 282).

No faltan, claro está, otros pasajes felices que dan cuenta de una gran riqueza descriptiva, aspecto este en el que Picón se revela consumado maestro. Como en los gestos y movimientos, que leemos en *El olvidado*, de las mujeres en el templo:

Su gracia y su hermosura, realizadas por la gravedad de los semblantes; la coquetería de sus movimientos al volver las hojas de los libros llenos de cifras y blasones; el modo de liarse a la muñeca los rosarios que parecían joyas; el inclinar la cabeza sobre el pecho anheloso, mirándose de reojo los pliegues de la falda; alguna tosecilla rebelde, rastros de los escotes del invierno, y alguna sonrisa cautelosa dirigida hacia las laterales de la nave, todo delataba una devoción superficial, elegante, frívola y mezquina; piedad exenta de grandeza, manchada de reminiscencias mundanales (I 252).

O como en la detalladísima descripción de la llegada de las flores a la asamblea que estas celebran, en *La flor de la patata*, y que muestra un conocimiento del tema de auténtico experto por parte de don Jacinto:

No hubo flor que dejara de acudir; vinieron, unas por curiosas, otras por quejosas, todas contentas de gozar aquella libertad de moverse que, por arte de magia, les fue concedida para que sin morir pudieran desprenderse algunas horas de la tierra.

Llegaron primero, como más ágiles, las menudas florecillas de montes y praderas, las que brotan espontáneamente entre los riscos y las que crecen en los sembrados o junto a la linde de heredades y caminos: el áspero brezo, el lirio silvestre, los chupamieles, la mejorana, el azulejo, la amapola, el trébol, la vellorita, la zarzamora y el menudo botón de oro. Después, las flores que el hombre cultiva y desarrolla: la azucena, la lila, el pensamiento, los miramelindos y dondiegos, la anémona, la peonía y la clemátide. Por entre recuadros de boj y fajas de césped vinieron la hierba doncella y la verbena; sin que nadie viese por dónde, entró recatándose la violeta, y en las umbrías húmedas se sentó la hortensia, en tanto que el granado, la estragemia y la adelfa extendían al sol sus cargadas ramas. Juntas en hermoso grupo aparecieron las flores preferidas de las grandes señoras: la gardenia de palidez mate, el crisantemo de largos ondulantes pétalos, la camelia, que aguanta más que otras, sin ajarse, el calor de la luz artificial, y la costosa orquídea. Hacia otra parte se colocaron las flores más humildes: la clavellina, la escabiosa, la albahaca, el alhelí, la minutisa y el ranúnculo. Temblorosa de frío se presentó la del almendro, el girasol lleno de orgullo por lo buen mozo, la dalia despacito por no turbar la fría regularidad de sus formas; juntos, el tulipán y el jacinto; y el geranio rojo entró violento y osado como pensando que ante él palidecía todo. Quedose el narciso contemplándose en el agua de una alberca, y asidas a los balaustres de las escalinatas y a las verjas y troncos, fueron encaramándose las trepadoras, desde las juguetonas campanillas y la severa pasionaria hasta el alegre guisante de olor y la rústica cabrahoja, que llaman madreSelva. No faltaron la acacia y la mimosa, que crecen en alto, ni la enorme magnolia, y en un estanque se albergó el opulento nenúfar, que con su blancura esmalta la linfa verdosa de los ríos. Por último, en alegres grupos a modo de mujeres alocadas, aparecieron todas las variedades de rosas: la de cien hojas, espléndidamente hermosa; la de té, delicada como una rubia romántica; la de Alejandría, con aspecto de reina, y las de Bengala, corriendo juguetonas como chicuelas prontas a dejarse coger en bosquecillos y enramadas. La última en llegar fue la siempreviva, que hizo a todas estremecerse de miedo evocando en ellas la idea de la muerte; pero pasó pronto, yendo a ocultarse tras un ciprés, con lo cual renacieron la animación y la alegría (II 294).

Basten éstas como muestras de un recurso que encontramos con profusión en los cuentos de nuestro autor, y que aún podríamos destacar, entre no pocos más, en otros pasajes de *Sabandijas literarias* (I 129), *Todos dichosos* (I 230 y 231), *Confesiones* (I 256-257), *Las apariencias* (I 295), *Dichas humanas* (I 312), *Los favores de Fortuna* (I 432 y 433), *El nieto* (II 54, 55 y 56), *Santificar las fiestas* (II 84), *El padre* (II 212) o *Lo mejor del hombre* (II 423).

3. LOS PERSONAJES

No volveremos sobre lo ya apuntado acerca del asunto en el ámbito de la historia⁸⁷, sino que nos centraremos en los que constituyen, a nuestro juicio, los principales aspectos de la construcción del personaje en la vertiente del discurso, de la escritura: su clasificación (con especial atención al personaje tipificado), nominación y caracterización.⁸⁸

3.1. Clasificación

Partiremos de la clasificación de Anderson Imbert, quien distingue cinco posibilidades dobles en función de otras tantas variables, a saber: a) por la importancia de su participación en la acción: principales y secundarios; b) por el nivel de individualización: característicos y típicos; c) por su evolución a lo largo de la trama: estáticos y dinámicos; d) por la variedad de los rasgos de su personalidad: simples y complejos; y e) por el grado de permanencia de su carácter: chatos y rotundos. Anderson matiza, no obstante, que este último aspecto, que toma de Forster, coincide en parte con varios de los anteriores.⁸⁹

⁸⁷ Remitimos para ello a *CJOPCO V*, cap. 2.3, pp. 206-236.

⁸⁸ La bibliografía sobre el personaje literario, y especialmente en la narrativa, resulta hoy literalmente abrumadora. En lo que sigue, hemos tenido en cuenta, alguna vez indirectamente, los siguientes trabajos: Edward M. Forster, *Aspectos de la novela* [1927], Madrid: Debate, 1983, pp. 71-88; O. Tacca, *Las voces de la novela*, pp. 131-147; R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 171-233; Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977, pp. 115-180; del mismo autor, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983, pp. 9-25; E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 339-359; M. Bal, *Teoría de la narrativa*, pp. 87-100; A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 316-318; Rafael Azuar Carmen, *Teoría del personaje literario*, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, pp. 9-56; Renato Prada Oropeza, «El estatuto del personaje», en R. Prada Oropeza (ed.), *La narratología hoy*, La Habana: Arte y Literatura, 1989, pp. 178-208; S. Chatman, *Historia y discurso...*, pp. 116-121; Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid: Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura, 1990; y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 198-203. Para una aplicación a cuentos y cuentistas del XIX, consúltense un vez más R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, pp. 112-156; A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos...*, pp. 124-172 (con abundantes referencias de Picón); Marieta Cantos Casenave, *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, Cádiz: Universidad de Cádiz-Ayuntamiento de Cádiz, 1998, pp. 273 y ss.; y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 275-286.

⁸⁹ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 351-359. La referencia de Forster se encuentra en *Aspectos de la novela*, cit., pp. 71-88, y traduce los términos del original inglés, de 1927, *flat characters y round characters*, que se han generalizado en la terminología castellana como *planos y redondos*.

El género cuento considerado en abstracto tiende a privilegiar el personaje principal en detrimento del secundario: la concentración de la historia suele comportar la consiguiente concentración —y por tanto la reducción— del personaje, de los personajes. En ese chispazo o ese trocito de vida que es el cuento, apenas si caben razonablemente figuras secundarias. Claro que todo dependerá de la trama misma, pero la norma del cuento radica en buena medida en la reducción del personaje, y sobre todo, claro está, del personaje secundario.

Así es en Picón, desde luego. Narraciones como *El modelo, ¿.....?*, *Se vende, La cita, Doña Georgia, La vocación de Rosa, Contigo pan y... pesetas, Un suicida, Las coronas, La hoja de parra, Cuento fantástico, La lección del Príncipe, Lo ignorado, La jovencita* o *La novela de una noche* no presentan de hecho más personajes que los protagonistas; no muy lejos de lo que sucede en otras como *En la puerta del cielo, La lámpara de la fe, Después de la batalla, Boda deshecha, El santo varón, El pecado de Manolita, La cuarta virtud, Elvira-Nicolasa, Santificar las fiestas, Desilusión, Las lentejuelas, El último amor* y *El guarda del monte*, en las que apenas si asoma algún personaje no protagonista.

En cuanto al resto de variables que propone Anderson Imbert, y generalizando, no cabe duda de que estos personajes principales de nuestros cuentos tienden a ser característicos, dinámicos, complejos y redondos. No todos ni en todos los casos, pero así es habitualmente⁹⁰. Es decir, suele tratarse de personajes individualizados con nitidez (don Gaspar, de *Lobo en cepo*; Juan Pobrete, a pesar del apellido, de *Modus vivendi*; Emilia, de *Las coronas*; Antonia, de *La chica de la caja*), que se van revelando en sus acciones (Hortensia, de *Después de la batalla*; los hermanos de *Los triunfos del dolor*; don Cándido, de *Santificar las fiestas*; Juan, de *Rivales*) y con frecuencia en sus pensamientos (el caballero de *Boda deshecha*; la redactora de la carta de *El retrato*; el personaje masculino de *La cita*; Carolina, de *Lo ignorado*), dotados de varios o bastantes rasgos de carácter (más de uno, en todo caso: Ruiloz y Julia, de *La prueba de un alma*; Ernestina, de *Fruta caída*; Soledad, de *Desilusión*), y que evolucionan, se transforman o se moldean a lo largo del relato (Manolita, de *El agua turbia*; Enrique, de *Contigo pan y... pesetas*; Magín, de *Lo imprevisto*; Esté-

⁹⁰ No creemos, como parece afirmar Ezama Gil, que el personaje del cuento sea *plano* por definición, «ya que no puede evolucionar en el corto espacio de un cuento» (*El cuento de la prensa...*, p. 125). Sostenemos que puede evolucionar y, sobre todo, que puede ir siendo desvelado poco a poco, ir formándose ante el lector. Lo expresa nítidamente Anderson Imbert: «A veces, al comenzar un cuento, el personaje aparece apenas esbozado. El desarrollo del cuento consiste en completar ese esbozo. En potencia el personaje ya existía con una personalidad inalterable, sólo que, en acto, el narrador mostró apenas unas peculiaridades inconexas. Siendo así el personaje no cambia en su carácter: lo que cambia son los rasgos que lo van caracterizando. La caracterización, no el carácter, sigue un proceso de cambios: ¿es justo decir entonces que ese personaje visto a saltos es plano?» (*Teoría y técnica del cuento*, p. 359).

fana, de *El último amor*; el narrador de *Relato del homicida*; Juan, de *La novela de una noche*); algunos de los cuales constituyen creaciones imperecederas, de entre las que destacan, a nuestro juicio, las de don León, de *Virtudes premiadas*, y Soledad, de *Desencanto*, que podrían bastar por sí solas para colocar a don Jacinto en el lugar que la crítica le viene regateando en la historia de la narrativa contemporánea.

No obstante, mentiríamos si no dijéramos que se produce en Picón una cierta reiteración de algunos caracteres, por lo general en el plano de la historia, que los acercan a la tipificación: las víctimas sociales (en su mayoría mujeres), los burgueses sin escrúpulos, los religiosos y beatas, los artistas y escritores, se parecen con frecuencia unos a otros⁹¹. Y sobre todo en varias figuras concretas: el doctor Nihil, de *El epitafio del Doctor*, apenas si pasa de ser la encarnación de quien aspira a descubrir el arcano de la muerte; el Príncipe y su preceptor, sin nombres, de *La lección del Príncipe* no representan sino a figuras instrumentales de las que se sirve el autor para exponer e interpretar la historia colonial española, pasada y actual; la monja y la cortesana de *En la puerta del cielo*, también sin nombres, se revelan exactamente como eso: la Monja y la Cortesana por antonomasia (desde la óptica de Picón, claro está); los tres personajes que condenan a Juan en *El hijo del camino* vuelven a alzarse como materializaciones de la ley, la religión y la milicia (I 373). De modo parecido, *Los favores de Fortuna* presenta a Carlos Tizona, el doctor Infolio, Lepe y Perico Mediano, trasuntos respectivos del valor, el estudio o el trabajo, el ingenio y la mediocridad:

En cierta ocasión se enamoraron de Fortuna tres hombres: Carlos Tizona, mozo de arrojo extraordinario, para quien la mejor razón era la espada; el doctor Infolio, que sin ser viejo casi lo parecía de tanto haber estudiado; y un tal Lepe, último vástago de una familia proverbial por lo lista. Tizona de todo era capaz, Infolio no ignoraba nada, y a Lepe se le ocurría siempre lo mejor; de suerte que si las condiciones de los tres se reuniesen en uno, fácilmente se hiciera señor del mundo. Eran, por sus distintas facultades y por el grado en que las poseían, la personificación de las tres potencias más enérgicas y eficaces de la vida: el valor, que nada teme; el trabajo, que de todo triunfa, y el ingenio, que allana cuanto intenta (I 433).

Lo cual, dicho sea de paso, no tiene por qué ser condenado sin más, en la medida en que responde a ese carácter fabulístico que el cuento realista y naturalista no perdió nunca del todo. Dígalo, si no, el Clarín —el maestro Clarín— de *La mosca sabia*, *El doctor Pértinax* o *Cuento futuro*.

Menos defendibles tal vez serían momentos como la apostilla del narrador tras presentar a Rita, de *La vengativa*, en la línea del Pereda más costumbrista: «El lector

⁹¹ Véase de nuevo el cap. 2.3 de *CJOPCO V*, pp. 206 y ss.

que tenga veinte años la estará viendo a todas horas, y el que sea viejo, en los rincosillos de sus más gratas memorias hallará la imagen de alguna semejante cuyo recuerdo le remoce» (I 296). O lo que se dice de *Eva*, nombre incluido, donde hay mucho de tipo: «Era una de esas mujeres que sorprenden, encantan y pasan a nuestro lado suspendiendo la conversación con el amigo o el monólogo de uno mismo. Era de esas a quienes se sigue un momento con los ojos, y cuando desaparecen tras una esquina o se confunden en un grupo, dejan en el ánimo una impresión entre penosa y agradable, mezclada de admiración hacia ellas y envidia de quien las posea» (I 118).

Pero sepa el lector que no hay en la práctica más que lo reseñado, es decir, la huella costumbrista resulta en nuestros textos muy escasa (a diferencia de casi todos los cuentistas de su tiempo, bastantes de los cuales gozan de superior predicamento); lo cual vuelve a evidenciar, una vez más, la incuestionable modernidad de la narrativa de Picón.

3.2. Nominación

El nombre del personaje constituye, sin lugar a dudas, su primer elemento caracterizador. Desde luego en el cuento realista-naturalista, y especialmente en Picón, cumple con creces, como veremos, esta importante función singularizadora, que quisiéramos examinar con algún detalle.⁹²

En una primera aproximación descriptiva o informativa, recalaremos sin más en los nombres mismos, obviando por ahora toda interpretación. Comencemos, cómo no, por los **nombres de pila** femeninos, y por una constatación general: la relativa escasez del acompañamiento de apellido para nombrar al personaje femenino (al menos en comparación con el masculino), lo que no es sino consecuencia natural implícita, bien realista, del pobre papel de la mujer en la sociedad del momento.

Luisa es el rey de los nombres femeninos piconianos, y aparece hasta once veces (*Caso de conciencia*, *Virtudes premiadas*, *Filosofía*, *Modus vivendi*, *Cuento fantástico*, *El último amor*, *Moral al uso*, *El pobre tío*, *La novela de una noche*, *Lo más*

⁹² Creemos que es este un aspecto aún necesitado de estudios, pues la crítica no ha ido mucho más allá de algunas generalizaciones. Véase una vez más el resumen comprensivo de C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 181-182 (s.v. *nombre propio*), y los trabajos de P. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», pp. 142-150; Ignacio Arellano Ayuso, «Semiótica y antroponomía literaria», en *Investigaciones semióticas*, I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid: CSIC, 1986, pp. 53-66; M.^a del Carmen Bobes Naves, «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, pp. 43-68 (pp. 60-61). Para su aplicación a distintos cuentos de nuestra época, A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa...*, pp. 144-145; M. Cantos Casenave, *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, pp. 285-287; y E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 281-286. Sobre Picón, ofrecemos en su día un primer acercamiento en *Los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, pp. 105-108.

excelso y *Voluntad muerta*, además del D.^a Luisa de *Filosofía*); seguido de Pepita, presente en seis cuentos (*Confesiones*, *Filosofía*, *Fruta caída*, *Moral al uso*, *Un crimen* y *Narración*); a los que aún pueden añadirse el Pepeta valenciano de *La Nochebuena del guerrillero* y el Tía Pepita de *Rivales*); lo mismo que Manolita (*El pecado de Manolita*, *La prudente*, *Un sabio*, *Filosofía*, *El agua turbia* y *Almas distintas*); que puede incrementarse aún con el Manuela de *La buhardilla* y el D.^a Manuela de *El agua turbia* y *Almas distintas*). En cinco ocasiones se encuentran Rosa (*Lo ideal*, *La vocación de Rosa*, *El padre*, *Divorcio moral* y *Rosa la del río*) y Julia (*El retrato*, *La gran conquista*, *La prueba de un alma*, *Modus vivendi* y *Lo mejor del hombre*), que también se alargan al Rosita de *Las apariencias*, y al Julita de *Drama de familia*. Cuatro son las apariciones de Pilar (*El peor consejero*, *Filosofía*, *La verdadera* y *Drama de familia*), y tres las de Rita (*La vengativa*, *Almas distintas* y *La verdadera*), Enriqueta (*El horno ajeno*, *Los grillos de oro* y *La Vistosa*), Mercedes (*Modus vivendi*, *Moral al uso* y *Narración*), Soledad (*Sacramento*, *Desilusión* y *Desencanto*) y Teresa (*Caso de conciencia*, *Las consecuencias*, *Cura de amores*; también D.^a Teresa en *La verdadera*). Dos veces se nombra a Genoveva (*Genoveva*, *El milagro*), Clara (*Confesiones*, *La Nochebuena de los humildes*), Encarnación (*Las apariencias*, *Una venganza*, además del D.^a Encarnación de *Almas distintas*), Susana (*La recompensa*, *Tentación*), Virtudes (*Filosofía*, *Moral al uso*), Lucía (*El gran impotente*, *Moral al uso*), Carolina (*Candidato*, *Lo ignorado*), Laura (*Fruta caída*, *Escrúpulos*), Estéfana (*El último amor*; *La verdadera*), Pura (*Moral al uso*, *Narración*), Petra (*El pobre tío*, *Drama de familia*), Antonia (*Cadena perpetua*, *La chica de la caja*), Clarisa (*Cadena perpetua*, *La dama de las tormentas*, incrementado con el Tía Clarisa de *Rivales*), y Helena (*Lobo en cepo*) o Elena (*Los decadentes*). También aparecen más de una vez en distintas formas Elvira (*Elvira-Nicolasa*), Elvirita (*Las consecuencias*) y Tía Elvira (*Las apariencias*); Ventura (*El peor consejero*) y Venturita (*Las lentejuelas*); Inés (*Confesiones*) e Inesilla (*Elvira-Nicolasa*); y Salomé (*Desencanto*) y Tía Salomé (*Rivales*).

En una única ocasión hallamos asimismo una larga lista que comprende Hortensia (*Después de la batalla*), Tarsila, Alfrida y Plácida (*El ideal de Tarsila*), Juana (*Caso de conciencia*), Castora (*Todos dichosos*), Blanca (*Las apariencias*), Ramona (*La vengativa*), Juliana (*El socio*), Valeria (*La recompensa*), Justina (*La Nochebuena de los humildes*), Felisa y Lorenza (*Amores románticos*), Titina o Agustina (*Contigo pan y... pesetas*), María del Amparo y Florentina (*Sacrificio*), Nicolasa (*Elvira-Nicolasa*), Clotilde (*La prueba de un alma*), Casilda (*El milagro*), Angelina (*Modus vivendi*), Emilia (*Las coronas*), Justa, Engracia y Sacramento (*Sacramento*), Ernestina (*Fruta caída*), Lolita y Asunción (*Moral al uso*), Modesta y Potenciana (*Modesta*), Agapita (*Aventura*), Adela (*El pobre tío*), Esperanza (*Lo imprevisto*), Cecilia (*Relato*

del homicida), Eulalia (*Almas distintas*), Faustina (*Divorcio moral*), Rosario (*Boda de almas*), Mariana (*Rosa la del río*), Ernesta y Remedios (*Lo pasado*), Irene y Loreto (*Drama de familia*), Yolanda (*Desencanto*), y Beatriz y Ester (*Rivales*).

A ellos deben sumarse aún varios nombres de criadas: Severiana (*El milagro*), Matea y Basilisa (*La verdadera*); otros de personajes del ámbito rural: Marcela y Dorotea (*Una venganza*), y Tomasa y Pepa (*El guarda del monte*); y el de la monja sor Gervasia (*La monja impía*). También los varios nombres de señoras que por su edad o posición social van precedidos del tratamiento, y que se agregan a los ya citados en la relación anterior: D.^a Carmen (este en dos ocasiones: en *Filosofía* y *La prueba de un alma*), D.^a Georgia (en el relato de igual título), D.^a Gregoria (*La recompensa*), D.^a Gertrudis (*La Nochebuena de los humildes*), D.^a Concha (*Filosofía*), D.^a Flora (*Lobo en cepo*), D.^a Inés (*Los triunfos del dolor*), D.^a Sofía (*Los grillos de oro*), D.^a Ana (*Redención*), D.^a Carlota (*El deber*), D.^a Catalina y D.^a Aurora (*Un crimen*). Todo lo cual, como vemos, proporciona abundancia y variedad a la nominación del personaje femenino.

Semejante variedad, o tal vez aún mayor, encontramos en las designaciones de los personajes masculinos. Refiriéndonos solo a los nombres de pila —pues a algunos personajes se les llama también con el apellido—, y prescindiendo ahora del hecho de que en ocasiones se trate de una onomástica simbólica o motivada —aspecto este que estudiaremos a continuación—, Juan resulta ser el más utilizado, en un total de 13 casos (*El retrato*, *La muerte de un justo*, *El hijo del camino*, *La gran conquista*, *La prueba de un alma*, *Lo que queda*, *Modus vivendi*, *Cuento fantástico*, *Las consecuencias*, *La casa de lo pasado*, *La novela de una noche*, *Los dos sistemas* y *Rivales*), que se convierten en 17 si sumamos los cuatro cuentos en que aparece bajo la forma don Juan (*La lámpara de la fe*, *El pecado de Manolita*, *Doña Georgia*, *Los dos sistemas*). En 10 ocasiones el personaje responde al nombre de Pepe (*La recompensa*, *El horno ajeno*, *Amores románticos*, *La vocación de Rosa*, *El deber*, *Los decadentes*, *Moral al uso*, *Divorcio moral*, *La Vistosa* y *El gorrión y los cuervos*), que pasan a 11 con el Pepito de *El nieto*. Luis no es tan utilizado como en su variante femenina, pues aparece solamente en cinco cuentos (*El peor consejero*, *El milagro*, *Sacramento*, *Relato del homicida*, *Desencanto*), pero sí lo es don Luis, que está presente en nueve más (*Virtudes premiadas* en su primera versión, *Un sabio*, *El agua turbia*, *Desilusión*, *Un crimen*, *Almas distintas*, *Divorcio moral*, *Lo pasado* y *La última confesión*). Siete veces hallamos Manuel (*El peor consejero*, *Confesiones*, *Amores románticos*, *Elvira-Nicolasa*, *El padre*, *Los dos sistemas* y *El gorrión y los cuervos*), que se incrementan hasta nueve con el Manolo de *Desilusión* y el Manolito de *Las consecuencias*. Pedro se emplea en seis cuentos (*El pobre tío*, *Cadena perpetua*, *Lo más excelso*, *Cura de amores*, *Narración*, *Rivales*), que llegan también

a nueve si atendemos a las variantes de Perico (*Envidia, La Vistosa*) y Periquito (*¡Venganza!*).

El resto ya aparece mucho menos. Tres son las presencias de Enrique (*Contigo pan y... pesetas, Sacramento y Moral al uso*), Javier (*La prueba de un alma, Cadena perpetua y Boda de almas*), Andrés (*El modelo, La recompensa y El guarda del monte*) y Jorge (*Una venganza, Voluntad muerta y Drama de familia*); y dos las de Julián (*Las coronas y El pobre tío*), Tomás (*Envidia y Escrupulos*), Cosme (*El gorrión y los cuervos y Lo imprevisto*), Mariano (*Sacrificio y La chica de la caja*) y Joaquín (*El agua turbia y Lo pasado*). También en dos casos hallamos varios otros con el tratamiento antepuesto: D. Diego (*El santo varón, Caso de conciencia*), D. León (*Virtudes premiadas, El nieto*), D. José (*Un suicida, Moral al uso*), D. Andrés (*Moral al uso, La casa de lo pasado*) y D. Alberto (*La chica de la caja, Lo pasado*).

Los demás, que son muchos, se cuentan —salvo error o descuido por nuestra parte— una sola vez. Siguiendo el orden cronológico: Carlos y Roque (*Lo ideal*), Mateo (*El retrato*), Serafín (*Todos dichosos*), Gaspar o Gasparón (*La amenaza*), Isidoro y Esteban (*El socio*), Garcerín (*La cuarta virtud*), Vicente (*La Nochebuena del guerrillero*), Luciano y Marcelo (*Los triunfos del dolor*), Jaime (*Envidia*), Agustín (*El gorrión y los cuervos*), Damián (*El milagro*), Gabriel (*Las coronas*), Ramiro y Prudencio (*Candidato*), Adolfo o Adolfoito (*Los decadentes*), Rafael y Alberto (*Moral al uso*), Lope (*Una venganza*), Nicolás (*Cadena perpetua*), Roberto (*El padre*), Alfonso (*Un crimen*), Ramón (*El guarda del monte*), Francisco (*La chica de la caja*) y Solance (*Lo pasado*). Muy pocos de ellos se doblan con el tratamiento antepuesto, que también enumeramos: D. Modesto (*¡Venganza!*), D. Carlos (*El ideal de Tarsila*), D. Servando (*El peor consejero*), D. Eduardo (*Todos dichosos*), D. Rufo (*La Nochebuena del guerrillero*), D. Tomás (*La Nochebuena de los humildes*), D. Gaspar (*Lobo en cepo*), D. Prudencio (*Hidroterapia y amor*), D. Enrique (*El agua turbia*), D. Lope (*El gorrión y los cuervos*), D. Fructuoso (*El gran impotente*), D. Cándido (*Santificar las fiestas*), D. Cristóbal (*El deber*), D. Agustín (*El deber*), D. Claudio (*Modesta*), D. Rodrigo (*La Perla*), D. Magín (*Lo imprevisto*), D. Mariano y D. Sebastián (*Un crimen*), D. Tristán (*Lo más excelso*), D. Mateo (*Boda de almas*), D. Ulpiano (*La Vistosa*) y D. Martín (*Desencanto*). Al menos en tres ocasiones se emplea como designación el apellido sin nombre: Molina en *La cuarta virtud*, Villalsur en *Los grillos de oro*, y Puerto en *Drama de familia*.

Más interés ofrece sin duda la **nominación simbólica, caracterizadora o motivada**, que en Picón, como en tantos narradores de la época, resulta muy frecuente.

Tan frecuente como chocante, tal vez, para la sensibilidad moderna (la de nuestros días, queremos decir). Aceptamos sin reservas nombres caracterizadores en escritores románticos como Larra (Cándido Buenafé, Andrés Niporesas) o Mesonero (Ho-

mobono Quiñones, Patricio Mirabajo); no nos extrañan en Fernán Caballero (Víctor Guerra, Justo Recto) ni en Pereda (Toribio Mazorcas, Canuto Prosodia), pero nos cuesta quizá admitir que Pardo Bazán tenga un Inocencio Pavón (*Travesura pontificia*) o un Manolo Chaveta (*Las setas*), y Clarín un auténtico batallón de personajes con nombres motivados: Eufrasio Macrocéfalo (*La mosca sabia*), Tristán de las Catacumbas (*El poeta-búho*), D. Ermeguncio de la Trascendencia (*Don Ermeguncio o la vocación*), D. Pánfilo Saviaseca (*Doctor Angelicus*), Clemente Cerrojos y Agapito Ronzuelos (*Mi entierro*), Plácido Corriente (*Corriente*), Judas Adambis y Evelina Apple (*Cuento futuro*), Ramón Baluarte (*La Ronca*), María Blumengold (*La rosa de oro*), Zalamero (*Un candidato*), Primitivo Protocolo (*El número uno*), entre muchos más, que no siempre, como se observará, pertenecen a sus narraciones satíricas o cuentos-artículo.⁹³

Pero lo cierto es que la onomástica simbólica procedente del costumbrismo romántico mantuvo una notable vigencia en los años del realismo y del naturalismo⁹⁴. Su razón de ser en los costumbristas parece plenamente coherente con el propósito de sus cuadros y artículos: la búsqueda del tipo, con su necesaria carga generalizadora. Pero ¿y en los realistas y naturalistas, que se proponen a priori lo contrario: la búsqueda del individuo?⁹⁵ No creemos que se deba en exclusiva a una mera adherencia a los maestros de generaciones anteriores, y menos a la torpeza o a la falta de rigor del escritor. ¿Torpe Clarín? ¿Torpe Pardo Bazán? ¿Torpe Picón? Terminante-

⁹³ Remitimos, tanto para doña Emilia como para Clarín, a las ediciones de sus *Cuentos completos*, preparadas respectivamente por Juan Paredes Núñez (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, 4 vols.) y por Carolyn Richmond (Madrid, Alfaguara, 2000, 2 vols.). Esta última se reproduce, con algunas enmiendas, en Leopoldo Alas Clarín, *Obras completas, III. Narrativa breve*. Ed. de Carolyn Richmond. Oviedo: Nobel, 2003. Recientemente se ha publicado una nueva edición de los de Emilia Pardo Bazán, *Obras completas, VII-X (Cuentos)*. Ed. y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Biblioteca Castro, 2003-2005.

⁹⁴ Obviamos adrede su consideración en las novelas del momento, que nos apartaría en exceso de nuestra senda. Dejemos simplemente apuntado el caso paradigmático de Galdós, que puede rastrearse en general con la consulta del utilísimo «Ensayo de un censo de personajes galdosianos» de Federico Carlos Sainz de Robles en su edición de Benito Pérez Galdós, *Cuentos y teatro*, Madrid: Aguilar, 1977, pp. 1052-1430; o en una obra en particular a través de Ángel Iglesias, «El simbolismo de los nombres en *Miau*: historia gatuna de Madrid», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI (1984), pp. 379-402. Un panorama acerca del empleo del procedimiento en la cuentística de todo el siglo, en E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 281-286.

⁹⁵ Sea dicho sin ánimo de entrar en la jugosa polémica acerca de costumbrismo y novela, que no ha dejado de hacer correr la tinta desde los apasionantes trabajos de don José F. Montesinos, en especial su *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Valencia: Castalia, 1960. Más cerca de nosotros destacan sobre el particular los estudios de José Escobar, del que importa mencionar aquí su artículo «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo», en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo*. Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Actas del I Coloquio. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp. 17-30. Un panorama crítico, excelente, en Enrique Rubio Cremades, «Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela», *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, I (1995), pp. 7-25.

mente no. Se trata más bien, a nuestro juicio, de una técnica de distanciamiento en el proceso comunicativo, de un modo de fijar límites entre la realidad y la ficción, entre el mundo real y el mundo posible; de la voluntad de marcar alguna frontera entre lo vivido y lo leído, o, viniendo a nuestro terreno, entre la historia y el discurso: es, en suma, una señal de la elaboración artística. Véase si no lo que traslada doña Emilia en palabras del narrador de su cuento *Antiguamente* a propósito de uno de sus personajes, Froilán Mochuelo: «¿Les hace gracia el nombre? Los nombres son una cosa muy significativa. Yo encuentro algunos que retratan a las personas. ¡Froilán Mochuelo! ¿No encuentran ustedes algo de especial, de significativo en esta manera de llamarse? Puede que ahora no; pero esperen el fin de la historia».⁹⁶

En Picón el procedimiento resulta de empleo frecuente⁹⁷. Dejando de lado algunos casos dudosos o no del todo evidentes, hallamos varios cuentos en que todos los personajes llevan nombres simbólicos más o menos transparentes. Así sucede en *El peor consejero*, relato epistolar por el que desfilan Luis Lasuerte, Manuel Preciado y después Manuel Aladecera (orgullosos y trepador), Ventura, duquesa de Arrayanes (frívola y enamorada), y Pilar Torredeloro, viuda de Majadas (engreída y rica terrateniente); también en *Los favores de Fortuna*: Carlos Tizona, el doctor Infolio, Lepe y Perico Mediano, como ya indicamos, son trasuntos respectivos del valor, el estudio o el trabajo, el ingenio y la mediocridad; en *Confesiones* nos las tenemos con tres aventureras del amor presentadas como «Inés, condesa de la Mimosa; Clara, duquesa del Camarín, y Pepita Dádivas, sin título nobiliario» (I 255); *Sacramento* introduce a la casada y la soltera bajo los nombres respectivos de Sacramento y Soledad, denominación esta que vuelve a aparecer en las protagonistas femeninas de las rupturas amorosas de *Desilusión* y *Desencanto*; Luisa Bocángel, D. Tristán de Paz y Pedro Leendo nombran a la ex cortesana, al obispo y al poeta, respectivamente, en *Lo más excelso*; Manolita de Alepín, a la chica bella y pobre (el *alepín* es una tela fina de lana), y D. Juan Fraternal, al agitador y demagogo (ambos de *El pecado de Manolita*); mientras que en *El retrato*, y relacionándolos con la carta misma que es el cuento, recogemos la doble y diversa alusión al papel que subyace en los apellidos de Mateo Resmilla y D. Juan de Alerce, humilde la primera y altiva la segunda.

⁹⁶ E. Pardo Bazán, *Cuentos completos*, ed. cit., III, p. 244.

⁹⁷ «A pesar de sus tendencias realistas, Picón no singulariza siempre a sus personajes al nombrarlos. Con el apremio que siente de comunicar al lector, maneja un simbolismo transparente, indicio de su punto de vista autorial externo, escogiendo nombres más bien genéricos y poniendo en peligro la configuración mimética que —dice— debe subyacer a sus obras» (H. Gold, *Jacinto Octavio Picón...*, p. 307).

Muchos otros cuentos contienen personajes principales o secundarios con esta nominación caracterizadora⁹⁸. El militar carlista se llama D. León María de Regio en *Virtudes premiadas* —es significativo su cambio de nombre, de D. Luis a D. León, al pasar el texto de la prensa al libro—, y D. León Bravo de la Brecha y Pérez Esforzado en *El nieto*. Luisa Belpasado echa de menos la juventud (*Filosofía*), Magdalena es una cortesana (*La hoja de parra*), y Pepe Rumblares, un amante supuestamente rumboso o dadivoso (*Confesiones*, I 262), al revés de López-Merodeo, hombre de «mucha audacia y poca vergüenza» (*El horno ajeno*, I 339). Banqueros, financieros o agentes de negocios responden a los nombres de Pignorate (en dos relatos, *Los grillos de oro* y *La hoja de parra*, II 90), D. Enrique Dolo (*El agua turbia*, I 394) y D. Ulpiano García Pignorado (*La Vistosa*); un hombre aferrado al dinero es D. Fructuoso Cupón (*El gran impotente*), nobles o aristócratas son los Nidáguila (*Los grillos de oro*, I 413), en tanto que Prudencio Chirasol es un político de sucia historia (*Candidato*)⁹⁹, y D. Mateo Guadiana, un individuo «que en tiempo de la primera guerra civil llegó a Madrid sin otro patrimonio que su ingenio, y por obra del cual, a su muerte, poco antes de la revolución del 68, era marqués, ex ministro, senador vitalicio y muy rico» (*Boda de almas*, II 288). Agreguemos aún al sabio nihilista (el doctor Nihil de *El epitafio del Doctor* y el doctor Nulius de *Lo ideal*), el cura caritativo (D. Cándido de *Santificar las fiestas*), la mujer rica (Luz, que encarnará las desdichas de Juan en *El hijo del camino*), la joven desamparada (María del Amparo de *Sacrificio*), el joven de vida disipada (Manolito Sarracina de *Las consecuencias*, II 119), la criada apacible y el ama mandona (Modesta y Potenciana de *Modesta*), el hombre apocado (Juan Pobrete de *Modus vivendi*), o el que maquina, y cumple, su venganza conyugal (D. Magín de *Lo imprevisto*).

Asoma tal vez en alguno de los anteriores el recurso al humor o a la ironía, bien patente en varios otros casos que añadiremos ahora. Aunque no parece muy justificado por el tono serio del cuento, no hay duda de que el apellido de D. Luis Romillo (*Un sabio*) alude a *romo*, ‘obtuso, sin punta’, con el sufijo *-illo* desvalorizador además. Fray Martín Trolero es el irónico nombre del historiador aludido en *Hidroterapia y amor* (I 378), así como fray Casto lo es del rijoso fraile de *Cosas de antaño*. Y es por cierto en este terreno del amor o de la aventura amorosa donde más se proyecta el sesgo humorístico: no necesitan comentario los nombres de las de Pérez Qui-

⁹⁸ Damos la referencia de la página de nuestra edición cuando se trata de personajes que solo aparecen incidentalmente o cuando la alusión queda muy ligada al texto.

⁹⁹ Procede recordar aquí la *Historia de Prudencio Jano Girasol*, que Picón cita en sus *Apuntes para la historia de la caricatura*: «¡Cuántos Girasoles hay por el mundo todavía, y cuánto tiene que trabajar la sátira para que mengüe el número!» (*Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid: Establecimiento Tipográfico, 1877, p. 134). Véase nuestra anterior entrega *CJOPCO II*, apartado 3.5, p. 79.

dam, las de Tapadillo y las de Lecho Franco (*Modus vivendi*, II 71), la de Casa-Líos y la de Tallefranco (*El horno ajeno*, I 339), ni tampoco los de la condesa viuda de Bocángel y de madama de Cœuratous (*Cura de amores*); Susana parece irónico, tan alejada como está de la castidad (*Tentación*), en tanto que Castora puede aludir a la castidad (forzada) de la fea, o tal vez al animal (*Todos dichosos*). Serafín (en este mismo cuento) es el ángel liberador, el que carga con Castora; Ramiro Cegato, un pobre diablo ignorante de la aventura que se dispone a correr su mujer (*Candidato*); y *mademoiselle* Aglae (*Confesiones*), la corsetera, no de las tres Gracias, pero sí de las tres buenas piezas que resultan ser las tres aventureras del relato.

Más levemente caracterizadores son algunos nombres que connotan una determinada clase o grupo social, o el origen geográfico. De nuevo un personaje de Pardo Bazán, Conrado Muñoz, poeta, viene en nuestra ayuda:

Dando vueltas a esta miseria de su destino, el frustrado poeta llegaba a encontrarlo anunciado en la unión de su apellido y nombre de pila. Conrado es, sin duda, un nombre muy poético y bello, de novela y de leyenda. En cambio Muñoz huele a garbanzos y a trivialidad. ¿Comprenderíais que un gran poeta se llamase Muñoz? Así, lo primero en él, la idea, el *Conrado*, era estético y digno de salir a luz; pero lo segundo, *Muñoz*, el desempeño de la obra, era algo sin forma ni carácter, algo que tenía que acabar por ponerle en ridículo...¹⁰⁰

Es lo que sucede con el obrero de *La amenaza*, Gaspar Santigós, implícitamente catalán por su apellido, o con varios personajes de *La Nochebuena del guerrillero*, cuento que se sitúa en tierras valencianas, de lo que darían testimonio los nombres de los novios, Vicente Chufals y Pepeta, y en el que aparece un cura carlista vascongado, D. Rufo Hernialde. Otras nominaciones buscan deliberadamente la vulgaridad, la marca de la criatura del montón, el olor «a garbanzos y a trivialidad» del poeta de doña Emilia. Así los respectivos maridos de Susana y Valeria en *La recompensa* (I 325), Pepe Gutiérrez y Andrés Pérez; así los dos amigos de *Envidia*, Tomás García y Jaime Pérez; o los tres médicos de *Hidroterapia y amor* (I 377), García, Gómez y González. Matea y Basilisa, por último, ambas de la servidumbre de D.^a Teresa en *La verdadera*; Agapita, en *Aventura*, y tal vez Rosa Gato, de *Rosa la del río*, transparentan con sus nombres la humildad de su condición social.

Muy numerosos son, por el contrario, los nombres enfáticos, exóticos, sonoros o simplemente llamativos a causa de su rareza más o menos acentuada. Absolutamente enfáticos, marcadores de clase, y cargados al tiempo de ironía, resultan los apellidos de D.^a Sofía y su hija Enriqueta, Cabezón de Valderaduey de los Pinos (*Los grillos*

¹⁰⁰ E. Pardo Bazán, *En verso*, en *Cuentos completos*, ed. cit., I, p. 236.

de oro), o los de D.^a Ana Reytoro de los Jantares Campojaral y Boceguillas (*Redención*), de la familia de los Neblares del Campillo de la Olmeda (*La casa de lo pasado*), o de D.^a Teresa Remanso de Tajuña (*La verdadera*)¹⁰¹. A ellos puede añadirse aún el antes citado D. León Bravo de la Brecha y Pérez Esforzado (*El nieto*), que, en la misma línea, subraya no tanto la clase social como la profesión militar.

Menos rotundos resultan los de D. Juan de Peñarredonda (*La lámpara de la fe*), D. Juan de Alerce (*El retrato*), D. Diego Fermosella (*Caso de conciencia*), D. Prudencio Farfán la Higuera (*Hidroterapia y amor*), D. Luis de Najarre (*Cura de amores*), D.^a Gertrudis de Durango (*La Nochebuena de los humildes*), así como las familias de los Niharra (*Los triunfos del dolor*) y los de Posendo (*Escrúpulos*). Se prolongan en los títulos nobiliarios del conde de Restobán (*Tentación*), del conde de Plateruela la Real (*La novela de una noche*), de los condes de Guadarrama (*Rosa la del río*), del conde de Azlaor (*Cura de amores*), del vizconde de Manjirón (*La Vistosa*), de los condes de Ayora y duques de Arlanza (*Boda de almas*), y del duque de San Clemente de las Moras y conde de Calderuela de Nieva (*Cura de amores*), estos dos últimos con abolengo duplicado.

La rareza, sin embargo, no es privativa de los nombres aristocráticos, como lo demuestra una buena serie de denominaciones, en algunos casos bien llamativas, de personajes menos encumbrados: D. Modesto Pasiubas (*¡Venganza!*), D. Luis Nestares (*El agua turbia*), D. Lope Mirueña (*El gorrión y los cuervos*), Juan Guerazu, Pepe Varela, Marcos Cea y Antonio Sobrede (*La muerte de un justo*, estos tres últimos solo aludidos), Juan Ruiloz y Javier Molínez (*La prueba de un alma*), D. Magín de Anzules (*Lo imprevisto*), Francisco Chelva y la señora de Talar (*La chica de la caja*), Perico Proaza y Joaquín Rédil (*Cura de amores*), o Pedro Fuentelcéspedes y Pura Tablada (*Narración*). A los que cabe agregar aún varios apellidos, como Villal-sur (*Los grillos de oro*), Villamar (*Las lentejuelas*), Foncastín y Langayo (*El padre*), Redral (*Un crimen*) y Heriols (*Divorcio moral*, Xeriols en la versión primera periodística); algún nombre extranjero: *mademoiselle* Aglae (*Confesiones*), *miss* Débora (*Las consecuencias*), Oscar Smith (*Fruta caída*) y el barón d'Avenda (*Sacramento*); varios nombres de pila poco frecuentes, como los tres de *El ideal de Tarsila* (Tarsila, Alfrida y Plácida, no tanto el tercero), el de la encantadora D.^a Georgia del cuento de

¹⁰¹ Picón sigue aquí no solo la senda costumbrista, sino más particularmente la de Pereda, en nombres como los de D. Robustiano Tres-Solares y de la Calzada, D. Ramiro Seis-Regatos y Dos-Portillas de la Vega (ambos de *Blasones y talegas*), o D.^a Calixta Vendaval y Chumacera, de Guerrilla y Somatén, estos dos últimos por su marido militar (*El buen paño en el arca se vende*). Para los textos de los artículos de Pereda, remitimos a los dos primeros tomos de la edición de las *Obras completas* dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán: José María de Pereda, *Obras completas, I. Escenas montañosas. Tipos y paisajes*, y *Obras completas, II. Tipos trashumantes. Esbozos y rasguños*. Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda. Santander: Tantín, 1989.

igual título, el de la tremenda Potenciana de *Modesta*, y el de Solance, que es nombre masculino de *Cura de amores*; además del monaguillo Garcerín de *La cuarta virtud*, y el padre Graciana de *Caso de conciencia*.

La carga satírica o burlesca que soportan algunos de estos apelativos —pensamos sobre todo en los aristocráticos citados antes— pasa a primer plano en casos como los de Titina (*Contigo pan y... pesetas*), y en especial de dos sacerdotes, nombrados con toda intención de reducir al ridículo: el padre Dodolino, «el consejero más dulcemente severo que absuelve pecados femeninos» (*El ideal de Tarsila*, I 155), y el padre Dulzón, del que no hay comentario (*La recompensa*, I 322).

En contra de lo que sucede en otros autores —pensamos ahora en Blasco Ibáñez—, no abundan en Picón, ni mucho menos, los sobrenombres o apodos, lo que no es más que el reflejo de la ausencia del mundo rural en el narrador madrileño. Solo encontramos en sus cuentos al Viejo y el Chico, figuras alegóricas que representan al año pasado y al nuevo en la breve escena de *El que va y el que viene*; al Guarro y la Mona, de *Dichas humanas*, y a la Vistosa, nombre de guerra de Enriqueta, mujer de la vida en el cuento de igual título. También resulta muy escasa, inexistente en la práctica, la onomástica oculta o secreta, pues solo en *El retrato* se emplea propiamente, al llamar X a quien escribe la carta que es el cuento¹⁰², y pocas veces más en la variante de dar un nombre supuesto al personaje, como en *Los grillos de oro* (Villal-sur), *La gran conquista* (Julia) o *La dama de las tormentas* (Clarisa).

Tampoco abundan en Picón las figuras con nombre genérico (el Deán de *La cuarta virtud*, la Condesa de *La casa de lo pasado*), pero sí en cierto modo los **personajes innominados**, aspecto este, de indudable interés y modernidad, que obedece a distintos supuestos.

En ocasiones, la ausencia del nombre del personaje refuerza el carácter fabulístico o genérico del cuento: el personaje establece implícitamente con la realidad una relación sinecdóquica, partitiva o inclusiva. En *Las plegarias*, solo reciben nombres Dios y san Pedro, pero no los matrimonios, rico y pobre, que aparecen; no los necesitan en su función instrumental y genérica: la de representar sendos casos enfrentados que demuestran el fracaso de la Providencia. No es muy diferente, en el fondo, lo que

¹⁰² La onomástica oculta es relativamente abundante a lo largo del siglo, va disminuyendo al correr de los años, y aún se encuentra en los narradores naturalistas, Pardo Bazán, por ejemplo (E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 281-282). No hará falta consignar que el empleo responde al supuesto realista de proteger al personaje, callando su nombre, de la curiosidad de los lectores, como atestigua el propio Picón en su novela *Sacramento*, en la que leemos acerca de una noticia según la cual un marido había sorprendido a su esposa «mientras estaba en conversación nada platónica con su amante»: «Al ocurrir el lance, los periódicos lo refirieron substituyendo los nombres con iniciales, cual si fuese necesario darle interés de charada...» (J.O. Picón, *Obras completas*, V, Madrid: Renacimiento, 1922, p. 167).

sucede en *Los dos sistemas*, donde los padres del cuento no requieren designaciones precisas en su papel de meros gestores de la trama: dar a cada hijo una educación diversa para obtener en consecuencia un planteamiento dialéctico. Y en esta misma línea generalizadora se inscriben los personajes de algunos cuentos alegóricos, tales como el anacoreta, sin más, de *Voz de humildad*, o la figura misteriosa de *La Perla*.

No muy lejos de los anteriores se hallan los relatos en que la ausencia de la nominación se debe sobre todo al distanciamiento que el narrador aplica al personaje. Así debe entenderse en el caso del religioso que atrae a Helena en *Lobo en cepo*, que apenas si interesa al narrador más que para exponer la conducta repugnante de aquel; y también en *Dichas humanas*, cuento en el que, es curioso, no tienen nombre los personajes del matrimonio rico, sí los de la pareja de pobres (el Guarro y la Mona), en un contraste que evidencia el diferente grado de aproximación a unos y otros.

Como vamos observando, se trata en el fondo de una cuestión derivada de la focalización de la historia, y por tanto de la del personaje. Por ello, en la mayor parte de los cuentos la carencia de nombres obedece al rigor en la perspectiva o punto de vista aplicado. Veámoslo.

Al carácter reservado, confidencial y hasta lírico de algunos cuentos de narrador autodiegético le conviene a la perfección el pequeño secreto del nombre —y de otros rasgos— del supuesto emisor del mensaje. No conocemos quién narra el cuento titulado ¿.....?, como tampoco *Se vende* y *Relato del homicida*, pero comprendemos que así debe ser razonablemente. El buen lector agradece la contención del narrador y rechazaría un relator exhibicionista, parlanchín, indecoroso, que viniera a decirle algo así como «Me llamo Fulano y voy a contar lo que me ocurrió».

La adecuación a la perspectiva explica también esta falta de nombre en varias narraciones extradiegéticas en que se produce una focalización interna única, o casi única, desde el personaje. En *La cita*, asistimos a la impaciencia de él ante la prometedida visita de ella. En *El gran impotente*, el antiguo novio de Lucía no tiene nombre, pues no pasa de ser «el otro» desde el punto de vista de D. Fructuoso. Por su parte, hasta que no reciba su tarjeta, ya en el tramo final de *Fruta caída*, Ernestina no sabrá que «el inglés», como ella le llama para sus adentros, es un tal Oscar Smith, el payaso gigante. En *Lo ignorado*, excelente cuento psicológico, la estricta focalización desde Carolina abona el hecho de que ni su marido, ni su hija, ni su amante, aludidos, tengan nombre.

También el rigor, ahora de la focalización externa, se aplica a algunos relatos homodiegéticos donde el narrador testigo, observador limitado, cuenta en primera persona lo que ve y experimenta, y, en buena lógica, nada más. Esta visión nos impide, en consecuencia, conocer dato alguno de esa inquietante instantánea que es *La jovencita*, y pocos más de *Lo mejor del hombre*, donde sabemos el nombre de

la mujer, Julia, a la que así llaman los otros personajes, pero no el nombre de estos.

Es comprensible también que no aparezca el nombre del narrador en los relatos intradieгéticos, ni siquiera a veces el del narrador hipodieгético o secundario, como podemos ejemplificar a través del comienzo de *Las apariencias*: «Mi amigo contó su aventura de este modo» (I 291), pero nada volvemos a saber de uno ni de otro. Lo mismo en *La última confesión*, donde no tienen nombres ni el narrador, ni la narradora intradieгética, ni aquí tampoco la madre de esta, personaje del cuento, en el que constituiría un caso asimilable al del narrador homodieгético.

Añadamos, para finalizar, que el rigor extremo del punto de vista es también el responsable de la ausencia de los nombres de los interlocutores en los cuentos dialogados (*Las lentejuelas*, *Boda de almas*), en los que no hay, por encima de los personajes, narrador que pueda suministrar información alguna sobre estos.

3.3. Caracterización resumida

No volveremos a nuestra demorada exposición sobre los personajes —figuras femeninas y masculinas, adscripción social, profesiones y oficios, caracteres morales— en lo que habíamos considerado el ámbito de la historia¹⁰³; por más que la separación neta entre historia y discurso se revele, de nuevo en este plano, más de una vez problemática.

Al margen, pues, de lo ya expuesto, tendremos aquí en cuenta sobre todo la descripción o presentación formal de los personajes por parte del narrador, estática, que deriva de los pasajes discursivos consagrados a esta finalidad. Es la que Anderson Imbert llama *caracterización resumida*. Pasaremos luego a la caracterización indirecta o *escenificada*, dinámica, que obtendremos de la actuación y las palabras del personaje.¹⁰⁴

No es frecuente en Picón el uso exclusivo, o casi exclusivo, de la prosopografía en las presentaciones de personajes. La encontramos, no obstante, empleada con gran eficacia en *Boda deshecha*, al servicio de la escena que protagonizará la joven marquesa de Valplata en su extrema indolencia (I 121), y en varios cuentos más, casi siempre fabulísticos: en los breves retratos de la monja y la prostituta de *En la puerta del cielo* (I 71), del diablo en *El cementerio del diablo* (I 99) y *Por si acaso* (II 102-103), de los ángeles en *Cosas de ángeles* (II 162-163), de las figuras contrapuestas de *Dichas humanas* (Pachín y la Mona, el hombre rico y la mujer hermosa, I 311 y 313) y de las tradicionales de *Cosas de antaño* (el fraile, la molinera, el demonio,

¹⁰³ En nuestra anterior entrega *CJOPCO V*, apartado 2.3, pp. 206 y ss.

¹⁰⁴ E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 346-351. Consúltense también R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, pp. 204-233, y C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 33-35.

la Virgen y Dios, I 131-133), así como en la descripción colectiva de los fieles en el templo de *El olvidado*, tan piconiana, tan rica de sensaciones:

A los lados, en las entradas de las capillas, estaban los hombres, en pie la mayor parte, algunos arrodillados, todos cansados, formando grupos donde resaltaban los cráneos relucientes, las cabezas canas y los rostros encendidos del calor.

Las mujeres llenaban todo el centro de la nave: había tantas que estaban apiñadas, molestas, dejando oír continuamente el chocar de las sillas, el crujido de las sedas y el aleteo de los abanicos. No iban vestidas de trapillo, como salen a las primeras misas, sino lujosamente ataviadas, cual sí para ir a la casa de Dios les hubiesen servido la vanidad y la tentación de doncellas consejeras. Su gracia y su hermosura, realzadas por la gravedad de los semblantes; la coquetería de sus movimientos al volver las hojas de los libros llenos de cifras y blasones; el modo de liarse a la muñeca los rosarios que parecían joyas; el inclinar la cabeza sobre el pecho anheloso, mirándose de reojo los pliegues de la falda; alguna tosecilla rebelde, rastro de los escotes del invierno, y alguna sonrisa cautelosa dirigida hacia las laterales de la nave, todo delataba una devoción superficial, elegante, frívola y mezquina; piedad exenta de grandeza, manchada de reminiscencias mundanales (I 251-252).

No sucede lo mismo con el uso de la etopeya, que sí aparece frecuentemente con carácter exclusivo en la presentación de bastantes personajes —en no pocas ocasiones, además, de forma demorada— y en la apertura del cuento, a veces incluso completando una primera parte o capítulo descriptivo, estático, antes de dejar paso a una segunda parte narrativa y dinámica que desarrollará el caso o episodio: *Hidroterapia y amor* (larga etopeya de don Prudencio, I 375-376), *Los triunfos del dolor* y *El agua turbia* (presentando ambos textos con morosidad a la madre e hijos, I 384-386 y I 389-391), *Envidia* (introduciendo a Tomás y Jaime, I 427-429), *El gorrión y los cuervos* (retratando a don Lope, sobre todo, y más fugazmente a los sobrinos, II 17-18), *Las coronas* (Emilia y Julián, II 73-75), *Candidato* (Ramiro y Carolina, II 96-97), *Lo imprevisto* (Magín y Esperanza, II 185-186), *Lo pasado* (Solance, Ernesta y Remedios, II 330-331), responden, con variantes, a este patrón. Fuera de él, otros cuentos presentan el carácter de los personajes, o de algunos personajes, sin recurrir a la descripción física, como sucede al menos en *El epitafio del Doctor* (I 65-67), *La lámpara de la fe* (I 82), *El santo varón* (I 125), *Se vende* (I 151-152), *El ideal de Tarsila* (I 155), *La cuarta virtud* (I 306-307), *La Nochebuena del guerrillero* (I 314-315), *Santificar las fiestas* (II 84-85), *Cuento fantástico* (II 93), *La Perla* (II 170), *El pobre tío* (II 178-181), *Rosa la del río* (II 315-316) y *Los dos sistemas* (II 322).

Sin llegar a la exclusividad, la prosopografía domina en pocas narraciones, pero, atendiendo a la parcela que nos ocupa, muy destacadas. Es el caso de *El retrato*,

cuento que se apoya en buena medida sobre la correlación establecida a partir de la breve descripción física de Mateo Resmilla (I 136 y 140); de *El padre*, fundado en la deformidad de los personajes (II 210); y desde luego de *La jovencita*, interesante texto descriptivo en el que la apariencia física del personaje sirve al carácter imaginado por el narrador:

Estaba elegantísima: el traje era de gasa blanca, rizada en menudos pliegues de la cintura hasta el suelo; por único adorno, una rama de jazmines que, partiendo del pecho, llegaba en graciosas curvas casi al borde de la falda; honestamente escotada, sin pendientes y el pelo sencillamente recogido en un moñete graciosísimo, formado con estudiado desgaire. Era rubia, blanca, fina, delicada, de manos aristocráticas y pies preciosos, semejante a la figura que pudiera concebir un gran novelista para personificar todas las suavidades y dulzuras que caben en el alma femenina durante ese primer período de la juventud en que la ingenuidad y la inocencia tienen un mayor encanto que la gracia y la belleza.

Parecía el prototipo de esas vírgenes tan niñas que alejan del pensamiento la idea de la maternidad.

Sin embargo, en sus ojos grandes y azules, claros de color y misteriosos de expresión, había algo indefinible que daba miedo.

Tenía la boca correctamente dibujada, de líneas purísimas, pero sin esas suaves ondulaciones que, siendo apenas perceptibles cuando la fisonomía está tranquila, bastan para indicar la ternura de la sonrisa y la dulcedumbre del beso.

Sus miradas parecían curiosas, ávidas, insostenibles, pero incapaces de piedad; sus palabras debían de ser astutas, cautelosas y frías.

Sin que el recuerdo pudiera justificarse por la semejanza de las formas ni por nada, yo, al ver aquella niña, me acordé en el acto de una pantera jovencilla, ágil y preciosa que vi hace años en una exposición zoológica.

Luego comprendí que en ambas se daban juntas, y en proporción análoga, la ligereza y cierto aspecto de animalillo juguetón y cruel (II 243-244).

En algunas más domina la etopeya, por lo general extensa, y hasta muy extensa en ocasiones, como en *Caso de conciencia* (I 179-180), *El socio* (I 300-301), *La recompensa* (I 320-322), *El nieto* (II 54-56), *Modus vivendi* (II 65-67) y *Las consecuencias* (II 116-118), y no tanto en *Lo ideal* (I 90-91) y *Contigo pan y... pesetas* (I 399-400). Varias de ellas mezclan de manera difícilmente deslindable el estatismo del carácter descrito con el dinamismo del pasado narrado del personaje, en un procedimiento que rinde espléndidos resultados en *Virtudes premiadas* (I 215 y ss.).

La adición o combinación equilibrada de prosopografía y etopeya se produce en cuentos como *Eva* (I 118), *La prudente* (I 162-163 y 165), *La casa de lo pasado* (II 216) o *Cura de amores*, en este de manera abundante, con varios retratos de otros tantos personajes que van salpicando la narración. Algunos textos alternan más que combinan, presentando a ciertas figuras por su físico y a otras por su carácter, en un

fenómeno que suele obedecer a razones estructurales o constructivas, como sucede en *Un sabio* (con la breve etopeya de don Luis, I 274-275, y la prosopografía de Manolita, I 276), *El milagro* (etopeyas de los adultos Damián, Casilda y Severiana, y prosopografía de la niña de Severiana y del niño, lo que hace posible el *milagroso* equívoco final, II 61-62), *La verdadera* (etopeya de doña Teresa y prosopografías rápidas de las nietas, II 282), *Modesta* (etopeya de Potenciana, II 158, y breve descripción de Modesta en la que domina la prosopografía, II 158-159), *Almas distintas* (breves prosopografías iniciales, II 245, y etopeya de Encarna, II 247, bien encajado todo ello en el relato), o *Lo más excelso* (etopeyas antitéticas de Pedro y don Tristán, II 277, y prosopografía del cura en el nivel intradieгético, II 279). Varios cuentos más presentan algunas particularidades de interés, en las que quisiéramos detenernos, que orientan la descripción en un movimiento o enfoque que va de la prosopografía a la etopeya. Es lo que encontramos en el interior mismo de *El modelo*, en la que constituye la propuesta estética de Andrés:

Aquel hombre era, en efecto, el hombre que buscaba: alto, fornido, de mirada inteligente y formas vigorosas, lleno a un tiempo mismo de vida y de tristeza, impresas en el rostro las señales de las privaciones y del desvelo, fijas las huellas de la meditación y del dolor en la inclinada frente, entre cuyas arrugas parecían tener asiento las ideas de la honradez y del trabajo, aquel mendigo de barba gris y cenicienta cabellera, en quien se veían los estragos hechos por la miseria en una organización fortísima, era efectivamente la personificación de esas que hoy llaman muchos masas inconscientes o turbas demagógicas (I 79).

La gran conquista plantea otro caso reseñable, en el que la impresión visual inicial de la mujer en el tranvía que capta el personaje da paso a la interpretación que este va haciendo de los rasgos físicos que percibe en ella:

Una tarde tomé el tranvía de la Puerta del Sol para el barrio de Argüelles, y al sentarme miré si había en el coche alguna mujer guapa; a mi derecha iba una de treinta o pocos más años, rubia, esbelta, graciosa, de porte aristocrático, elegantísima, y vestida con la más estudiada sencillez que podéis imaginar: de negro, sin lazos vistosos, sin perifollos llamativos, sin pulseras ni pendientes, con un sombrero cuyo único adorno consistía en una rosa de terciopelo rojo muy oscuro. Para observarla bien me levanté de su lado y fui a sentarme frente a ella. A pesar de su rebuscada modestia, en seguida comprendí que era señora, por lo menos en cuanto a fortuna y posición social. El puño de la sombrilla formado por una loza de Sajonia, los zapatitos, los guantes, la flor y el velo del sombrero, la peinetilla de concha clara como el ámbar que le sujetaba el moñete por poco más arriba de la nuca, todo era finísimo y muy caro. Llevaba un devocionario sujeto por una goma roja,

y con el pulgar ocultaba cuidadosamente una cifra que parecía de oro. La miré sin descaro, pero con insistencia, hasta convencerme de que era guapa, mejor dicho, bonitísima, formada su belleza por encantos delicados y finos: una duquesita Luis XV, que con los ojos bajos tenía expresión de candidez monjil, y mirando a hurtadillas, parecía una manola goyesca. Luego seguí mirándola, no ya como explorador sino como conquistador. Mi edad, mi aspecto, y un libro que llevaba en la mano, debieron de hacerla comprender que era estudiante. Al notar que la miraba bajó la vista, permaneciendo largo rato con los párpados caídos, de modo que juntándose las pestañas le sombreaban dulcemente la cara. Esta actitud, que también parecía inspirada en la más rígida modestia, quedó desvirtuada por un rasgo de refinada coquetería que consistió en pasarse dos o tres veces la lengüecilla por los labios, mordiéndoselos luego ligeramente para mantenerlos húmedos y rojos (I 419).

La prosopografía interpretada, si vale el concepto, se produce de nuevo en la visión caricaturesca que ofrecen cuentos como *La Nochebuena de los humildes*, con presentación grotesca de Clara y Justina (I 336), y de modo especial en *Todos dichosos*:

La fealdad de Castora inspiraba risa o daba miedo, siendo, según los casos, cómica hasta lo grotesco, y trágica hasta lo espantable: estando alegre parecía momia retozona, y en poniéndose triste, muerte sin guadaña. La infeliz era espigada, flaca, pálida y huesosa; de rostro anguloso, poco pelo, ojos hundidos y chicos, orejas enormes, dientes amarillos y pies grandes. Sus veinticinco primaveras parecían cincuenta otoños. Tenía el carácter enérgico, el entendimiento despierto, el pudor dormido y el apetito amoroso continuamente desvelado. Las feas le daban gozo, las guapas envidia, las acompañadas, fuesen como fuesen, rabia. En cambio, todos los hombres poseían algún atractivo para ella: como el jugador ama la baraja, diciéndose que en alguna carta está la suerte, así Castora se ilusionaba con los hombres esperanzándose en que alguno había de apechugar con ella. A ponerse melosa, fingir rubor y dejar entrever pasión oculta no había quien la ganase; pero todo era inútil: jamás recibió mirada tierna, ni oyó galantería, ni saboreó requiebro. Sin embargo, tenía fe porque su padre era rico; tenía esperanza porque, como dice el refrán, la suerte de la fea la bonita la desea; y estaba dispuesta a tener caridad con quien primero le pidiese limosna de cariño o de algo menos puro (I 230-231).

O en la percepción del relator en algunos cuentos de narrador homodiegético, como sucede en *Lo mejor del hombre*:

Quedé inmóvil para no meter ruido, y me deleité en contemplarla. ¡Qué hermosa debía de haber sido, y qué cruel estrago hicieron en ella las privaciones y el dolor! La actitud del cuerpo y la endeblez del traje dibujaban su figura casi como si estuviera desnuda: parecía una Venus, pero ajada, enfermiza; y a modo de contraste con lo que tenía de sensual su hermosura, en su fisonomía, severa y casta, se retra-

taba el pesar hondo, pero tranquilo, de la Virgen cristiana. Toda era palidez y ojos, palidez mate, levemente dorada, de mies poco madura, y ojos hermosísimos cercados de livor intenso que los dejaba envueltos en una sombra de tristeza (II 424).

Y más por extenso en *Drama de familia*:

En el momento de entrar en la sala de Petra, estaba con ella una mujer alta y airosa, como de cuarenta y pocos más años, vestida de pobre y rebuscada manera. Cuanto llevaba encima decía claramente que le agradaba engalanarse y que le faltaban medios para satisfacer su gusto. El vestido de lanilla clara, adornado con exceso; el sombrero pasado de moda, con profusión de flores y lazos; los zapatos no finos de hechura y forma vencida por el uso; los guantes nada limpios y bastante corcusidos, y una ancha pulsera de similor, eran datos más que suficientes para colegir por ellos que debía de ser vanidosa y verse poco favorecida por la fortuna. Los ojos de azul claro y acuoso; la oreja pequeña y sonrosada; el pelo leonado y sedoso, con ráfagas de oro; las muñecas y el cuello de nacarada tersura, delataban a la rubia delicada de cutis blanquísimo, de cuerpo carnoso, algo blando, pero deliciosamente suave. El corsé barato, el vestido mal cortado, le desfiguraban con feas arrugas las líneas del pecho y las caderas, conociéndose, sin embargo, por sus movimientos y posturas, que era bien formada, esbelta, gallarda, de esas que pisando fuerte e irguiendo el busto parecen en la calle reinas de comedia. A toda luz, no había duda sobre su triste decadencia, porque los dientes empezaban a amarillear y las comisuras de los labios se plegaban, indicando lo que pronto debía ser arruga; pero en una habitación sabiamente ensombrecida o al anochecer en la calle, de pasada, aún atraía las miradas de los buenos entendedores en belleza. Inspiraba admiración por lo que indudablemente habría sido, piedad por lo que era, dolor por lo que pronto sería; su hermosura expirante tenía el encanto de una magnífica puesta de sol, cuando parece que la noche se va, sorbiendo muy aprisa las últimas llamaradas de la tarde. ¡Pobre mujer, qué lástima daba! Lo único que mermaba este sentimiento de piedad, inherente a la agonía de la belleza, era su modo de mirar con seca y despreciativa fijeza. No; no cabía equivocarse: la presuntuosa compostura de sus pobres galas y aquella antipática altanería de sus ojos, aunque azules poco dulces, mostraban su índole vanidosa y soberbia (II 349-350).

Hay cuentos en los que se produce una presentación descriptiva muy elemental de los personajes, como sucede en *El pecado de Manolita* o *La lección del Príncipe*. Más interesante es el caso de *Después de la batalla*, sobre el que volveremos a continuación: contrasta en él la minuciosa descripción de los lugares con la casi inexistente del personaje, que se carga así de poder sugeridor. Solo sabemos de su belleza: «mujer bellísima» (I 108), que maravilla al general prusiano (I 113), dotada de una «voz dulcísima» (I 113), es sobre todo enigmática («enigma vivo», I 108): «Si su corazón guardaba secretos, nadie llegó a saberlos. Como tronco que oculta

tras ruda corteza la carcoma que corroe su centro, así ella disfrazaba las penas bajo la impasible calma del rostro» (I 108-109). Y no faltan textos que carecen en absoluto de cualquier descripción o caracterización directa: *Ayer como hoy*, por lo que tiene de estampa más que de historia vivida individualmente; ¿.....?, a causa de su lirismo o subjetivismo, sin otro protagonista que el propio narrador; *Cadena perpetua* y *Relato del homicida* muestran a los personajes a través de su actuación, y también a través de las palabras de la narradora intradiegetica en *La última confesión*. Poco interesante, pero curioso por único, es el planteamiento costumbrista de *La vengativa*: «No hago el retrato a pluma de Rita porque lo considero inútil». Y añade el narrador: «El lector que tenga veinte años la estará viendo a todas horas, y el que sea viejo, en los rincosillos de sus más gratas memorias hallará la imagen de alguna semejante cuyo recuerdo le remoce» (I 296).

La autocaracterización se produce en las propias palabras del personaje de un cuento como *La vocación de Rosa*, en que esta escribe sus memorias, y en los relatos total o parcialmente epistolares, que nos van revelando a los actores de *El peor consejero* y *Rivales*, a don Diego en *El santo varón* (I 126-127), a María del Amparo en *Sacrificio* (I 436-439), y a Mariano en *Tentación* (II 251-255).

La caracterización del personaje por medio del lugar y de los objetos abunda en la presentación de estos como prolongación implícita de aquel¹⁰⁵. Vale aquí casi todo lo expuesto ya, citas incluidas, en relación con los interiores piconianos¹⁰⁶, sobre todo acerca de los gabinetes y salones de las clases altas, en cuentos como *La cita*, *La prudente*, *Filosofía*, *Los triunfos del dolor*, *Redención*, *Moral al uso*, *Desilusión*, *Lo ignorado*, *La novela de una noche*, *Lo pasado* o *Rivales*, lugares —conviene no olvidarlo— presentados con sus muebles, cuadros, elementos decorativos... Agregaremos solo, por una parte, el caso de *Después de la batalla*, que, en registro muy distinto, vincula de modo explícito a Hortensia con el medio en que vive, en lo que cabría considerar tal vez más reminiscencia romántica que recurso de estirpe naturalista:

Existían, indudablemente, entre aquella mujer y su residencia grandes analogías, semejanzas en que, tal vez, se fundaba su cariño al viejo caserón y al sombrío parque. Las habitaciones y las alamedas creaban con su tristeza un marco propio y adecuado para aquella tranquila y melancólica beldad. Los movimientos lánguidos

¹⁰⁵ Recuérdense las palabras de Zola, citadas con frecuencia: «nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province...» («Du roman», p. 228).

¹⁰⁶ Véase *CJOPCO V*, apartado 2.4.7, pp. 252-256.

de Hortensia y el lento cimbreado de las ramas medio caídas, como cansadas de vivir, se parecían mucho: entre la palidez de su rostro y aquel cielo constantemente blanquecino, existía un parecido misterioso en que se hermanaban la poética melancolía del campo y la apacible serenidad de la mujer: su mirada y la luz de aquellos sitios eran iguales; vagas, indecisas, como continuamente impregnadas una en un vapor de agua que flotaba en la atmósfera, y otra en una humedad de lágrimas que le brillantaba las pupilas (I 108).

Por otra parte, la caracterización del personaje a través de los objetos tiene en *Un suicida* un ejemplo señalado, en la medida en que las cosas no ya completan al personaje, sino que lo dan por entero:

El suicida estaba ahorcado pendiente del montante de una puerta que separaba dos cuartos; una cuerda delgada y muy encerada, a fin de que el nudo corriese bien, le bastó para concluir de sufrir; porque indudablemente debió de sufrir muchísimo antes de acabar consigo. En el centro de uno de los cuartos había una mesita de pino, junto a ella una silla y tiradas por el suelo veintitantos o treinta colillas de pitillos; es decir, se había fumado una cajetilla entera antes de resolverse a morir. ¡Calculen ustedes lo que pasaría por su alma! Cuantos enseres, trastos y objetos había en ambas piezas eran viejísimos, pero todos muy buenos. Tenía, por ejemplo, un estuche de navajas de afeitar muy deterioradas, pero magníficas; un pañuelo de seda para el cuello hecho jirones, pero precioso; un paraguas con la tela desgarrada, y con un puño de marfil, que era casi una obra de arte, y un neceser de viaje con varios botes y frascos de cristal primorosamente tallados, y sin tapas. Sin duda eran de plata y las vendió. Por último, el traje que tenía puesto estaba raidísimo, pero era de excelente corte y buen paño. De las prendas interiores había arrancado las marcas, y de la ropa de paño había quitado los botones y las etiquetas en que suelen poner su nombre los sastres. No hubo modo de averiguar quién era (I 424-425).

No volveremos tampoco al detalle de la caracterización por el oficio o profesión, que en su momento¹⁰⁷ consideramos ligado a la historia —como parece razonable, por otra parte—, más que para recordar globalmente a religiosos y religiosas, artistas, costureras, políticos..., y en concreto a tres personajes protagónicos de tres cuentos en los que el oficio o dedicación profesional no solo desempeña una relevante función discursiva, sino que se convierte en el elemento central de la descripción. Nos referimos al pintor de *El modelo* y a los obreros de *La amenaza* y *El hijo del camino*, en especial este último, Juan, que concentra en su tragedia personal —más efectista, sin duda, de lo que sería deseable artísticamente— la tragedia misma de los desheredados de carne y hueso.

¹⁰⁷ De nuevo en *CJOPCO V*, apartado 2.3.4, pp. 223-227.

También recogimos en su momento, a otro propósito¹⁰⁸, bastantes referencias al vestido, que en muchas ocasiones presentan un señalado valor de caracterización del personaje. Incluso, al pasar, hemos citado poco más arriba varios fragmentos que contienen referencias sobre este particular (las de *El olvidado*, *La jovencita*, *La gran conquista* y *Drama de familia*)¹⁰⁹. Añadamos solo algunas otras, tanto masculinas como femeninas. A la dama de *Cura de amores*, «el modesto pelaje de su admirador le hizo poquísima gracia, porque le pareció un hombre guapo, mas no un caballero, en lo que se refiere a la ropa» (II 327); algo parecido a lo que sucede con el personaje de *Los grillos de oro*: «sus ropas delataban ese estado de infortunio que solemos llamar pobreza de levita» (I 405). En *Modus vivendi*, el contraste entre Pobrete y su mujer e hijas se marca también por medio del vestido: «Pobrete era de gustos sencillos: la ropa interior había de ser buena; la forma del sombrero y el corte de la levita le importaban poco; prefería comer bien a vestir de moda. Ellas, por el contrario, usaban camisa burda y medias de a peseta con tal de ahorrar para cualquier perifollo que se viese, y voluntariamente se condenaban a garbanzo perpetuo, empleando en telas y adornos cuanto economizaban en el gasto diario de la plaza» (II 66).

Basten también unas pocas muestras de los personajes femeninos. Una de las mujeres de *Desencanto* «estaba primorosamente vestida de color de rosa, con desprecio de la moda que por entonces había impuesto lo blanco» (II 365). De *La chica de la caja* dirá el narrador intradieético: «No necesito describirte con muchos detalles cómo iba vestida: traje viejo de lanilla raída; medias de algodón encarnado, descoloridas a fuerza de lavaduras, y zapatos que, si nuevos, eran ordinárisimos, y si de buen material, mostraban, por lo usados y grandes, no haber sido hechos para ella» (II 303). Y de Rosita, de *Las apariencias*: «Rosita estaba preciosa: calzada primorosamente, peinada que era una delicia y envuelta en una bata de cachemir blanco abierta de alto a bajo y mal sujeta con lazos de seda negra y rosa, que por entre las junturas de las cintas y la tela dejaban ver ropas interiores finas y blanquísimas» (I 292). *El olvidado* presenta así a las mujeres en el templo: «Las ropas les cubrían el cuerpo, pero ciñéndolo, plegándose amorosamente, ondulando hasta modelar la forma como lienzos húmedos; dejando las bellezas a un tiempo tapadas y desnudas, vestidas y deshonestas, convirtiéndose el paño que oculta en gasa que revela y la gracia que atrae en sensualidad que enerva» (I 252). Y de Luisa, de *La novela de una noche*, leemos: «Estaba vestida con estudiada sencillez: su traje de lanilla gris claro y liso no tenía adorno, lazo ni pliegue que pudiera desviar la mirada de las líneas del cuerpo; los guantes y el sombrero eran negros; la sombrilla de seda roja, muy brillante, así

¹⁰⁸ Una vez más en *CJOPCO V*, sección 2.1.7, pp. 184-186.

¹⁰⁹ Para el detalle de la importancia del vestido en nuestros cuentos, incluyendo más referencias descriptivas, vea el lector el aludido apartado 2.1.7 de *CJOPCO V*, en pp. 181 y ss.

que, cuando la ponía contra el sol para resguardarse de sus rayos, que ya venían casi horizontales, la luz tamizada al revés de la tela le coloreaba la cabeza con un arrebol delicadísimo, y entonces su rostro, impasible y pálido, parecía una flor blanca sobre la cual pasara muy alto una nube de fuego» (II 266-267).

Siempre dentro de la caracterización resumida, de la presentación estática, forma parte alguna vez del retrato del personaje la referencia de sus lecturas, como sucede de modo relevante en los casos de Juan Pobrete, en *Modus vivendi*, y de don Cándido, en *Santificar las fiestas*. Se nos dice de aquel que, cuando su mujer e hijas saciaban en las tertulias cursis su pasión por *la sociedad*, Pobrete «primero jugaba al dominó con un vecino, luego hacía media docena de solitarios, y por último leía folletines espeluznantes y causas célebres, pues, por extraña contradicción, aquel hombre tan condescendiente, apocado y débil, no gozaba más que con el relato de cosas espantables» (II 66). Por su parte don Cándido, tras una breve referencia quijotesca, es así descrito:

Sus condiciones morales, todas buenas: la piedad sincera, el trato afable, el lenguaje humilde, la caridad modesta, y en todo tan compasivo y tolerante, que, con ser grande el respeto que imponía, aún era mayor la cariñosa confianza que inspiraba. Su ilustración no debía de ser extraordinaria. En un cofrecillo muy chico cabían los libros que poseía, siendo el de encuadernación más resentida por el continuo uso y el de hojas más manoseadas los Santos Evangelios. Ni los Padres de la Iglesia ni los excelsos místicos le deleitaban tanto como aquellos sencillos versículos que ofrecen, a quien sabe leerlos, mundos de pensamientos encerrados en frases sobrias.

Todos los días, en seguida de comer, don Cándido, apoyado en el alféizar de la ventana de su cuarto, releía y meditaba un par de capítulos de San Marcos o San Mateo. Luego dejaba el libro, y tomando el sol y fumando cigarrillos pasaba el rato entretenido en observar cómo trabajaban unos cuantos picapedreros que, en un solar contiguo y vallado, tenían establecido al aire libre su taller (II 84-85).

La mención de las lecturas de unos y otros contribuye a la caracterización colectiva o arquetípica en algunos cuentos escenificados, como *Filosofía* o *Moral al uso*. Así, el mal gusto de la casa de doña Carmen se expresa no solo a través de los «colores chillones, floreros de trapo, copias grandes y detestables de la Purísima y el San Juanito del borrego, de Murillo» de su gabinete, sino también por medio del nivel cultural de sus moradores, implícito en los libros que allí quedan a la vista: «encima de la chimenea, un devocionario grasiento; sobre una cómoda panzuda, varios libros: *La paloma mística*, *Las trescientas sesenta y cinco flechas que dispara el alma devota al divino blanco de sus pensamientos en los trescientos sesenta y cinco días del año*, *Causas célebres* y algunos folletines encuadernados, de autores franceses» (*Filosofía*, I 344). Por su parte, la educación inconveniente de las muchachas,

por demasiado permisiva, se transparenta aquí mismo, cuando se dice de la atrevida Virtudes, jovencita de veinte años, que «ha leído *Pepita Jiménez*, *La dama de las camelias* y *Nana*, prestada a hurtadillas por un amigo de su hermano» (para añadir que «no le gusta Bécquer»). O mejor en este pasaje de *Moral al uso*:

LUISA.—(*A Mercedes.*) ¿Has leído el último libro de Catulle Mendès?

MERCEDES.—No. ¿Es tan... descarado como los otros?

LUISA.—Si eres de las que se asustan por cualquier cosa...

MERCEDES.—Mamá lo compró; pero lo ha escondido. ¿Lo tienes tú?

LUISA.—Sí; me lo ha prestado la *Miss*, el aya, que compra y devora libros franceses.

MERCEDES.—¿Y te los presta?

PEPITA.—(*Acercándose.*) Unos nos los deja y otros se los cogemos.

MERCEDES.—¿Y tu madre?

PEPITA.—Mamá... ¡qué sabe! Tenía yo dos libros viejos muy pesados, *Pablo y Virginia* y el *Telémaco*; les arranqué las cubiertas, las guardé, y luego, como todas estas obras francesas modernas son del mismo tamaño, las meto en esas cubiertas y las plantifico allí, en la *étagère* de mi cuarto. Figúrate tú quién va a coger un libro en cuyo lomo dice *Paul et Virginie* o... *Fénelon*. Y mamá menos. Así he leído muchas de Maupassant, de Zola, de Armand Sylvestre, de Catulle Mendès... ¡Esos son autores bonitos!

MERCEDES.—Ya me dejarás algunos. Como mi tía no sabe francés, no quiere comprarme nada de eso, y no leo más que autores españoles.

LUISA.—Pues, hijita, no sé cómo tienes paciencia, porque *¡son de un pavo!* (II 148).

Pero por encima de todo abundan —cómo no— las referencias pictóricas, de diferentes artistas, épocas y estilos, y también de diferente extensión y significación textual¹¹⁰: la hija de los duques era «tan graciosa, picaresca y bonita, que parecía un modelo de Goya» (*La buhardilla*, I 242); Luisa sirvió a Juan de modelo, «¡y qué modelo! No lo tuvo igual el mismo Rafael para su Galatea» (*Cuento fantástico*, II 93); Clara, «cuyas piernas pecaban por flacas, vio disgustada que las de Pepita se asemejaban a las robustas, pero finas y elegantísimas, de aquella Diana Cazadora que pintó Pablo Veronés» (*Confesiones*, I 255); Magdalena «comenzó a soltarse el largo y abundoso pelo, antes castaño muy oscuro y ahora teñido de rojo caoba como el de las venecianas a quienes retrató Tiziano» (*La hoja de parra*, II 88); y Manolito, ante el asombro de los vecinos, «al cumplir los dos años era una preciosidad. Los angelitos de Murillo y los amorcillos de Rubens, comparados con él, parecían chiquillos ordinarios y vulgares» (*El padre*, II 211-212).

¹¹⁰ Más detalles, en W. Rosa, *Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, quien estudia los «procedimientos pictóricos» en pp. 394-417.

El narrador se vale a veces de un personaje interpuesto para plasmar su retrato. En *La novela de una noche*, Juan queda impresionado por la belleza de la mujer que ve pasar ante el jardín de su casa madrileña:

Su esbeltez, su elegancia, le cautivaban: debía de tener el cuerpo algo largo y no muy carnoso, semejante a los de las ninfas y diosas creadas por los artistas franceses del siglo pasado: en los techos de Versalles recordaba haber visto figuras semejantes, y en el Louvre miniaturas y pasteles con rostros iguales, donde la altivez está hermanada con la gracia: así debían de ser, así fueron indudablemente, aquellas damas de la camarilla de María Antonieta en quienes el tipo, el traje, los modales y hasta las ropas eran formas distintas de la tentación y aperitivos del pecado (II 267).

El retrato femenino se hace doble en ocasiones, marcando el contraste a través de la referencia pictórica:

Susana era grande, blanca, gruesa, rubia, y, a pesar de su edad y su doncellez, tenía aspecto de Venus flamenca, perezosa y carnal. Valeria era muy bonita, pero pequeña, morenilla, delgada, pelinegra; tipo de mística española, poca materia y mucho espíritu: un fraile de Zurbarán hecho hembra (*La recompensa*, I 324).

[Pilar] era rubia, blanca y, aunque esbelta, algo metida en carnes: una ninfa de Rubens; y la otra, Irene, era enérgicamente morena, la tez dorada, el pelo atezado, brillante como el plumaje del cuervo; los ojos, diamantes negros; el cuerpo, menudo y grácil: toda ella apetitosa y picante; en fin, el reverso de la medalla, una maja de Goya; de modo que, cuando iban juntas, la primera, dada su vanidad, experimentaba la mayor satisfacción que puede gozar una mujer, que es llevar al lado una amiga guapa y llamar la atención más que ella (*Drama de familia*, II 353).

Referencia pictórica que llena por sí sola más de una vez la descripción del personaje:

El retrato físico de Perico está hecho con decir que era de aventajada estatura y gentil talante, ojos grandes y azules, barba rubia y apuntada: salvo el pelo, que llevaba corto, había en su persona algo de la figura de Jesús, como la concibieron los pintores del Renacimiento alemán: su triste serenidad y la nobleza de su porte le daban aspecto de gran señor venido a menos por malquerencia de la suerte (*Cura de amores*, II 326).

A la mañana siguiente, cuando salí a desayunarme, me crucé en el pasillo con un cura alto, delgado, moreno, de facciones finas y mirada penetrante. Visto de frente no se diría que tuviese más de treinta y dos o treinta y cuatro años: su fisonomía pálida, de pómulos salientes y ojos expresivos, recordaba los retratos de frailes, aunque jóvenes, minados por la penitencia y el ayuno, que pintaron Zurbarán y Carducho; de espaldas parecía un viejo; andaba muy despacio, y a poco que paseara, tenía que pararse, rendido y anheloso (*Lo más excelso*, II 279).

Y hasta llena —en lo que a descripción se refiere— el texto mismo, como en *La cuarta virtud*, donde aparecen así presentados los dos únicos personajes del cuento:

Era el deán relativamente ilustrado, leía mucho, tenía fama de entender en cuadros antiguos, y sabía dar a sus sermones cierto tinte artístico que contrastaba con la austera sequedad de otros oradores sagrados. Por ejemplo: para hacer el retrato de un asceta, lo pintaba como Zurbarán; al describir un martirio, se inspiraba en el San Bartolomé, de Ribera; al hablar de los horrores de la Pasión, traía a cuento los Cristos demacrados y escuálidos de Morales; y cuando quería dar idea de la Ascensión de la Virgen, la presentaba en períodos tan brillantes y poéticos como los fondos luminosos que puso Murillo a sus Concepciones: con todo lo cual y ser académico correspondiente de la de Bellas Artes (porque en cierta ocasión mandó a Madrid el brocal de un pozo árabe diciendo que era romano), como no había en el cabildo otro que valiera más, pasaba por sabio, y hasta los periódicos liberales le llamaban erudito (I 306).

El pintor en quien se fijó era hombre de extraordinario mérito. Llamábase Molina y en él estaban reunidas y ponderadas de tal suerte y en tan justa medida la ilustración, las facultades reflexivas y las condiciones de pintor, que sabía estudiar, convertir el estudio en inspiración, madurar el pensamiento, y luego darle forma, haciendo que en su pintura hubiese idea y que esta no quedara empujada por mal interpretada. En una palabra, un gran artista que discurría como Miguel Ángel y ejecutaba como Velázquez. Lo que no tenía, por ser español, era dinero; mas a consecuencia de haber enviado obras a exposiciones extranjeras y haber retratado a una embajadora hermosísima, era su nombre conocido en toda Europa (I 306-307).

No obstante, es más frecuente que el retrato ofrezca una diversidad de elementos o aspectos: los lugares en que viven y las oraciones de ambos personajes en *Las plegerias* (II 22-24); el origen familiar y los vestidos, sobre todo, en los lechuguinos de *Los decadentes* (II 139-140); el lugar y los objetos del *otro*, tras la etopeya demorada de don Fructuoso, en *El gran impotente*:

Bastole ver la habitación donde fue recibido para comprender que ni aquel hombre tenía un cuarto, ni acaso lo tuvo nunca. Allí no existía cosa que denotase comodidad presente ni fuese resto de bienestar pasado. Las esteras estaban hechas jirones, las butacas desvencijadas, en lugar de brasero había un gran barreño con señales de ceniza, pero tan lleno de mil cosas rotas, polvorientas y desechadas por inútiles, como clavos torcidos, botes sin tapa, hebillas, un calzador y dos tazas, que claramente indicaba no haber sido utilizado para encender fuego desde mucho tiempo atrás. En la habitación contigua se veía un catre de hierro con un solo colchón, por mesa de noche una silla cargada de librotos y sobre ellos una palmatoria de cobre cuajada de verdosas manchas de esperma. Las paredes desnudas tenían por único adorno algunas estampas de periódicos pegadas con obleas. Del cajón entreabierto de una cómoda salía una manga de camisa mal

planchada mostrando un puño ribeteado con cinta para encubrir el borde desfilachado, y de una percha de hierro pendían unas cuantas ropas deslucidas, sobre las cuales resbalaba la luz bañando de implacable claridad pantalones con rodilleras, cuellos raídos, solapas lustrosas, ojales desgarrados y botones que casi se columpiaban de un hilo (II 34-35).

Redención se inicia con una presentación descriptiva del personaje, integrada a la perfección en el relato, en la que se funden prosopografía y etopeya con las referencias del lugar y los objetos:

Cuando doña Ana Reytorto de los Jantares Campojaral y Boceguillas comprendió que su enfermedad había hecho progresos terribles, se le entró al alma esa melancolía honda y callada que prepara el espíritu a despedirse de la vida. El primer efecto de su tristeza fue renunciar a las pocas visitas que hacía y a sus largos paseos en coche; luego estuvo unas cuantas semanas sin recibir a nadie, voluntariamente recluida en sus habitaciones; después se limitó a una, el gabinete que le servía de dormitorio, y, finalmente, exacerbado el mal físico con el padecimiento moral nacido de aquella pavorosa convicción, tuvo que guardar cama.

Y allí estaba en su gran lecho, hundida la cabeza en las almohadas sobre cuya blancura mate los rizos canosos parecían hechos con hebras de plata; demacrado y amarillento el rostro, que por el color acusaba la índole de la enfermedad; y enflaquecido el cuerpo, antes hermoso, ya tan consumido que apenas hacía bulto bajo la soberbia colcha de seda.

De la belleza pasada no le quedaban más restos que sus grandes ojos azules, todavía expresivos, y la dentadura blanca, bonita y firme; ojos que debieron de enloquecer a quien mirasen cariñosos, dientes que mordieron con delicia la fruta del amor...

La estancia era espaciosa y alta de techo, como de casa grande: los muros estaban tendidos de antiguo brocatel verde claro: los anchos huecos de los balcones daban a un patio ajardinado: al través de los visillos de muselina con enormes escudos bordados se veían el cielo azul y el ramaje fino y grisáceo de los árboles secos movidos por el viento, que traía rumor de ruidos callejeros. Cuadros había pocos, pero muy buenos: una Dolorosa, del Tiziano; un Cristo, de Zurbarán, y media docena de retratos de familia, damas y caballeros cuyos trajes y peinados variaban desde lo que se usaba al advenimiento de los Borbones hasta las modas de los últimos años del reinado de Isabel II; los muebles, modernos, cómodos y lujosos, siendo el mejor y más rico un armario de tres lunas con dos enormes candelabros a los lados. ¡Cuántas veces se habría recreado contemplándose en ellas! Ahora lo tenía oculto hasta la mitad de su altura, tras un biombo pequeño para no verlo desde la cama, y para que no tropezaran sus miradas con su propia imagen, ¡lamentable caricatura de sus encantos pasados! No, no quería mirarse. ¡Ya no era ella! Días de ambición, noches de amor, minutos de impaciencia..., goces, tristezas..., ¡de cuántas ilusiones fue aquel espejo confidente! Y luego, ¡qué sin piedad le mostró arrugas y le dijo verdades! (II 123-124).

Y en *La hoja de parra*, la combinación de diferentes elementos descriptivos al servicio de la construcción del personaje se centra en el cabello y el peinado de Magdalena:

Las dos de la tarde acababan de dar en el gabinete, amueblado con el lujo aparatoso e insolente propio de una cortesana vulgar enriquecida de pronto, cuando Magdalena, envuelta en ligeras ropas de levantar y aún tembloroso el cuerpo por el frescor del baño, atizó los leños de la chimenea, y aproximando al fuego el mueblecillo que le servía de tocador, extendió sobre él un lienzo guarnecido de puntillas, encima del cual fue colocando cepillos, peines, tatarretes, frascos, polvoreras y cuanto había menester para peinarse. En seguida inclinó el espejo hacia sí, se sentó, y sin llamar a la doncella comenzó a soltarse el largo y abundoso pelo, antes castaño muy obscuro y ahora teñido de rojo caoba como el de las venecianas a quienes retrató Tiziano.

Jamás permitía Magdalena que nadie la ayudase en aquella importante operación del peinado: primero por horror instintivo a que otra mujer le manosease la cabeza, y además porque deseaba estar sola cuando su amante, según costumbre, iba siempre a la misma hora para deleitarse contemplándola bien arrellanado en un sillón, mientras sus manos primorosas se hundían y surgían de entre las matas de la cabellera, formando altos y bajos, bucles, ondas y rizos hasta dejar prieto y sujeto el moño con horquillas doradas, mientras los pelillos revoltosos de la nuca, que llaman tolanos, quedaban sueltos en torno de su cuello como rayos de un nimbo roto.

Por coquetería, y por dar tiempo a que su dueño y señor llegara, iba lo más despacio posible, levantándose a veces para distraerse en otras cosas; pues lo esencial era que al aparecer su amante aún tuviese suelta la sedosa madeja que le inspiraba tantas frases lisonjeras, dándole a ella pretexto para estar con el escote entreabierto y los brazos desnudos, puestos en alto, haciendo mil embelesadoras monadas.

Un buen rato pasó escogiendo y apartando medias y puntillas que le habían mandado de una tienda, púsose luego unos zapatos nuevos para convencerse de que le hacían bonito pie, antes de pagarlos, y por último se probó un cubrecorsé y una bata, permaneciendo en adoración de sí misma ante el armario de luna, complaciéndose, más que en los primores de las galas, en su gallarda figura de madrileña esbelta y en su gentil cabeza de mujer dominadora y activa (II 88-89).

3.4. Caracterización escenificada

En otros cuentos, o en momentos de no pocos de los citados, la caracterización se hace indirectamente, de manera progresiva, escenificada, integrada en los movimientos, los comportamientos o las palabras del personaje o los personajes.

La actuación del personaje —o más bien el desarrollo de la historia, en algunos cuentos psicológicos— se apoya a veces en una previa descripción estática elemental de este, como se ofrece en *Después de la batalla*, *La monja impía*, *La amenaza*, *Confesiones*, *Un sabio* o *Amores románticos*. Pero con más asiduidad aparece unida a una descripción más completa o destacada, dándose así la suma de estatismo y

dinamismo, de caracterizaciones resumida y escenificada que encontramos en *La prudente*, *Caso de conciencia* (a través del diálogo de las hermanas, pero no solo), *Virtudes premiadas*, *El socio*, *La recompensa* (de Valeria), *Contigo pan y... pesetas*, *La gran conquista*, *El gorrión y los cuervos*, *Las consecuencias* (de Elvirita), *Escrúpulos*, *Modesta*, *Lo imprevisto* (de Magín), *Lo más excelso*, *Rosa la del río*, *Los dos sistemas*, *Cura de amores*, *Lo pasado* y *Narración*. Muy interesante es el caso de *La novela de una noche*, donde se produce el tránsito de la prosopografía (estática: belleza descrita de ella, que cautiva a Juan, II 266-267) a la etopeya (dinámica: muy detallada a través de su actuación, II 267 y ss.), que basa el desencanto de Juan.

Hallamos la caracterización escenificada en exclusiva —o casi en exclusiva en algún caso, para no mentir— en *Boda deshecha* (indolencia de la marquesa de Valplata), *La muerte de un justo* (integridad de Juan), *El ideal de Tarsila* (caracterización de las hermanas a través del bordado de cada una), *La Nochebuena del guerrillero* (tanto del Capellán como de los lugareños), *Fruta caída* (conducta de Ernestina y del inglés), *Lo ignorado* (en lo que no es actuación, sino recuerdo), *La verdadera* (de las nietas), y aplicada a los protagonistas de *Cosas de antaño*, *El pecado de Manolita*, *La cita*, *La buhardilla*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Los grillos de oro*, *La prueba de un alma*, *Cadena perpetua*, *Un crimen* y *Tentación*. El desarrollo del diálogo —por tanto, de la escena propiamente dicha— va revelando a los personajes de *Elvira-Nicolasa*, *La hoja de parra* (tras una presentación previa), *Desilusión* (contada por Soledad a su abuelo), *Las lentejuelas*, *Boda de almas* (en el nivel intradieгético), *Divorcio moral*, *La chica de la caja* (también con prosopografía anterior), *La dama de las tormentas* (sumada una vez más al retrato descrito con antelación) y *La Vistosa*. Obviamos aquí, pero quede constancia de ello, la precisión de algunos relatos citados en varios de los supuestos anteriores que contienen descripciones de personajes en narraciones hipodieгéticas o metadieгéticas.

Especial interés, a nuestro juicio, presenta un número no escaso de relatos en que la caracterización indirecta del personaje es debida a otro personaje, o incluso se realiza desde varios focos o puntos de vista, consiguiendo con ello un interesante efecto de perspectivismo.

Así, en *El retrato*, se describe a Mateo Resmilla en la carta que escribe la mujer de Juan (y que viene a constituir el cuento mismo). En *Escrúpulos*, el narrador describe ante el narratario, en el diálogo entre ambos, a sus amigos los Posendo (II 153-154), y en *La casa de lo pasado*, la Condesa caracteriza a su marido en el diálogo con el narrador (II 216 y ss.). *Fruta caída*, antes citado, presenta los pensamientos en que Ernestina y *el inglés*, en el tren, conjeturan recíprocamente acerca del otro (II 106-107).

En varios cuentos más, como indicábamos, encontramos casos reseñables de perspectivismo. María del Amparo (*Sacrificio*) se refleja a través de los párrafos de

su propia carta (I 436-439) y los del diario del doctor Florals (I 439-441). También Estéfana (*El último amor*) es sometida a una doble focalización: en la prosopografía del narrador (II 135) y en la caracterización mediante sus pensamientos (II 136-137). Y la forma epistolar de algunos textos posibilita la multiplicación de la perspectiva: en *Rivales* conocemos a Ester, a Beatriz y a Juan a través de las cartas de Pedro y del propio Juan, mientras que en *El peor consejero*, cada personaje (Manuel sobre todo) se revela a través de sus propias cartas y las de los demás.

Es esta focalización compleja la que hallamos en cuentos como *Doña Georgia*, con la etopeya en boca de Pepe (I 283), la prosopografía del narrador (I 283-284) y la actuación del propio personaje a través de sus palabras en el diálogo (I 284-290); o en *El deber*, donde doña Carlota es caracterizada por el narrador (II 131) y por ella misma —aunque por medio del narrador— en sus palabras y en su actuación. Tan relevante como complejo es el retrato de Soledad, en *Desencanto*, completísimo, que conocemos mediante algunas alusiones de don Martín, opiniones de otros personajes, su relación con Luis, y sobre todo a través de su actuación, de sus conversaciones y de sus cartas.

Finalmente, en estas partes escenificadas hallamos también elementos de caracterización de la criatura literaria derivados de su habla, recurso de estirpe realista muy propio del naturalismo. En ocasiones marca el origen extranjero del personaje reflejando su deficiente castellano en la fonética, el vocabulario o la sintaxis, como sucede en *Fruta caída* (II 109-110) o en *Las consecuencias*, donde oímos al aya de los Cantillana:

—Esta mañana, después del almuerzo, yo y *mademoiselle* ir *rue* del Príncipe por comprar cintas color *saumon*: allí media hora. Después *mademoiselle* empeñarse en ir escuchar la *messe* a *Saint-Joseps, rue d'Alcalá*. Entrar nosotras dos por puerta de la *rue d'Alcalá* y escuchar misa. Luego señorita decir a mí: «Débora, espere usted un *moment*»; y rápidamente salió por puerta que da a calle las Torres. Yo *très surprise* eché andar siguiendo a ella; pero señorita correr mucho. Salí a puerta de calle Torres; no vi nada. Entonces pregunté a una *muquer* que vende flores y conoce a nosotras. *Muquer* dijo a mí: «En la calle había esperando una berlina; señorita salió de la iglesia, entró en berlina y se fueron...» ¡Yo muy sorprendida! (II 120).

Pero con mayor frecuencia, el uso de galicismos constituye un elemento de la caracterización de personajes de la alta sociedad, en empleos esporádicos, pero abundantes en conjunto: *le monde* (Manolita, de *La prudente*, I 167), *tableau* (Luisa, en *Caso de conciencia*, I 183; Virtudes, en *Filosofía*, I 345), *cliché* (Clara, en *Confesiones*, I 260; Luisa, en *La novela de una noche*, II 274), *pose* y *boulevard* (Rosa, en *La*

vocación de Rosa, I 381), *landau* (Villalsur, en *Los grillos de oro*, I 411), *monsieur* y *rue* (el viejecito de *Un suicida*, I 425), *maison de santé* (María del Amparo, en *Sacrificio*, I 438), *étagère* (Pepita, en *Moral al uso*, II 148), *rose languissante* (uno de los personajes sin nombre que dialogan en *Las lentejuelas*, II 198), *secrétaire* (Clarisa, en *Cadena perpetua*, II 202), *une mésalliance* (la Condesa, en *La casa de lo pasado*, II 217), *en tête à tête* (Luisa, en *La novela de una noche*, II 275), *un trottin* (Francisco Chelva, en *La chica de la caja*, II 305), *parterre* (otra Clarisa, ahora de *La dama de las tormentas*, II 310), *après toi* (la condesa viuda de Bocángel, en *Cura de amores*, II 328); y muy especialmente en las cartas de Ventura y Pilar en *El peor consejero*, y en usos orales de varios personajes de *Desencanto*, o escritos de otros de *Rivales*. Al primero pertenecen *fourrure* (I 194 y 196), *mademoiselle* (I 194), *dormir sobre las dos orejas* (en locución traducida, I 195), *déshabillé* (I 198), *de tout cœur* (I 199), *avances* (I 202), *et voilà tout* (I 208), *rien de plus, ma mignonne* (I 209), *le roman de Pilar* (I 210) y *chaise longue* (I 214). Al segundo, *gente muy mezclada* (en nuevo calco, II 360), *rue* (II 368), *demoiselle* (II 369), *début, restaurant* (II 374), *cocotte* (II 377 y 378) y *mademoiselle* (II 377), además de la transcripción de las palabras de una criadita francesa: *Mon Dieu! Mon Dieu! Oh, la petite vérole!* (II 377). Y al tercero, *surmenage* (II 393), *carillons* (II 408) y *donner dans l'œil* (II 399). Raramente se dan extranjerismos procedentes de otras lenguas: *Gretchen*, del alemán (Rosa, en *La vocación de Rosa*, I 381); *clarens* (Villalsur, en *Los grillos de oro*, I 411) y *miss* (Luisa, de *Moral al uso*, II 148), del inglés.

Cambiando de registro, y de personajes, digamos que no faltan tampoco los vulgarismos de unos y otros: en momentos puntuales de *Almas distintas* (II 246), en el diálogo entre el Guarro y la Mona de *Dichas humanas* (I 312), en la intervención de la patrona de *Virtudes premiadas* (I 225), y sobre todo en varios pasajes de *La buhardilla* (I 242-245), de los que destacaremos el que sigue, excelente en su viveza:

—Mire *ustez*, usía..., estamos hartas, y no nos da la gana. Las que salimos mejor libradas, las de lavadero, pagamos *ca* sábado treinta *riales* de pila y colada; dos *riales* de mozos *pa* que cuelen con *cludiao*; por cada carretilla de ropa de la pila al cuello, y del cuello a la pila, una perra grande; en los tendedores otra perra, y en cuantito que llueve, *pa* que recojan pronto, otra perra...; por subir y bajar talegos, una peseta *ca* viaje; y ponga usted jabón, palas, jornal de ayudantas, valor de prendas *perdías*... y las heladas y los calores...; las que *tien* más suerte les queda diez *u* doce *riales* por semana...; vamos, lo que usted gasta en un puro. ¿Qué *quiusté* que comamos? ¡Y ahora pone el alcalde otra contribución! ¡Como no *sus* demos morcilla! (I 244).

A los que cabe agregar aún la lengua escrita de Inés, la hermana de Manuel Aladecera, en *El peor consejero*, que leemos en el fragmento de carta que transcribe Pilar en la suya:

Al principio cuando supe que no hera una señora mayor, sino jobensita, me asusté; pero de que me digiste que es sosa, pensé pues menos mal, porque así no se le pasará por la cabeza nadita de que tenga que arrepentirse. Esa señorona no ha de quererte para marido, y en cuanto a otra cosa no está bien, y que en cuanto que se cansase de ti te costaría el empleo. Lo prinsipal es que siga pareciéndote pava. Bien dices que esas señoras de Madrid si no fuera por los moños y los lujos y las modistas no valdrían nada (I 206-207).

También el lenguaje coloquial, que Picón maneja con soltura y aplica con maestría en decenas de diálogos, en las cartas de Ventura y Pilar de *El peor consejero*. Bastará este ejemplo del habla infantil del monaguillo de *La cuarta virtud*:

Garcerín, el monaguillo más listo y endiablado de la santa basílica, traía el espanto pintado en la cara.

—¿Qué hay, buen mozo?

—Señor, que esta vez va de veras.

—Cuenta, cuenta.

—Pues, ahora mismo estaba yo quitando los cabos de los candeleros del Carmen, junto al crucero, cuando sonó por arriba, muy arribota, un ruido como si crujiera una piedra al partirse, y cayeron tres o cuatro pedazos mayores que manzanas. Yo creí que serían, como otras veces, de la mezcla que une los sillares, pero miré a lo alto y vi que no: eran de la piedra blanca de la cornisa, donde hay un adorno que parece una fila de huevos y otra de hojas...; de pronto, ¡pum!, otro pedazo gordo, como su cabeza de usted, y dio en la esquina del altar, y partió el mármol... y eché a correr hacia la sacristía (I 305).

A veces, el habla del personaje se presenta filtrado por el narrador, en términos o expresiones en cursiva —a la manera clariniana—, como hallamos en *Candidato* (II 96, 97) o en *El socio*, a propósito de Isidoro Loranca: «Siguió diciendo *haiga, mecachis* y *velay*, pero se hizo ropa a su medida, sombrero de copa alta, usó botas en vez de zapatos blancos y frecuentó el café sin acostumbrarse a dar propina» (II 301). *Modus vivendi* resulta relevante en este aspecto, pues el relator emplea términos de Pobrete para caracterizar a su mujer: «Además, no le gustaba *la casa*: siempre estaba —según decía su marido— *recogida en mitad de la calle*» (II 65); y términos de la madre y las hijas para caracterizarlas a ellas mismas, como en este pasaje: «Su pasión dominante era *la sociedad*. Así llamaban las tres al conjunto de diez o doce familias cursis, roídas de quiero y no puedo, a cuyas reuniones y tertulias asistían

ridículamente compuestas y aderezadas con trajes cien veces reformados» (II 66); o en este otro: «Luego que se iban, el infeliz quedaba —según las tres decían entre avaras y burlonas— *gastando petróleo*» (II 66).

Un caso muy interesante, de gran dinamismo, es el de *Las coronas*, donde se mezclan el estilo directo y el indirecto sin transiciones, con expresiones comunes y otras del personaje:

En una palabra, era de esos que tienen *cosas y salidas*, a quienes se tolera cuanto les viene a los labios, porque en ellos no hay ofensa posible, pues su propia ligereza quita importancia y valor a cuanto dicen. «Emilia, yo quiero ser el sucesor de Gabriel». «Emilia, tenga usted paciencia... pero hay que dejar pasar un año». «Emilia, alguno ha de ser, y si él nos ve desde el otro mundo preferirá que sea yo». «Emilia, un día va usted a tener que echarme de mala manera». Y todo esto delante de sus amigas, sin rebozo, con inocente descaro, seguro de que poniéndose adusta o dando la menor señal de enojo había de caer sobre ella un ridículo espantoso. ¿Qué mujer discreta iba a contestarle en serio? Emilia se contentaba con sonreír, le llamaba majadero o decía: «¡Qué pesado se pone usted!»

Sin embargo, cuando acabada la testamentaria siguió yendo a verla con la misma asiduidad, la viuda no cayó en la cuenta de que ya no estaba justificada tanta visita. Iba casi todas las tardes al salir de la Bolsa para decirle el alza o baja de sus valores; otros días se plantaba a almorzar sin previo aviso; como tenía la costumbre de contestar las cartas *donde le pillaba*, se ponía a escribir en la mesa del pobre Gabriel; y por último, sabiendo que Emilia no salía de noche y que jugaba al tresillo con varias amigas, se presentaba dos o tres veces por semana, *aburrido de casino y harto de ópera*, pidiendo por amor de Dios un ratito de conversación y una taza de té, y allí se estaba, hasta que entre burlas y veras había que echarle. Su frase de despedida era siempre la misma: «¡Una noche me quedo!» (II 75).

4. EL ESPACIO

Si bien el espacio como categoría narrativa opera sobre todo en el plano de la historia, no por ello debe desdeñarse su consideración en el ámbito del discurso, y más en nuestro género, que, como hemos ido señalando, acoge con cierta frecuencia narraciones que integran en su texto el proceso mismo de enunciación, y, por ende, la mención y a veces hasta la descripción del lugar en que aquel se produce. A ello debe añadirse, a nuestro juicio, el otro aspecto discursivo fundamental, que es el de la nominación del espacio ficticio cuando se evita el recurso al lugar real o de nombre conocido.¹¹¹

¹¹¹ Muy escasos son, que sepamos nosotros, los estudios teóricos o teórico-prácticos sobre la cuestión. En lo que nos concierne directamente, véase la nota de M. Cantos Casenave, *Juan Valera y la*

4.1. Espacio y enunciación: el lugar del cuento contado

Este tipo de cuento con marco, que acoge el proceso mismo de la enunciación en un espacio más o menos delineado, es la forma moderna que reviste el antiguo cuento oral, popular y tradicional, y se da a lo largo de toda la centuria, desde la época romántica hasta el nuevo siglo, prácticamente en todos los autores, aunque en diversa medida, con las señaladas excepciones de Galdós y Clarín.

Ya en las revistas románticas, encontramos la especie en cuentos como los anónimos *El abad y el diablo*, *El aparecido* y *La Dama Blanca de Baden*; *El ánima de mi madre* y *Libro de memorias de Elisa*, de Antonio Ros de Olano; *Los tesoros de la Alhambra*, de Serafín Estébanez Calderón; *Cuando enterraron a Zafra* y *Los maitines de Navidad*, de José Joaquín Soler de la Fuente; o *El puñal*, de Augusto Ferrán, entre otros¹¹². De los autores realistas y posrománticos cabe destacar a Fernán Caballero (*Callar en vida y perdonar en muerte*, *La hija del sol*, y sobre todo la serie *Cosa cumplida..., solo en la otra vida*), a Pedro Antonio de Alarcón (*El asistente*, *La belleza ideal*, *La última calaverada*, *El extranjero*, *La mujer alta*), y más aún a Gustavo Adolfo Bécquer, en cuyas leyendas la presentación inicial del marco espacial que envuelve la historia cumple un papel básico en su poética realista de lo fantástico¹¹³ (*La cueva de la mora*, *El Miserere*, *La rosa de pasión*, *El monte de las Ánimas*, *Los ojos verdes*)¹¹⁴. Y en cuanto a los narradores de la generación del naturalismo, sin salir de los principales, no falta en Palacio Valdés (*Los amores de Clotilde*, *Los puritanos* y toda la serie *Tiempos felices*), tampoco en Blasco Ibáñez (*La tumba de Ali-Bellús*, *El parásito del tren*, *Noche servia*), y abunda particularmente en Pardo Bazán, que presenta en sus relatos de este tipo diversas situaciones de la enunciación: en Ávila (*La oración de Semana Santa*), en una partida de caza (*Nube de paso*), y sobre todo, claro está, en tertulias o conversaciones sin precisión del lugar (*Sobremesa*, *Un pare-*

magia del relato decimonónico, pp. 223-224, y los apuntes de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 286-288. Cantos remite a Florence de Chalonge, «Énonciation narrative et spacialité. À propos du 'cycle indien' de Marguerite Duras», *Poétique*, 95, pp. 325-346, que no hemos conseguido ver.

¹¹² Pueden leerse estos y otros textos en *Antología del racconto romantico spagnolo*, ed. Carla Perugini, Napoli: Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, 1991; *Relatos fantásticos del Romanticismo español*, ed. Montserrat Trancón Lagunas, Valencia: Instituto de Estudios Modernistas, 1999; Montserrat Trancón Lagunas, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000; *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, ed. David Roas, Barcelona: Círculo de Lectores, 2002; *Antología del cuento romántico*, ed. Borja Rodríguez Gutiérrez, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

¹¹³ Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 53 y ss.

¹¹⁴ Para las ediciones de los autores y textos respectivos, remitimos a *Obras de Fernán Caballero*, ed. José María Castro y Calvo, Madrid: Atlas, 1961, 5 vols. (BAE, 136-140); Pedro Antonio de Alarcón, *Los relatos*, ed. María Dolores Royo Latorre, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994; Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, II, ed. Ricardo Navas Ruiz, Madrid: Biblioteca Castro, 1995.

cido, Memento), pero implícita o explícitamente en Marineda (e incluso con detalles precisos: de la Sociedad La Pecera en *¿Cobardía?*, o de la terraza de Alborada en *La mosca verde*).¹¹⁵

En el caso de nuestro autor, como ya tuvimos ocasión de ver a otro propósito¹¹⁶, no es infrecuente este tipo de planteamiento. Se trata en ocasiones de una conversación entre dos personas, por lo general narrador y narratario, a veces en una tertulia o salón, mientras los demás juegan al tresillo (*La prudente*), después de una cena o comida privada (*Elvira-Nicolasa, La dama de las tormentas*) o de sociedad (*La casa de lo pasado, Lo más excelso*). Valga como ejemplo el inicio de *La muerte de un justo*, cuento que constituye además la primera muestra de la serie, ya desde su versión periodística, que bajo el título *Del natural* se publicó en *El Imparcial* en 1884:

—Pienso como tú —me dijo mi amigo, paladeando el último sorbo de café y encendiendo un cigarro, cuya primera nubecilla de humo azulado fue a estrellarse en el cristal que resguardaba un dibujo de Rosales—. La realidad, la Naturaleza, lo que en el lenguaje del arte y la literatura llamamos *el natural*, produce con frecuencia cosas, gentes y sucesos que parecen inverosímiles en fuerza de ser extraordinarios. No hay imaginación que invente lo que a veces da *el natural*; no hay fantasía desordenada de poeta romántico, ni falso escepticismo de incrédulo maniaco, que conciban hechos como los que se dan en la vida diariamente...

Después variamos de conversación, y como hacía tiempo que no nos veíamos, porque él había estado algunos años ausente de Madrid, empezó a preguntarme por varios de los compañeros que comenzaron la carrera con nosotros.

—¿Qué se hizo de Pepe Vareda?

—Entró en la carrera judicial, se casó con una chica riquísima, pescó distrito, y olvidándose de aquellos discursos internacionalistas que pronunció en San Isidro durante la revolución, ¿te acuerdas?... Pues es hoy conservador ultramontano, y mantiene a una ex bailarina.

—¿Y Marcos Cea?

—Dejó el derecho, intentó prepararse para arquitectura, después para ingeniero agrónomo, creo que hasta estudió dos años de medicina, y un día le encontré con uniforme de teniente de lanceros; ahora vive *asociado* con aquella que tuvo de patrona en la calle del Codo.

—¿Y Antonio Sobrede?

—Ejerce la abogacía explotado por uno de los primeros jurisconsultos de Madrid, que es diputado y jefe de grupo: todo el peso del bufete lo lleva Antonio: el otro firma los escritos... y le da ocho mil reales al año.

—Y a Juan Guerazu, ¿le ves?

¹¹⁵ Armando Palacio Valdés, *Obras*, Madrid: Aguilar, 1965, 5.ª ed., 2 vols. Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1976-1978, 8.ª ed., 3 vols. Para Pardo Bazán, *Cuentos completos*, ed. J. Paredes Núñez, cit.

¹¹⁶ En nuestro anterior apunte sobre la oralidad, en el apartado 1.3.

—Murió... Mira, a propósito de lo que antes decíamos: precisamente ha sido uno de esos hombres en cuya vida lo real toma aspecto de fabuloso. ¿Te acuerdas qué carácter tan entero tenía? Nunca podré olvidarle. Le recuerdo con respeto, y su muerte dejó en mi ánimo grandes dudas. Vivió esclavo del deber, no transigió jamás con su conciencia, tuvo esa ambición de ser honrado que tan cara cuesta y tan poco produce...

»Concluida la carrera, que siguió entre privaciones y desvelos, salió de la Universidad sin medios seguros de existencia, sin nadie que le protegiera. Sus compañeros, confundiendo la inflexibilidad con la soberbia y la terquedad con la entereza, le tuvieron por altivo; los que se vieron inferiores a él le tacharon de orgulloso; los incapaces de comprenderle le llamaron tonto. Su vida fue una pobreza crónica sostenida por una moralidad incurable... (I 143-144).

Con lo que comenzará el relato del caso de Juan por parte del narrador intradieético. Otros de estos diálogos —casi siempre entre narrador y narratario, como decíamos— se producen yendo de paseo por el Retiro (*Los dos sistemas*) o por un lugar no especificado (*Un sabio*); en el campo: en una casa que visita el narrador-personaje (*Doña Georgia*) o en un monte al que este se retira para escapar del hastío de la vida madrileña (*El guarda del monte*); en un cuarto de una fonda (*La chica de la caja*), en el gabinete de Enriqueta (*La Vistosa*), en la casa de Petra Fontana, a la que visita el relator (*Drama de familia*), o en sitios no del todo precisados (*Los grillos de oro*) o que nos son lisa y llanamente desconocidos al no constar de ellos referencia ninguna (*Las apariencias*, *Escrúpulos*, *Las lentejuelas*, *La última confesión*).

En otros cuentos, el relato se produce en una reunión más numerosa, como sucede en *Confesiones*, que se desarrolla en casa de Pepita durante tres tardes en que las tres amigas de la historia no salen, y sobre todo en tertulias, reuniones o salones de sociedad más o menos poblados, de los que apenas si se dan detalles acerca del espacio propiamente dicho, presentando menos el lugar que la situación general o el ambiente. En *Modesta*: «En la tertulia se habló aquella noche de mujeres. Cada uno de los presentes refirió alguna de sus aventuras...» (II 157), inicio que pronto dará paso al episodio que contará don Claudio, uno de los concurrentes, animado por las peticiones de los demás. En *Un suicida*: «—He pertenecido a la carrera judicial —dijo aquel viejecito— durante treinta años, de los cuales siete fui juez en Madrid. Figúrense ustedes si habré visto desgracias, si me habrá tocado intervenir en las consecuencias de crímenes, delitos y toda suerte de infamias; pero entre tantos horrores, confieso que ninguno me impresionó tanto como un suicidio, al parecer de los más vulgares y en realidad de los más espantosos» (I 424); suicidio que contará ante la impaciencia de sus contertulios femeninos. O en *La gran conquista*, que citaremos más por extenso:

Estábamos de sobremesa, envueltos en la neblina azulada del tabaco, saboreando el café y el coñac. Se habló de mujeres y de amor, es decir, de lo que los hombres llaman amor cuando ellas no les pueden oír. Todos expusieron su opinión: unos presumiendo de oradores, otros alardeando de ingeniosos, algunos en forma de cuento verde, muchos barbarizando soezmente. Se oyeron ideas originales, pensamientos delicados y, sobre todo, groserías de a folio.

—Para mí no hay nada como la mujer del pueblo —dijo un señorón rico—; es la única que conserva sinceridad.

—Prefiero las del teatro; satisfacen el amor propio, y el otro.

—La mejor es la casada de la clase media; eso de que el marido esté en la oficina de once a cinco, es invención de los dioses.

—Todo menos las vengadoras, que son los coches de punto del amor.

—Pues yo —declaró una voz— prefiero las casadas de alto copete; se comprometen, temen al escándalo y acaba uno cuando quiere: amor secreto, sin más gastos que los de representación, y ruptura fácil.

—¡Eso es lo peor de todo! —exclamó Juan, que hasta entonces había guardado silencio—. Claro está que de las verdaderas señoras, de las honradas, que abundan, no hay que hablar; pero esa otra que decís, la rica despreocupada, desmoralizada, caprichosa y perversa..., esa es la gran calamidad. Creemos conquistarlas, rendirlas, y son ellas las que nos gozan, lucen y cambian, ni más ni menos que hacen con las alhajas.

—Vamos, a ti te la ha pegado en gordo alguna de ellas.

—¿Quién es? Somos discretos.

—No digas más que el apellido del marido.

—No diré nada de eso; pero os contaré lo que ella hizo conmigo.

—Oigamos, para escarmentar en testuz ajeno.

Arrellanose cada cual en su butaca: dimos palabra de no interrumpir al narrador, y, mientras nos deleitábamos fumando y bebiendo, Juan contó su aventura de este modo:

—Estaba yo empezando el último año de carrera: es decir, era muy joven y ya hombre. Una tarde tomé el tranvía de la Puerta del Sol para el barrio de Argüelles... (I 418-419).

Varios cuentos de este tipo son de construcción más compleja, pues la enunciación es doble, en dos niveles, y con ella lo será también el espacio en que esta se produce. Es lo que contiene *El deber*, donde se nos presenta una tertulia en la que don Cristóbal contará su caso (II 129 y ss.), dentro del cual doña Carlota referirá a aquél el suyo en el despacho de la casa de esta (II 131-134). También en *Divorcio moral*, que sucede «en el lujoso saloncito de la Marquesa» (II 256) en el nivel diegético, y en el gabinete de la casa pobre a la que se ha mudado Rosa, la protagonista de los chismes que se cuentan allí, en el nivel hipodiegético (II 258). En algunos otros, no obstante, no se precisa el lugar del nivel inicial, y solo se menciona o describe el espacio de este segundo nivel intradiegético: el cuarto de Soledad en *Desilusión* (II 166), y la casa de los duques de Arlanza, una noche de fiesta, en *Boda de almas* (II 288-289).

4.2. Toponimia ficticia y toponimia simbólica

Un breve recorrido comprensivo por este aspecto del género cuento a lo largo del siglo nos enseña que en la designación del lugar tiende a emplearse la nominación oculta o secreta, y más aún la simbólica o caracterizadora¹¹⁷. Son muestras de la primera el convento de S... (Eugenio de Ochoa, *Stephen*), el lugar de V. (Fernán Caballero, *El quinto...*), la villa de ***, la pequeña villa de..., el convento de *** o la antigua villa de *** (Alarcón, *El clavo*, *La corneta de llaves*, *Fin de una novela* y *Los seis velos*, respectivamente). Z... es el lugar de veraneo de *Rivales*, en la ciudad de X se desarrolla *Aprensiones*, y en N**, *Un jornalero*, todos ellos de Clarín. *El crimen de la calle de la Perseguida*, de Palacio Valdés, se sitúa en O... Pardo Bazán localiza en M*** *Así y todo...*; *Sor Aparición* alude a los pueblos de A*** y S***, lugar este último donde transcurren *Las tijeras* y *La niebla*; *La Bicha*, *Barbastro*, *Suerte macabra* y *La mirada* suceden también en M***; *Tiempo de ánimas* y *La ventana cerrada*, en C***; *El antepasado*, en V***; *Semilla heroica*, en la ciudad de H***, todos de doña Emilia.

En cuanto a la nominación simbólica del lugar, esta aparece sobre todo en dos supuestos: la de pueblos o aldeas y la de balnearios o lugares de veraneo. Los primeros suelen emplear topónimos que se inician con *Villa-*, *Valle-* o *Val-*. Así ocurre en Fernán Caballero con Villaplana (*Estar de más*), Valdepaz y Val de Paz (*El sochantre de lugar* y *Callar en vida y perdonar en muerte*), Valdeflores (*Más vale honor que honores*); en Valera, con Villabermeja (*El bermejino prehistórico*, *La buena fama*) y Villalegre (*El doble sacrificio*, *El maestro Raimundico*); en Clarín, con Villaconducho (*De la comisión...*) y Villapidiendo (*Los señores de Casabierta*), además de Lugarucos (*Zurita*), Laguna (*Cuervo*), Vericuetto (*El cura de Vericuetto*) y Rescoldo (*El entierro de la sardina*); en Pardo Bazán, con Valcelestes (*El Cinco de Copas*) y Villantigua (*Apostasía*), y también Abencerraje (*Sangre del brazo*), Montonera (*Tío Terrones*), Repoblada (*El mausoleo*) y Cigüeñal (*Sin esperanza*); en Ángel R. Chaves, con Valsombreda y Fombreñosa (*La ciencia de mi tío*), Valbreñeda (*El monaguillo de Valbreñeda*), Valdebálagos (*Lucas Cruz*) y Torre-Ahumada de los Claveros (*Un mal negocio del diablo*); en Ortega Munilla, con Villahonda (*Ángeles y brujas*), Villasoñada y Nidonegro (*Venturiela*); en Federico Urrecha, con Sollacabras (*¡Sollacabras, un minuto!*); en Mariano de Cavia con Pellejillos del Mollate (*Memorias de tres sombreros de copa alta*)... Y en cuanto a los balnearios, tenemos anotados Aguas Calientes (Fernán Caballero, *La Farisea*), Aguachirle (Clarín, *Dos sabios*), Aguasacras (Pardo Bazán, *Feminista*) y Caldasrojas (Pardo Bazán, *La mosca verde*).

¹¹⁷ E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 286-287.

En Picón, curiosamente, apenas si se da la toponimia oculta o secreta, excepto que entendamos por tal la de los lugares no precisados, que sí los hay¹¹⁸, pero que no merecen aquí, a nuestro juicio, mayor comentario. Salvo descuido por nuestra parte, solo la encontramos en ocasiones puntuales en *El santo varón*, con planteamiento cervantino («A pocas leguas de Villagansos, como reclinado en la vertiente de una montaña que le resguarda de los vientos del Norte, existe un pueblecillo pintoresco y alegre que se llama... no me acuerdo cómo», I 124), y en *El deber*, en el nombre omitido de una calle («Una noche, en una casa de la calle de..., no hace falta decirlo, sonaron dos disparos de arma de fuego...», II 130).

Aparece mucho más, por el contrario, la toponimia motivada, y en la misma línea que acabamos de señalar como habitual en la época. Hallamos nombres de pueblos o aldeas con el prefijo *Val-* en Valhondo (*La lámpara de la fe*, I 81; *Las plegarias*, II 23), Valchasco (*El peor consejero*, I 201) y Valdelosfresnos (*Doña Georgia*, I 282); y *Villa-*, en Villagansos (*El santo varón*, I 124) y Villalsur (*Los grillos de oro*, I 405); encontramos también varios *Santa Cruz*: Santa Cruz de la Hondonada (*La Nochebuena del guerrillero*, I 316), Santa Cruz de Algarrobales (*La Nochebuena del guerrillero*, I 317) y Santa Cruz de Lugarejo (*Santificar las fiestas*, II 84); y a ellos se agregan Los Helechos (*La lámpara de la fe*, I 81), Puenterroto (*El peor consejero*, I 190), Martinfierros (*El peor consejero*, I 194), Tierra Espigas (*El peor consejero*, I 201), Robledilla del Barranco (*La Nochebuena del guerrillero*, I 316), Higuieruelo (*La Nochebuena del guerrillero*, I 317), Terrones (*Las plegarias*, II 23), Hondonada (*Tentación*, II 250), Llanoseco y La Empinada (*Tentación*, II 253); casi todos los cuales presentan ecos del mundo rural y algunos tal vez proyecten connotaciones cómicas. La toponimia rústica se completa con varios nombres de fincas: el Olivar del Santo, junto a las Ermitas de Córdoba (*El peor consejero*, I 196), Rivarria (*La recompensa*, I 328), Sombrales (*Escrúpulos*, II 154) y Los Naranjales (*Boda de almas*, II 288).

Son unos cuantos también los balnearios que aparecen citados, y siempre con nombre ficticio, pero motivado o simbólico (y alguna vez humorístico): Aljama (*El retrato*, I 136), Saludes (*Hidroterapia y amor*, I 377; *La prueba de un alma*, II 37), Charca y Cerrajas (*Hidroterapia y amor*, I 377), Tinasclaras (*Los grillos de oro*, I 406) y Chorritos (*Los decadentes*, II 139). Igualmente caracterizadores son los dos nombres de playas —al margen de los reales que Picón utiliza, Biarritz sobre todo—, uno español y otro francés: Pinarplaya (*Relato del homicida*, II 239, de resonancias bien actuales en la España de estos años nuestros, a finales del xx y principios del xxi, de la fiebre urbanizadora del litoral... y casi todo lo demás) y Bourg-sur-Mer (*Desencanto*, II 357).

¹¹⁸ Como vimos en nuestra anterior entrega *CJOPCO V*, apartado 2.4, pp. 236 y ss.

La consideración de estos nombres nos reafirma en algo que ya habíamos percibido al tratar de los lugares de la historia: el realismo estricto con que Picón aborda la geografía urbana extranjera y española —Madrid en especial—, y el simbolismo —o el realismo simbólico o tipificador— que aplica a la provincia y al mundo rural.¹¹⁹

5. EL TIEMPO

Si en el estudio del espacio pesa más lo mostrado, la trama, la historia, lo contrario ocurre al examinar el tiempo, que privilegia por naturaleza lo dicho, la fábula, el discurso, en la medida en que se trata fundamentalmente de estudiar la relación temporal que se establece entre historia y discurso. Es lo que examinaremos a continuación, de acuerdo con el planteamiento global de Genette, considerando cinco aspectos: el orden, el ritmo, la frecuencia, el transcurso y la relación con la voz.¹²⁰

5.1. El orden temporal

Viene dado por la correspondencia que se establece entre el orden de la historia y el del discurso. Ambos pueden ser coincidentes, pero con frecuencia se plantea entre ellos alguna clase de discordancia o *anacronía*, sobre todo en dos sentidos: el de contar o evocar por adelantado un suceso ulterior, o el de presentar o narrar un suceso anterior al momento en que se sitúa el relato, lo que daría lugar a sendos fenómenos de anticipación y de retrospección, que Genette propone llamar respectivamente, para evitar todo subjetivismo, *prolepsis* y *analepsis*.¹²¹

¹¹⁹ Anotemos al margen al menos un caso de síntesis de uno y otro enfoque en la referencia de la calle madrileña del Desengaño, realísima, pero a la vez cargada de sentido figurado en *Las apariencias* (I 292).

¹²⁰ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 77-182, quien centra precisamente su estudio en este aspecto de la temporalidad. Véanse también los trabajos ya clásicos de J. Pouillon, *Temps et roman*, cit., y Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello, 1977; así como los planteamientos, que amplían la visión genettiana, de Paul Ricœur, *Temps et récit, I, II, III*, Paris: Seuil, 1983, 1984 y 1985, respectivamente (en especial II, 1984, pp. 120-130), y María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos, 1985, pp. 147-195. Muy útil resulta asimismo la exposición de M. Bal, *Teoría de la narrativa...*, pp. 57-87; así como las visiones de conjunto de O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 357-363; de J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», pp. 260-266; y de C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 239-242. En relación con el cuento, véanse la amplia exposición de E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 257-328; y las aplicaciones de A. Ezama Gil, *El cuento de la prensa...*, pp. 175-183 (con referencias de Picón), y M. Cantos Casenave, *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, pp. 199 y ss.; y el breve panorama de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *El cuento español del siglo XIX*, pp. 293-300.

¹²¹ G. Genette, «Discours du récit...», p. 82.

Una buena parte de los cuentos piconianos responde a un orden cronológico estricto, lineal si se quiere, ya sea en relatos que arrancan de modo directo, sin elementos introductorios, demarcativos o presentadores, como *Eva*, *Boda deshecha*, *La amenaza*, *La cuarta virtud* y *Lobo en cepo*, o, más frecuentemente, en otros que nos conducen del pasado al presente del personaje o del suceso, o del pasado remoto al pasado cercano, o de la descripción a la narración, o de la presentación al caso; siempre sin alteraciones, pues no se establece un tiempo inicial de referencia. *El epitafio del Doctor*, *El modelo*, *Después de la batalla*, *Cosas de antaño*, *El pecado de Manolita*, *El ideal de Tarsila*, *Caso de conciencia*, *La buhardilla*, *El socio*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *El hijo del camino*, *El agua turbia*, *Contigo pan y... pesetas*, *Los favores de Fortuna*, *El gorrión y los cuervos*, *El nieto*, *Modus vivendi*, *Sacramento*, *Cuento fantástico*, *Por si acaso*, *Las consecuencias*, *Una venganza*, *El padre*, *Un crimen*, *La jovencita*, *La verdadera*, *La flor de la patata*, *Cura de amores* y *Desencanto* responden a esta ordenación cronológica o concordante.

Son más numerosos, no obstante, los textos en que se produce alguna anacronía, sobre todo la **analepsis** o retrospección. En ocasiones, una primera indicación temporal convierte todo el relato en retrospectivo:

En un paisaje agreste y pintoresco, entre Valhondo y Los Helechos, a la derecha del camino, se alzan, en la linde de un espeso bosque de castaños, las ruinas del convento de Santa Rosalía. Del que fue en otra época soberbio monumento, solo quedan en pie arcos rotos que lentamente van envolviendo en su hojarasca verde las plantas trepadoras, columnas caídas en tierra, casi enteramente sepultadas entre las altas hierbas, y alguna estatua de príncipe o de santo, sobre cuyo ropaje de granito rastrean las lagartijas y brincan las ariscas cabras. Los que parecen montones de escombros hacinados por la saña del tiempo y la mano del hombre, fueron en otro tiempo fortísimos muros y altas tapias; el ancho espacio, cercado todavía, donde hoy crecen sin temor a la hoz el jaramago y las ortigas, fue huerto de sabrosas hortalizas y ricos árboles frutales; donde hoy reina el silencio menos perturbado, allá por los años 1700, se oía a la caída de la tarde la voz de la campana que llamaba a la comunidad al templo (*La lámpara de la fe*, I 81-82).

Un procedimiento semejante abre asimismo *Lo ideal* («El doctor Nulius fue un hombre verdaderamente extraordinario. Aún me parece que le veo: alto, seco, nervioso, enjuto de carnes...»), I 90) y *El cementerio del diablo* (I 97). El carácter memorialístico de *La vocación de Rosa* y las referencias históricas de *Voz de humildad* y *La lección del Príncipe* basan las analepsis de estos cuentos, en tanto que en *La hoja de parra* el caballero va contando a su amante todo lo que hizo el día anterior, en *Lo ignorado* Carolina rememora con el pensamiento su culpa, y en *Relato del homicida* habremos de llegar al desenlace para conocer que el

narrador cuenta su caso después de haber sido absuelto del homicidio aludido ya en el título.

Cuentos retrospectivos son también, sin excepción, todos los que se presentan como relatos hipodieéticos, esto es, aquellos en que un primer narrador cede la palabra a otro en una tertulia, reunión o conversación. Como parece obvio, la narración del segundo nivel es siempre anterior al momento de la referencia temporal de partida, de ahí la analepsis, que queda explicitada en el texto: la historia que Manolita cuenta en *La prudente* es anterior al marco inicial que establece el narrador homodieético, lo mismo que los tres casos expuestos por los personajes femeninos de *Confesiones* (ahora con narrador heterodieético), así como los correspondientes episodios que se relatan en el nivel intradieético de *En la puerta del cielo*, *La muerte de un justo*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Desilusión*, *Las lentejuelas*, *La casa de lo pasado*, *Divorcio moral*, *Lo más excelso*, *Boda de almas*, *El guarda del monte*, *La chica de la caja*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Drama de familia* y, en parte, en *La Perla*, cuando don Rodrigo cuenta su historia pasada.

A todos ellos cabe agregar los textos total o parcialmente epistolares, puesto que la carta marca también una referencia temporal ulterior a la del relato que en ella se contiene. Es el caso de *El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*, *El santo varón* (I 126-127), *Sacrificio* (I 436-439) y *Tentación* (II 250-251 y 252-255).

Son también numerosos y diversos los cuentos que presentan analepsis de relieve en la historia pasada del personaje: la del narrador en *Se vende*, la de don León en *Virtudes premiadas*, la de doña Inés y sus hijos en *Los triunfos del dolor*, la de Julia en *La prueba de un alma*, la de Severiana y su niña en *El milagro*, la de doña Ana en *Redención*, la de Adela en *El pobre tío*, la de Rosa y Mariana en *Rosa la del río*, la de Remedios en *La casa de lo pasado*, el desliz de Lucía que centra el caso de *El gran impotente*, las postergaciones que ha ido sufriendo Cegato en el ministerio en *Candidato*, los recuerdos de juventud evocados en *Aventura*, el pasado de Cosme que asumirá Magín en *Lo imprevisto*, la relación de don Luis con Manuela en *Almas distintas*, el desengaño rememorado por Estéfana en *El último amor*, la venganza de Clarisa y de Javier en *Cadena perpetua*, el origen de la locura del personaje masculino de *Lo mejor del hombre*.

En algunos más, finalmente, hallamos analepsis incidentales o puntuales: en la imaginación del narrador-personaje que intenta interpretar las coronas que tiene a la vista (*¿.....?*, I 89), en el temor de Felisa por ver reproducida en ella misma la deshonra y la desgracia de su madre (*Amores románticos*, I 354-355), en los pensamientos de don Prudencio (*Hidroterapia y amor*, I 377), en los recuerdos de Emilia (*Las co-*

ronas, II 73), en el derrumbamiento de un arco de la capilla de la iglesia (*Santificar las fiestas*, II 85), en los pensamientos de Ernestina sobre su pasado y las razones por las que va a San Sebastián (*Fruta caída*, II 107-108), en los datos de la historia personal o familiar de don Eduardo (*Todos dichosos*, I 230), de Adolfo y Pepe (*Los decadentes*, II 139-140), de Juan (*La novela de una noche*, II 264), de Pedro y Mercedes (*Narración*, II 384-385), de Jorge (*Voluntad muerta*, II 418).

La **prolepsis**, prospección o anticipación se vincula en líneas generales, como veremos, a la focalización adoptada en el texto. En Picón resulta más bien escasa —mucho menos frecuente que la analepsis, desde luego—, pero no deja de aparecer en un número significativo de textos, que responden a varios planteamientos o procedimientos que extractaremos a continuación.

En un caso, el de *La novela de una noche*, la focalización interna, la visión con el personaje, proyecta la anticipación fuera del texto, más allá de su límite final, cuando en el breve epílogo o posdata que cierra el cuento leemos: «No, no irá jamás a recoger el retrato» (II 276). En otros varios, se trata de una prolepsis interna o relativa, pues se ofrece en textos que presentan relatos retrospectivos: la anticipación no es tal en sentido temporal estricto, pero cumple en el proceso de la narración —y de la lectura consiguiente— una función equivalente, al desvelar aspectos de la historia que rompen la linealidad esperable en el relato y lo sitúan de forma puntual en un momento ulterior, dando explícita o implícitamente el resultado, efecto o consecuencia de la acción. Así, el narrador de *La muerte de un justo* anuncia no ya la muerte del personaje, sino la razón misma de su muerte, que es en esencia el caso que va a contar en su relato: «Juan murió de empacho de honradez» (I 144). También Villalsur afirma en *Los grillos de oro* llevar dentro la novela de su boda (I 405), que es justamente la que narrará a continuación. También Nicolás, en *Cadena perpetua*, anticipará a grandes rasgos lo que ha urdido: «Callé, fingí, disimulé, pasando días amarguísimos, convenciéndome tercamente, hasta pensar y madurar mi plan de venganza. Nada de sangre, ni más escándalo que el inevitable; una separación pacífica, tranquila, pero horrible» (II 207); que será nada menos que la condena que anuncia el título. Y Rosa, en sus memorias (*La vocación de Rosa*), adelantará su desencanto a los acontecimientos: «Pero nuestra ventura fue como la puesta del sol: mucho resplandor, que dura poco» (I 382); lo mismo que la redactora de la carta que constituye *El retrato*, cuando avanza el que será el eje significativo del cuento: su riqueza reciente (I 135), de la que después dará razón, no sin antes prefigurar el desenlace: «casi se torcieron nuestras inclinaciones, como si al contacto del oro, que los disculpa, pudieran desplegar los defectos...» (I 138).

Caso aparte por su interés, en esta misma línea de prolepsis internas, es el de *Relato del homicida*, cuento en el que las pistas, alusiones y anticipaciones —muy

sutiles en general— van sembrando el texto, en la mejor vena del relato policíaco, lo que nos lleva a lamentar el escasísimo cultivo de esta especialidad por parte de don Jacinto, para la que no hay duda de que estaba más que dotado. Reuniremos aquí las principales. Así comienza el relato:

Luis me había pedido varias veces que le hiciese un libreto de ópera. Una noche de invierno, en Madrid, al salir de un teatro le hablé a grandes rasgos de cierto asunto medio legendario, medio histórico, que me parecía altamente dramático y musical; le gustó, y resolví poner manos a la obra en cuanto me viese libre de los trabajos que tenía entre manos. Entonces no frecuentaba él nuestra casa, y con mi mujer había hablado pocas veces; solo la veía en los teatros. Andando el tiempo, caí yo en la cuenta de que siempre nos encontrábamos en los estrenos; pero dada su profesión y la mía, era natural que así sucediese (II 239).

El lector atento intuye las sospechas sobre su mujer, que en seguida se redoblan:

Me pareció que no le entusiasmaba mi proyecto [el de ir a pasar el verano con el matrimonio], lo cual no me sorprendía dada su afición a la vida de sociedad y sus gustos mundanos, como dicen los franceses; pero una noche, estando yo con Cecilia en un palco, entró a saludarnos; salió un momento, llamado por un empleado de la empresa, y cuando volví a los pocos minutos me dijo que estaba resuelto a pasar parte del verano en Pinarplaya (II 239).

Y de inmediato se confirman:

Nosotros salimos de Madrid antes que él, le busqué cuarto en la fonda, y a la semana siguiente vino. Luego, convencidos Cecilia y yo, aunque él no se quejaba, de que la tal fonda era abominable, nos pareció feo dejarle en ella, y lo mejor que pudimos le arreglamos una habitación en casa. Sería necedad, imprudencia..., lo que se quiera; mas siempre he creído que si el hombre puede tener desconfianza de una novia o una querida, a quienes acaso no haya logrado estudiar y conocer a fondo, nunca debe desconfiar de una esposa a quien se supone que ha elegido en la plena y absoluta convicción de que merecía serlo (II 239-240).

Una vez en Pinarplaya, contará el narrador sus idas al pueblo con Luis, a veces aprovechando el camino más corto de la vía férrea, con el consiguiente paso por el túnel:

En cierta ocasión, en el momento en que salíamos del túnel, dije:
—Somos unos locos: si un día viniese una portezuela abierta y chocara con nosotros, nos hacía polvo.

Luis se me quedó mirando de un modo imposible de describir y cerró los ojos. Yo no me di cuenta de si fue porque al salir de la obscuridad le ofuscó la luz o porque le horrorizase la idea de aquel género de muerte (II 240-241).

Otro día:

—¿Tomamos billetes? ¿Vamos a pie.....? ¿Qué hacemos? Hoy es muy tarde.

Luis contestó sin mirarme:

—Por la vía, por la vía. A ver si con el fresco se me despeja la cabeza.

[...]

—Este año es el último día que venimos por aquí —dije.

—Como quieras —repuso, y me pareció que le temblaba la voz (II 241).

Por fin, cuando vuelva a casa después de la tragedia, lo comprenderá todo:

Cecilia, de pie, inmóvil bajo el farol que pendía del techo, miraba con ansia hacia la alameda que, arrancando desde la verja del parque, llegaba hasta la puerta de la casa. Su figura blanca y esbelta se dibujaba en el fondo de la noche... Aquel fue el momento más amargo de mi vida.

—¡Cecilia! —llamé de pronto.

Se volvió, la luz le dio de lleno en la cara, y el terror de su mirada, fija en mí con espanto, lo dijo todo.

—¿Y Luis? —gritó al ver mis ropas destrozadas (II 242).

Menos interesantes sin duda, pero más frecuentes, son las prolepsis externas o absolutas, que anuncian algún elemento o suceso posterior y que constituyen interferencias en el proceso diegético, siempre en relatos no focalizados o de narrador omnisciente. Como en este pasaje de *La prueba de un alma*, donde hallamos una doble anticipación:

Las circunstancias le favorecieron, y él las aprovechó empleando medios conformes a su índole soñadora y romántica, siempre propensa a recursos en que tal vez la fantasía superaba al raciocinio.

Cualquier otro hombre hubiese comenzado por galantear a Julia hasta esperanzarse con algún fundamento, para seguir después enamorándola a fuerza de sinceridad y prudencia: él comenzó a discurrir, ante todo, la manera de salir de dudas; lo demás, suponía que se haría solo. Pronto se le presentó la oportunidad de poner su imaginación al servicio de su propósito (II 47).

Que será lo que seguirá relatando a continuación. También en *Modus vivendi*:

Aquella misma tarde, creyendo intimidarle con un rasgo de energía, mandó a las pollitas que se vistiesen, emperajilose ella también, y juntas las tres se dirigie-

ron a la puerta de la escalera. Al pasar junto al cuarto de su marido, la brava esposa dijo en tono de chunga:

—Hasta luego, monín.

Lo que sucedió en seguida fue trágico (II 71).

Parecidos planteamientos encontramos en *¡Venganza!* («Pero el muchacho juró vengarse, y su venganza fue espantosa», I 141); *Todos dichosos* («lo que allí sucedió fue trágico», II 233); *La cuarta virtud* («Descubrió Molina la cuarta figura, y allí fue Troya», I 308); *La Nochebuena del guerrillero* («Lo que allí sucedió fue horrible», I 316); *Hidroterapia y amor* («Grande fue la desilusión del erudito, pero aún le quedaba al bueno de don Prudencio Farfán la Higuera otra y más estupenda sorpresa que experimentar», I 378); *El agua turbia* («Madre insensata, hija caprichosa, padre mal obedecido, y pocos recursos para todos, tales eran las circunstancias de la familia cuando vino a cebarse en ella la desgracia», I 391); *El gran impotente* («Los dos primeros años de matrimonio fueron de dicha completa; al tercero se le vino encima la desgracia», II 33); *El pobre tío* («Pronto comenzó a persuadirse de que iba a ser más infeliz viuda que casada», II 180); *Lo pasado* («de pronto aquellas delicias y esperanzas quedaron destruidas: el idilio tuvo fin trágico», II 334; «de pronto volvió a sonreírles la fortuna», II 335), entre alguna más. Son todos ellos casos en los que seguirá el relato de la venganza, tragedia, fortuna, desgracia, sorpresa, etc.

Una última particularidad en el orden temporal, rara y por eso mismo valiosa, es la **simultaneidad**, que hallamos en tres cuentos en los que la acción y el espacio se desdoblán en un tiempo común: *Dichas humanas* y *Las plegarias* contraponen a ricos y pobres en situaciones paralelas; como paralelas, y muy dolidas, son también las miradas que se proyectan sobre los madrileños que van a los toros y sobre los soldados que van a la guerra en *Ayer como hoy*.

5.2. El ritmo del relato

Empleamos el término en el sentido en que Genette ha utilizado sucesivamente los conceptos de *duración* y de *velocidad*, esto es, el de la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, que viene dado por la *isocronía* en el caso de la *escena*, o igualación en la duración de historia y discurso, y por el de la *anisocronía*, en los casos del *sumario* o resumen de la historia («el tejido conjuntivo por excelencia del relato novelesco», según Genette), de la *pausa* o paralización de la historia en beneficio del discurso mediante la descripción o la digresión, y de la *elipsis* o

salto temporal, explícita o implícita¹²². Tenemos así cuatro movimientos narrativos fundamentales, que, ordenados de mayor a menor según el tiempo del discurso —y, por consiguiente, de menor a mayor en la duración de la historia—, serían: pausa, escena, sumario, elipsis¹²³. La combinación de unos y otros en el relato produce diferentes movimientos de velocidad temporal, dando lugar así a efectos rítmicos diversos, que resumiremos a continuación por lo que respecta a nuestros cuentos.

Partiendo de la consideración de la elipsis como movimiento temporal intermedio o subsidiario —no puede darse sola, como es obvio, sino al hilo del tiempo reflejado en la escena o el sumario—, una primera constatación general nos lleva a observar que domina en Picón el sumario por encima de la escena, y la escena por encima de la pausa, lo que comporta un ritmo general rápido, pero que adopta muy diferentes modulaciones, como veremos.

Con todo, no abunda en nuestro autor el sumario único o casi único (*La cita*, *Cuento fantástico*, *Ayer como hoy*, *Lo ignorado*), pero sí el sumario dominante (*La vengativa*) en distintos supuestos: con escenas brevísimas (*Redención*), con alguna elipsis (*El retrato*, *La vocación de Rosa*, *El agua turbia*), con alguna escena y alguna pausa (*Amores románticos*, *Rivales*), y sobre todo con alguna escena y alguna elipsis (*El pecado de Manolita*, *La recompensa*, *Lobo en cepo*, *Hidroterapia y amor*, *Sacrificio*, *El milagro*), a los que deben agregarse varios casos de sumario rematados por pausa (*Cura de amores*, con su carta postrera), por una frase final (*Voz de humildad*), o por una escena final (*El socio*, *Sacramento*, *El padre*, muy breve en este caso).

Sí abundan relativamente los cuentos que pasan de sumario a escena en un solo movimiento, esto es, los que van del relato al diálogo, del tiempo largo al breve, de la narración al episodio. Es lo que sucede en *Caso de conciencia*, *Un sabio*, *Dichas humanas*, *La Nochebuena de los humildes*, *Contigo pan y... pesetas*, *Envidia*, *Las plegarias*, *Las coronas*, *La casa de lo pasado*, *La novela de una noche*, *Lo más excelso*, *La flor de la patata*, *La chica de la caja*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa* y *Drama de familia*. Alguna vez, de manera menos nítida, el movimiento pasa del dominio del sumario al dominio de la escena (*La monja impía*), y en bastantes más se produce una alternancia regular de sumario y escena, con varios vaivenes, por tanto, de rapidez y lentitud, en tres momentos (sumario-escena-sumario: *La prudente*, *El gorrión y los cuervos*, *Los triunfos del dolor*, *El que va y el que viene*, que en el caso de *La amenaza* interpone aún una elipsis antes del último sumario), en cuatro (sumario-es-

¹²² G. Genette, «Discours du récit...», pp. 122-144; la cita, en traducción nuestra, es de p. 131. Una excelente síntesis, en C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología: s.v. anisocronía, elipsis, escena, isocronía, pausa, sumario, velocidad*; pp. 23, 72-73, 79-80, 127-128, 197-198, 235 y 247-248, respectivamente.

¹²³ Véase G. Genette, quien los reduce incluso a fórmulas matemáticas («Discours du récit...», p. 130).

cena-sumario-escena: *El hijo del camino*, *El gran impotente*, *Lo imprevisto*), o en más tiempos todavía (*El pobre tío*, *La lección del Príncipe*, *Relato del homicida*, *El guarda del monte*, *Lo pasado*). Este ritmo básico se abre en ocasiones a la presencia de la pausa o la elipsis, y así encontramos no pocos casos en que la sucesión de sumario y escena va siendo punteada con alguna pausa (*El nieto*, *Fruta caída*, *Las consecuencias*, *El último amor*; *Los decadentes*, *Aventura*, *Una venganza*, *La jovencita*, *Narración*, *Voluntad muerta*); en otros, la alternancia entre sumario y escena incluye también alguna elipsis (*Modus vivendi*, *Candidato*, *La verdadera*, *Rosa la del río*), y en varios más alternan sumario y escena con alguna pausa y alguna elipsis en diferentes tipos de secuenciación (*La prueba de un alma*, *Un crimen*, *Almas distintas*, *Lo mejor del hombre*). Un movimiento general de la pausa a la escena bajo diferentes modalidades encontramos en *Se vende* (sumario-elipsis-pausa-escena), *Desilusión* (sumario-escena-pausa-escena), *Cosas de ángeles* (sumario-pausa-sumario-escena), *Santificar las fiestas* (sumario-escena-elipsis-sumario-elipsis-escena) y *La hoja de parra* (sumario-pausa-sumario-pausa-sumario-escena).

Otros cuentos —menos— vienen dados por la preponderancia de la escena, a veces única, en textos que presentan un tiempo lento, demorado, en teórica isocronía entre historia y discurso: *Cibelesiana*, *Elvira-Nicolasa*, *El deber*, *Moral al uso*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Las lentejuelas*, *Boda de almas*, *La dama de las tormentas* y *La última confesión* pertenecen a esta clase. La escena, sin ser exclusiva, domina con claridad en cuentos como *Doña Georgia*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Un suicida* y *Desencanto*, y también en otros como *Confesiones*, *El horno ajeno*, *Filosofía* y *Divorcio moral*, que plantean varias escenas separadas por alguna elipsis, o incluso en alguno más en los que la escena alterna con el sumario (*Cosas de antaño*, *Las apariencias*). El paso de escena a sumario lo encontramos puro en *El ideal de Tarsila*, y con variantes en *Cadena perpetua* (escena-sumario-escena), *La cuarta virtud* (escena-pausa-sumario-escena) y *La muerte de un justo* (escena inicial que pasa a combinar sumario y elipsis).

Muy raro —y por ello mismo relevante— es el predominio de la pausa, que, no obstante, se produce en un cuento como *El olvidado*, y que se funde con la escena o con el sumario en piezas excelentes, que ponen la lentitud al servicio de lo descrito y lo pensado (*¿.....?*, *Boda deshecha*)¹²⁴, o hacen de ella elemento retardador del desenlace (*Después de la batalla*). Pero lo más habitual es que la pausa aparezca encabezando el texto, iniciándolo, con una presentación descriptiva del lugar o del personaje, y estableciendo luego un ritmo diverso en que se combina con la

¹²⁴ Y. Latorre («El espíritu como búsqueda en los cuentos de J.O. Picón», p. 163) ha centrado el breve pero intenso comentario que consagra a *¿.....?*, calificado sugerentemente de *ars moriendi*, en la dimensión temporal del relato, «un ciclo cerrado marcado por el curso del día».

escena, con el sumario, o con ambos: pausa-escena encontramos en *Lo ideal*; pausa-escena-sumario (con alguna elipsis), en *Todos dichosos*; pausa-relato (alternando sumario y escena, a veces también con elipsis), en *El epitafio del Doctor*, *El modelo*, *La Nochebuena del guerrillero* y *Los favores de Fortuna*; pausa-sumario, en *Eva*; pausa-sumario, con momentos de escena, en *La lámpara de la fe* y *La buhardilla*; pausa-sumario-escena, en *Virtudes premiadas*, *Por si acaso*, *La Perla* y *En la puerta del cielo*; y pausa-sumario-pausa, en *El santo varón* (considerando aquí como detención temporal la carta que cierra el texto).

5.3. La frecuencia

Entiende Genette por *frecuencia* la relación cuantitativa que se establece entre el número de acontecimientos sucedidos en la historia y el número de veces que estos son mencionados en el discurso, relación que puede desembocar en cuatro tipos virtuales:

1. Contar una vez lo que ha pasado una vez. Obedecería a la fórmula IR/IH (en la que R representaría el relato o discurso, y H , la historia). Propone llamarlo *singulativo* o *singular*.
2. Contar n veces lo que pasa n veces (nR/nH). Emplea para este tipo la designación de *anafórico*, precisando que en realidad no deja de ser *singulativo*, en la medida en que las repeticiones del enunciado responden a las de la historia.
3. Contar n veces lo que pasa una vez (nR/IH). Lo llama relato *repetitivo*.
4. Contar una sola vez, o de una vez, lo que ha pasado n veces (IR/nH). Respondería a un enunciado —ejemplifica Genette— como «Todos los días me levanto temprano». Propone designarlo mediante el término *iterativo*.¹²⁵

No hará falta señalar que en Picón —como en cualquier otro narrador— el dominio de lo **singulativo** resulta abrumador, lo que sin duda no merece mayor comentario: nuestros cuentos tienden a presentar acontecimientos únicos que son narrados una sola vez. Pero ello no significa que no se combine con otros tipos, en especial con el relato iterativo que ofrecen muchos pasajes con sumarios muy rápidos y sobre todo descripciones.

¹²⁵ G. Genette, «Discours du récit...», pp. 145-182, especialmente 145-156. Genette explica que el concepto es una aplicación a la narratología de la noción gramatical de *aspecto*. Un resumen esquemático de la cuestión encontramos en J.M. Pozuelo Yvancos, «Estructura del discurso narrativo», p. 264; y más detallado, y excelente como es habitual en ellos, en C. Reis y A.C.M. Lopes, *Diccionario de narratología: s.v. frecuencia, singulativo, repetitivo, iterativo*; pp. 109-110, 229-230, 220-221 y 130-131, respectivamente.

En efecto, el cuento compuesto solo por un relato singulativo es raro, y se reduce en la práctica a los textos que se construyen exclusiva o muy mayormente en forma de escena. *Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso*, *El que va y el que viene*, *La muerte de un justo*, *Un suicida*, *Escrúpulos*, *Modesta*, *Divorcio moral*, *La dama de las tormentas*, *La chica de la caja*, *Las apariencias* o *La última confesión* (estos dos en el nivel extradiegético) responderían al modelo.

Más que rara, imposible se revela en la práctica la presencia exclusiva de lo **iterativo** en el relato; imposible en la medida en que habría de tratarse por fuerza de textos meramente descriptivos o ensayísticos. Es esta la razón por la que la única pieza que responde al modelo, *Sabandijas literarias*, no es un cuento estricto, sino una fisiología, como ya hemos expuesto en más de una referencia anterior.

Muy abundante resulta, por el contrario, la mezcla en el cuento de **lo singulativo y lo iterativo** en diferentes supuestos y en diversas proporciones. En algún caso se da una combinación muy equilibrada entre ambos aspectos, como sucede en la fusión de lo narrativo y lo descriptivo de *Después de la batalla*. *El modelo*, sin embargo, ofrece otra formalización: la de un cuento que presenta varios casos breves y rápidos a modo de reiteración o insistencia en el infortunio del personaje, antes de pasar al caso final, más propiamente singularizado. En algunos textos, incluso, asistimos a un dominio relativo de lo iterado: *El olvidado*, *Voz de humildad* y *La jovencita*, por la nítida preponderancia de lo descriptivo, y *La lámpara de la fe*, por la suma de lo descrito y de lo pensado por el personaje, que refleja con precisión el eje semántico del cuento: la razón de la existencia de Juan es mantener encendida la lámpara. Muy significativo es en este aspecto *La vocación de Rosa*, en el que lo iterativo deriva de su carácter textual —se trata de un fragmento de las memorias del personaje—, y del que tomamos un pasaje casi al azar:

Pasaron dos años, durante los cuales aborrecí el oficio. No me sentía artista, no me mareaban los éxitos, no me atraían los hombres, y, en cambio, me hacían sufrir horriblemente la envidia de las compañeras y la grosería de los galanteadores. En fuerza de humillar cómicas y desesperanzar pretendientes, todos se reunieron contra mí: los despreciados y las derrotadas. Comenzaron las habladurías, degeneraron en murmuraciones, transformáronse en calumnias, y pronto quedé reducida a la condición de una de tantas. Según aquella gente, yo era fruta que podían saborear los empresarios por contratas, los autores por papeles, y por dinero cualquiera que estuviese dispuesto a derrocharlo. Mi gusto en el vestir fue calificado de lujo insolente, y lo que ahorré a fuerza de orden pasó por fruto de liviandades (I 381).

En verdad copiosa se revela la presencia, en relatos singulativos, de momentos iterativos, más o menos esporádicos —a veces abundantes—, y en general descriptivos: *El epitafio del Doctor*, *Se vende*, *La monja impía*, *Caso de conciencia*, *Virtudes premiadas*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *La vengativa*, *Amores románticos*, *Los triunfos del dolor*, *Sacrificio*, *El milagro*, *Modus vivendi*, *Las coronas*, *Sacramento*, *Santificar las fiestas*, *Cuento fantástico*, *Los decadentes*, *Cadena perpetua*, *El padre*, *Un crimen*, *Ayer como hoy*, *La lección del Príncipe*, *Relato del homicida*, *Almas distintas*, *Lo pasado*, *Voluntad muerta*, *Lo mejor del hombre*, *La prudente*, *El deber y Modesta* (estos tres últimos, en el relato intradieético). Sin embargo, dependen de la focalización interna en el cuento psicológico, que tan bien maneja don Jacinto. Así piensa Estéfana en *El último amor*:

No; no existían palabras para calificar aquella extraña mezcla de crueldad y grosería, aquella ingratitud...; porque, ¿quién era él? Nadie. Ella, con su influencia, poniendo en juego sus amistades, comprometiéndose, deshonorándose, le había sacado de la nada; con su dinero fue diputado, empezó a bullir, a brillar, a tener personalidad... Los periódicos le llamaban ya *distinguido hombre público*. ¿Qué le pidió en cambio? Un poco de amor: precisamente lo que era incapaz de sentir... Habían concluido para siempre; aunque le viese arrastrarse a sus pies, aunque supiera que no tenía sobre qué caerse muerto, como cuando se conocieron, no le perdonaría. Pero no habría necesidad de rechazarle: la ofensa de aquella noche le cerraba todo camino para intentar la reconciliación.

Lo que acababa de suceder era lo mismo que ella tantas veces le dijo bromeando, por gusto de escuchar sus respuestas, que parecían apasionadas: «Esto es una locura... Si casi puedo ser tu madre... Ya verás cómo te cansas de mí». A lo cual contestaba él mimosamente: «No digas tonterías... Si estás tan guapa...» Y, sin embargo, Estéfana lo comprendía: no, no era posible que una mujer de sus años conservase atractivos para sujetar bajo su imperio a un hombre de treinta (II 136).

Y así Carolina en *Lo ignorado*:

Y siempre lo mismo... Encerrarse, sentarse en aquella butaca, y ponerse a recordar, a cavilar, resucitando lo pasado hasta que todas sus ideas venían a resolverse y condensarse en aquellas dos lágrimas, cuando precisamente todo su empeño era no llorar. Eso no; sufrir, enhorabuena, bien merecido lo tenía; pero llorar, no, porque el llanto quema los ojos, deja señales. Le preguntarían la causa, y entonces ¿qué contestar?, ¿qué decir? Una mujer joven todavía y en plena sazón de hermosura, rica, mimada por su marido y con una hija de diez y siete años tan bonita como ella fue cuando los tenía, una mujer, en fin, por todos conceptos digna de estimación y respeto, hasta de envidia, ¿en qué podría fundar sus quejas y sus lágrimas?

Y, sin embargo, en estando sola se sentía acometida de una tristeza tan negra, de una amargura tan sin consuelo, que únicamente hallaba desahogo y alivio con aquellos mismos suspiros que tenía que sofocar y aquellas mismas lágrimas que

tenía que tragarse. Su monólogo mudo era siempre igual: la historia de su culpa, que constantemente evocaba recordándola con ensañamiento para echarse en cara su debilidad, su locura, su ingratitud, su perjurio y su infamia. ¡Qué historia tan sencilla, tan breve y tan horrible! Caída sin lucha, falsa visión de amor engañoso, adulterio vulgar sin poesía ni disculpa, y, por fin, desengaño brutal, imprevisto y cruel, aun dada la enormidad del delito. ¡Cómo quedaron las ilusiones pisoteadas y la conciencia manchada para siempre! ¡Oh, si pudiese arrancarse de la memoria todo aquello! (II 235).

En muchas ocasiones, la combinación de lo iterativo y lo singulativo a la que nos vamos refiriendo no es más que la faceta temporal del reflejo del tránsito de la descripción a la narración, o de los antecedentes al caso, que se da en los inicios de no pocos textos, como encontramos en *Lo ideal*, *El cementerio del diablo*, *El santo varón*, *La buhardilla*, *La Nochebuena del guerrillero*, *La recompensa*, *Lobo en cepo*, *El hijo del camino*, *Hidroterapia y amor*, *Contigo pan y... pesetas*, *Los grillos de oro*, *Envidia*, *La prueba de un alma*, *Las consecuencias*, *Redención*, *La Perla*, *Aventura*, *El pobre tío*, *Una venganza*, *La casa de lo pasado*, *El guarda del monte*, *Rosa la del río*, *Cura de amores*, *La Vistosa*, *Drama de familia*, *Los favores de Fortuna* y *Cosas de ángeles* (de comienzo ensayístico estos dos últimos). A los que aún puede sumarse algún otro que nos servirá como muestra. De este modo se inicia *La prueba de un alma*, con el esbozo de la situación:

Durante el verano de 188... la concurrencia de bañistas fue en Saludes mayor que nunca: desde la fundación del balneario no se había visto allí tanta gente, ni tan lucida y bulliciosa.

Los enfermos graves eran pocos, y, como por razón de su estado se hallaban recluidos en sus habitaciones, no molestaban a los que querían divertirse; los cuartos eran limpios; la comida, si no muy delicada, abundante y sabrosa; las camas, aceptables; el campo, delicioso, y las excursiones salían baratas; de suerte que todo el mundo estaba contento, sin acordarse el bolsista de sus negocios, ni el empleado de su oficina, ni la mujer hacendosa de los quehaceres de su casa, ni mucho menos el estudiante de sus libros; las niñas en estado de merecer disfrutaban bastante libertad para dejarse galantear a sus anchas por los muchachos; y, según malas lenguas, de igual libertad se aprovechaban algunas casadas, si no para permitir que allí mismo fuese invadido el cercado ajeno, a lo menos para demostrar que no lo defenderían con tesón extraordinario cuando, de regreso en la corte, fuesen menor el peligro de la murmuración y las ocasiones más seguras (II 37-38).

En *El agua turbia*, los antecedentes del caso llevarán al narrador a abrir el texto con el retrato del padre de familia:

Don Luis Nestares era un pobre viejo bonísimo, incapaz de hacer daño a nadie en provecho propio, aunque el lucro fuese grande y quedara la picardía impune. Carácter severo y firme, pertenecía a esa clase de hombres que, imaginando saber cuál es el camino recto en todas las ocasiones de la vida, lo siguen sin dar rodeos ni meterse por atajos. Su inteligencia no pasaba de mediana; pero su bondad y su entereza eran tan poderosas, que movido de ellas, casi siempre acertaba; por mal que le salieran las cosas, le dejaban la conciencia tranquila de haber elegido lo justo, y el ánimo satisfecho de haberlo procurado (I 389).

En tanto que *La verdadera* da comienzo con una presentación del espacio que será esencial en la narración:

Cada vez que la anciana y riquísima señora doña Teresa Remanso de Tajuña se dirigía hacia la habitación que en su casa llamaban *el rastro de la abuela*, sus dos nietas Estéfana y Pilar echaban a correr tras ella por galerías y salones, seguras de que como lograran entrar allí no saldrían con las manos vacías.

Nombre de *rastro* daban por broma todos los individuos de la familia a una espaciosa estancia de más de diez metros en cuadro, llena de arcas, arcones, bargueños, taquillas, cómodas, vitrinas, cofres y armarios henchidos de prendas de ropa, trozos de tela, retazos de flecos, blondas riquísimas, encajes preciosos, abanicos y rosarios de labor primorosa, figurillas de porcelana, cintas, lazos, hebillas, broches, alhajas y chucherías antiguas o simplemente viejas, de esas que nuestros padres miraban con indiferencia y ahora se pagan a peso de oro; todo lo cual conservaba doña Teresa, en parte por ser muy guardadora, y en parte por cierta propensión melancólicamente poética que le impulsaba a ver en cada objeto un recuerdo de un momento de su vida (II 282).

Variante de este movimiento es el que se da en los cuentos que se inician con la historia pasada o la presentación del protagonista, ya sea en el nivel intradiegetico, como se ofrece en *Las apariencias* o *La prudente*:

Pasaba los inviernos en el maldecido conventuco y los veranos con mis padres; pero como el verano es la época de los viajes, puedo asegurar que de niña no he conocido ni mi casa ni la vida que se hacía en ella. Me sacaban del colegio, por ejemplo, el quince de junio, a los dos o tres días salíamos en el expreso del Norte para Biarritz, pasábamos el mes de septiembre en París y a primeros de octubre a Madrid, es decir, al colegio. En las vacaciones de Nochebuena, mi casa parecía un almacén de cuanto Dios crió: todo era hacer y recibir regalos, adornar salones y preparar cenas; en Carnaval, cosa parecida: trajes por acá, figurines por allá y telas por todas partes; el santo de mi madre, comida de etiqueta; el santo de mi padre, otra fiestecita (*La prudente*, I 166-167).

O en el nivel extradiegético, como en *El socio*, *La Nochebuena de los humildes*, *El gorrión y los cuervos*, *El gran impotente*, *El nieto*, *Candidato* y *Lo imprevisto*, cuentos en los que hallamos retratos excelentes. Valga como muestra este fragmento del de Fructuoso Cupón:

Era de los que creen a pie juntillas en la brutal y despiadada omnipotencia del oro. Amistad, influencia, bienestar, cariño, consideración y amor le parecían mercancías más o menos caras en la compra de las cuales pueden servir de mediadores el trabajo, la honradez, la constancia, la astucia y hasta la delicadeza, mas todo y siempre supeditado al dinero en distinta cantidad, según los casos. Para Fructuoso Cupón el mundo era una Bolsa grande y la Bolsa un mundo chico: nada existía que no fuera cotizabile. No había, según él, mala situación que no se aliviase con bienes materiales, ni alegría que no aumentara con ellos, ni dificultad que no superasen, ni virtud que no pusieran a prueba. En la aplicación de estas ideas era maestro, pues sabía perder lo menos para conservar lo más, arrepentirse o arriesgarse a tiempo, fiar al honrado, precaverse contra el pillo, y partir ganancias con todos, dándose con la menor parte por pagado y contento cuando el sentar plaza de desinteresado pudiera valerle en lo porvenir más de lo que arriesgase al presente. No vivía esclavo del vil placer de atesorar sin objeto, no era su error el de adquirir a todo trance para conservar estérilmente lo adquirido: su pecado consistía en creer que todas las puertas se abren con llave de oro, y dádivas quebrantan peñas. Decía que, pues juguetes seducen al niño, amoríos al mozo y vanidades al hombre, todos se venden; que a veces quien en apariencia regala, en realidad compra; que no hay en la tierra traición que no exija precio ni virtud que no espere pago (*El gran impotente*, II 32-33).

Por el contrario, en alguna ocasión lo iterativo se produce en el lugar estratégico por excelencia del cuento, en el desenlace, creando con ello una fuerte ilusión de realidad:

Al día siguiente *Gasparón* se puso a pedir limosna al pie de la soberbia casa donde vivía el fabricante. Allí está siempre junto a la verja de remates dorados, cerca de una ventana, tras cuyos cristales caen en amplios pliegues los cortinajes de seda: allí se le ve de sol a sol mostrando el muñón cicatrizado, destacándose el bulto haraposos de su cuerpo sobre la fachada de mármol, y llevando siempre colgado al cuello un cartelillo en que se leen estas palabras: INUTILIZADO EN LA FÁBRICA DE DON MARTÍN PEÑALVA.

Súplicas, amenazas, ofertas para que se retire, cuanto se ha intentado ha sido en balde. Allí está cuando el rico industrial, nuevo señor del feudalismo moderno, sale a sus placeres y sus agios; cuando su esposa vuelve de rezar, y cuando sus hijas van a saraos y fiestas envueltas en primorosas galas.

Aquel mendigo en la puerta de aquel palacio es una afrenta viva: y es también una tremenda profecía.

La mano con que pide parece que amenaza (*La amenaza*, I 239-240).

Se ofrece así el resultado de la acción, en epílogo o posdata presente en algún otro relato. Como en *Todos dichosos*, que se cierra dando cuenta de la situación *actual* de padre, hija y yerno: «Se casaron. Don Eduardo es libre. Castora es dichosa, muy dichosa. Ignora que en cierto teatrillo por horas hay una segunda tiple, Venus en el cuerpo, gata en la voz, que casi todas las noches ve caer a sus pies una magnífica corona» (I 234). O en *El ideal de Tarsila*, que también recoge las consecuencias del caso narrado, aquí las de la travesura de Tarsila tras trocar los envíos de los respectivos bordados al confesor y al amante de sus dos primas:

De allí a pocos meses, Tarsila se confesaba muchas mañanas con el padre Doldolino, a quien tenía encantado por su modestia y su humildad.

De noche iba Carlos a verla. Sabiendo lo mucho que le gustaba *Dafnis y Cloe*, le esperaba ella con el libro sobre la mesa del gabinete. Pero leían poco; porque él había discurrido un juego más bonito que la novela. Sentados ambos en la misma butaca, Tarsila iba leyendo lentamente, y por cada vocal que pronunciaba le daba él un beso. Nunca llegaron a la segunda página (I 158).

Digamos, para finalizar, que no hay entre nuestros cuentos relatos propiamente **repetitivos**, sino momentos o motivos repetidos en unos pocos textos, no muchos. Y ello es lógico, si pensamos que los rasgos constitutivos del género —comenzando por sus dimensiones— no abonan razonablemente la presencia del *leit motiv* o del elemento recurrente.

Sin que puedan calificarse estrictamente de tales, algo de repetitivo hallamos en textos como *¡Venganza!* (en la medida en que se insiste en lo reiterativo de las bromas de Periquito), *La muerte de un justo* (en las preguntas iniciales sobre lo que ha sido de unos y otros compañeros de estudios, I 143-144: «¿Qué se hizo de Pepe Vareta?», «¿Y Marcos Cea?», «¿Y Antonio Sobrede?», «Y a Juan Guerazu, ¿le ves?»), y sobre todo en *Lo ignorado*, donde sí que se ofrece una marcada correlación en los pensamientos iniciales («¡Si lo supieran!», II 234) y finales («¡Dios mío, Dios mío, si lo supieran!», II 238) de Carolina. Por lo demás, solo aparece en momentos, que subrayamos, de un par de cuentos:

Y mientras ella, llena de rabioso asombro, leía la tarjeta y miraba el ramo, la doncella decía:

—Es del caballero inglés. He hablado mucho con su criado. Dice que viajan por todo el mundo, que su amo es *clon*, de los que en el circo hacen reír, que gana un dineral, le pagan cuanto pide..., una barbaridad; vive como un gran señor y todo se lo gasta con las mujeres...; es muy generoso y muy espléndido. Cuando le gusta una, le da el oro a manos llenas...

El ramo no llegó a tocarlo; la tarjeta se le cayó de las manos.

Se desnudó llorosa, temblando de ira y de vergüenza, mientras la doncella repetía:

—Cuando le gusta una, es espléndido...

No pudo dormir. Pasó la noche combatida de mil crueles pensamientos, acordándose del tren, de los besos, del burro y del marrano amaestrados, de aquel hombre despreciable y grotesco con su traje cuajado de monedas de oro, de las bofetadas que le dieron y, sobre todo, de las palabras de la doncella: «Con la que le gusta es espléndido» (*Fruta caída*, II 114-115).

A las habitaciones de doña Ana solo subían una prima, algo menos anciana que ella, esperanzada con migajas de la testamentaria; una ahijada, que se forjaba las mismas ilusiones; el administrador, el médico y un sobrino que, pensando racionalmente, había de heredarla, pues era la persona que le estaba unida por más cercano parentesco y a quien siempre mostró mayor inclinación.

[...]

En el gabinete inmediato estaban la prima y la ahijada pobres, esperanzadas con que aquella muerte pusiese término a sus apuros, una criada envejecida en la casa, el administrador y el sobrino, que, pensando racionalmente, había de ser heredero (*Redención*, II 124 y 126).

5.4. El transcurso del tiempo

Aspecto complementario del anterior es el del paso del tiempo, que consideraremos en las marcas o referencias temporales que el discurso proporciona sobre el progreso o transcurso de la historia.

Con frecuencia es el único factor temporal que se delimita expresamente en el discurso, lo que supone la cercanía implícita de la enunciación al enunciado, pero no creemos que ello tenga mayor relevancia. En todo caso, las precisiones suelen ser mínimas. Por ejemplo, en *Las consecuencias*, apenas si van más allá que las contenidas en los dos momentos aludidos a través de estas palabras: «Cierta noche» (II 118), y «Pasaron dos meses. Una hermosa tarde de primavera...» (II 120). Muy generales son también las de *Lo mejor del hombre*: «En los comienzos de vivir allí, como era invierno, el balcón estaba casi constantemente cerrado; pero a fines de mayo comencé a dejarlo abierto algunos ratos mientras escribía» (II 423); y más adelante: «De allí a pocos meses...» (II 427). Abundan más en número, pero no en exactitud, en algunos cuentos de desarrollo temporal extenso, casi siempre en sumarios de antecedentes del personaje o de la situación: *El padre*, *Cura de amores*, *Lo pasado*, *La Vistosa*. Varios, no obstante, sí precisan el lapso de tiempo que media entre los antecedentes y el caso: seis años en *Rosa la del río* (II 317), siete años desde la llegada a Madrid de la protagonista de *Elvira-Nicolasa* hasta su conversación con el narrador (II 27), tres o cuatro desde el episodio en el pueblo que cuenta a aquel (II 28).

Algunos relatos de duración temporal corta o no muy larga ofrecen menciones del paso del tiempo en la progresión de la narración. En *Los decadentes*, «a las cuarenta y ocho horas de llegar a Chorritos estaban Adolfo y Pepe renegando de su mala

estrella» (II 139), hasta el punto de que no se verán dispuestos a aguantar allí «doce o catorce días» (II 140); deciden irse a Biarritz «mañana mismo» (II 140), hacen el equipaje «aquella noche» (II 140), pero «a la mañana siguiente» (II 141), ya dispuestos a marchar, aplazarán la partida al descubrir a Elena, a la que intentarán seducir; cuando «una noche» (II 142) oigan que «a la mañana siguiente» (II 142) la joven y su tía y acompañante van a ir a una fuente; y allá se encaminarán... a fracasar de una vez por todas. No muy diferentes en cantidad y calidad son las alusiones de *Desencanto*, también cuento de veraneo (II 364, 371, 373, 376, 379), que no detallaremos aquí. Aunque escasas, por la propia naturaleza del relato, muy precisas son las de *El horno ajeno*: cuatro días pasan del capítulo I al II (I 340), tres días del II al III (I 342), y unas horas del III al IV (I 343).

Asimismo, algunos cuentos de más larga extensión temporal presentan marcas abundantes o relativamente abundantes de ese transcurso: *Modus vivendi*, por ejemplo (II 65, 69, 70, 71), y tal vez sobre todo *El pobre tío*, donde, en los treinta años que median del ayer del personaje (II 178) al hoy del narrador (II 184), además de algunas del tipo «un día», «una mañana»..., encontramos estas referencias principales: «Siendo casi niña, estuvo Adela enamorada de su primo Julián...» (II 178), «El amorío duró un año...» (II 178), «Pasados dos años, huérfana ya de padre y madre...» (II 178), «Acabada la luna de miel...» (II 179), «En dos años tuvieron dos hijas, Petra y Luisa...» (II 179), «A los diez y seis y diez y siete años, respectivamente, eran insoportables...» (II 179), «Teniendo ya las hijas diez y ocho y veinte años, su digno padre murió de repente...» (II 180), «Durante el primer año de orfandad, Petra y Luisa fueron poco exigentes...» (II 180), «Al cabo de un año...» (II 182), «A los diez días del entierro...» (II 183), «Hoy van mejor vestidas que nunca...» (II 184).

Curioso es, en este sentido, el contraste que se establece entre las dos narraciones largas que emplean en exclusiva el molde epistolar: mientras que en *El peor consejero* no se da el año en el encabezamiento de las cartas, pero sí el mes y el día (van desde el 26 de marzo hasta el 26 de junio del año siguiente), en *Rivales* no hay más encabezamiento que el del lugar («Londres...», «Madrid...», así literalmente en el texto, puntos suspensivos incluidos). Cosa que se explica de sobras por el realismo de la primera y el idealismo, relativo, de la segunda.

Bien significativa resulta también la ausencia casi absoluta de marcas temporales en un cuento como *La jovencita*, lo que contribuye a dotar al texto de la rapidez e intensidad que persigue. Y mucho más lo es su presencia en otros varios en los que estas referencias del transcurso temporal se antojan fundamentales. Así, en *El último amor*, la brevedad y la inmediatez quedan netamente perfiladas en los momentos inicial y final del relato: Estéfana llega a su casa a altas horas de la noche («En el silencio de la madrugada...», II 135), con el desengaño de su fracaso, y pronto se

levantará para ir decidida a la iglesia («Muy temprano se tiró de la cama...», II 138). Excelente se revela en este sentido *Lo ignorado*, donde las tres marcas temporales abren, abrazan y cierran respectivamente el ensimismamiento del personaje:

Así permaneció un rato muy largo, tal vez horas, hasta que al dar las siete la sacó de aquella especie de estupor el timbre sonoro y penetrante de un reloj magnífico... (II 234).

Faltaba una hora [para que llegasen su hija y su marido], una hora que podía estar sola con sus pensamientos, repitiéndoselos, estrujándolos con la imaginación... (II 235).

El gabinete había quedado completamente a oscuras. Los resplandores de las tiendas de enfrente se reflejaban en los espejos y en los cristales de los cuadros; en la chimenea la leña húmeda gemía tristemente y la péndola del reloj se movía con ruido acompasado y rítmico... (II 237-238).

Para finalizar, en *La cita*, el paso del tiempo se convierte verdaderamente en protagonista mudo del relato, con la plasmación psicológica que alcanzan las numerosísimas referencias que se ofrecen en un texto de muy reducida extensión:

«Mañana a las diez —dijo al importuno que venía asediándola—; pero nada más que entrar y salir, unos minutos..., con la condición de que tendrá usted juicio... y nada de locuras». Después pasó la noche hostigada por el recuerdo de la *imprudencia* que iba a cometer... (I 159).

Él encargó que le despertasen temprano; durmió mal, madrugó, y se vistió casi como para visita de cumplido (I 159).

Según las manecillas del reloj iban avanzando lentamente, comenzó a recapacitar si todo estaba dispuesto y en su punto. Nada ni nadie podría turbar su dicha: la portera estaba advertida de que no dejase subir sino a la señora que había de llegar al dar las diez; los criados habían sido por él engañosamente alejados... (I 159).

¡Menos diez! Hasta las flores, mal puestas en los búcaros, caídas y doblados los tallos, parecían cansadas de esperar. Nada interrumpía el silencio... (I 160).

¡Menos cinco! Entonces fue al balcón, y apoyada la frente contra el vidrio, miró hacia la calle que enfilaba con el portal, y por donde ella debía venir. Así permaneció un rato, que se le antojó muy largo; mas cuando dirigió de nuevo los ojos al reloj, apenas se habían movido las agujas... (I 160).

El reloj marca las diez en punto: por fin su máquina produce un quejido metálico, y el timbre suena pausadamente. ¡Qué intervalo tan largo entre una y otra campanada! Hasta los objetos parece que aguardan impacientes... (I 160).

5.5. Tiempo y voz

No volveremos a insistir en la estrecha conexión que se establece necesariamente entre estas categorías más que para considerar dos aspectos en los que se hallan en la

práctica solapadas, el de la relación temporal enunciado-enunciación y el del tiempo verbal empleado en el relato, que a su vez constituyen también dos caras de la misma moneda.

El más somero examen de nuestros cuentos nos hace observar que casi siempre la narración es ulterior a los acontecimientos, esto es, se cuentan hechos presentados como pasados —y en tiempo verbal pretérito— con respecto al momento de la enunciación. Inútil resultará, en consecuencia, dar ejemplos de lo que es norma habitual. Anotaremos, por tanto, lo que se aparte de ella, es decir, la simultaneidad de enunciado y enunciación —expresada en tiempo verbal presente—, y la combinación, superposición o intercalación en el relato de la simultaneidad y la ulterioridad. No hay ningún caso, ni parece que razonablemente pueda haberlo, de narración anterior al acontecimiento, de discurso previo en el tiempo a la historia, predictivo, que iría por tanto enunciado en tiempo verbal futuro.

Dentro del **relato ulterior** a los hechos presentados, siempre en tiempo verbal pasado, no cabe señalar más que la particularidad de la doble ulterioridad que encontramos en cuentos que se sustancian en dos niveles, con el acontecimiento relatado por un narrador extradiegético, dentro del cual se contiene el de un narrador intradiegético; esto es, la narración primaria se presenta como pasada respecto del momento de la enunciación, y la narración secundaria se presenta como pasada respecto del momento de la narración primaria. Así sucede, con diversidad de circunstancias en las que no cabe detenerse, en un buen número de cuentos, como son *La muerte de un justo*, *La prudente*, *Un sabio*, *Doña Georgia*, *Las apariencias*, *Los grillos de oro*, *La gran conquista*, *Elvira-Nicolasa*, *Modesta*, *Desilusión*, *La casa de lo pasado*, *La dama de las tormentas*, *Los dos sistemas*, *La Vistosa*, *La última confesión*, *Divorcio moral*, *Drama de familia* y *La chica de la caja*. En alguno de ellos llega a esbozarse un tercer nivel temporal pasado, que solo se marca con claridad, a nuestro juicio, en *El deber*, donde hallamos la sucesión de estas tres voces y estos tres tiempos: 1) el narrador presenta brevemente la tertulia (II 129); 2) don Cristóbal cuenta a los asistentes un crimen de sus tiempos de juez, veinte años atrás (II 129-134); y 3) doña Carlota declara a don Cristóbal los antecedentes y el crimen mismo que ha cometido (II 132-134).

En algunos cuentos, pocos, se produce un **relato simultáneo**, en tiempo presente, haciendo coincidir la historia y el discurso, el enunciado y la enunciación. Son aquellos que adoptan la forma de escena, teatral o dramatizada, como ocurre en *Cibelesiana*, *El horno ajeno*, *Filosofía*, *Moral al uso* y *El que va y el que viene*, y sobre todo en *Boda deshecha*, donde este empleo del presente fundamenta uno de sus más señalados valores, produciendo no solo esa sensación de inmediatez, esa ilusión de cosa vivida, sino posibilitando la fusión de narración y descripción, que confiere al texto una densidad y una intensidad excepcionales. Este es su comienzo:

Cae la tarde. La marquesa de Valplata está en su gabinete, medio tumbada sobre una butaca larga y apoyando la cabeza contra un montoncillo de pequeños cojines de raso. Desde la habitación, que pertenece a un piso bajo, se ve un trozo de plaza ajardinada, con céspedes húmedos, paseos estrechos, la arena convertida en barro seco por el tránsito y las escarchas, la casilla del guarda con una hoguera ante la puerta, y varios arbustos escuetos, de cuyas ramas cuelga todavía alguna hoja seca que no han logrado arrebatar los vientos.

La Marquesa, fija la vista en la vidriera del balcón, mira pasar indiferente las gentes que cruzan por la plaza. Su figura inmóvil, como inanimada, se dibuja encima de la butaca, destacando los ropajes blancos sobre el raso negro del mueble. Tiene una mano escondida entre los rizos despeinados y negros, caída la otra a lo largo del cuerpo, sosteniendo un abanico japonés con que momentos antes evitaba el resplandor molesto de las llamas de la chimenea, y por su falda, vueltas las páginas contra la tela, va resbalando hacia el suelo una novela francesa que ya ha dejado de leer por faltarle la luz (I 121).

Por el contrario, bastante abundante y variada resulta la combinación en el mismo texto de **relato ulterior** y **relato simultáneo**, o sea, la plasmación de una doble perspectiva temporal que asocia en el cuento el presente y el pasado, el hoy y el ayer, el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado.

En varios cuentos de juventud aparece como recurso constructivo de estirpe romántica: es la evocación de lo otrora sucedido en un lugar hoy abandonado o en ruinas. Así se inicia *La lámpara de la fe*, de 1878:

En un paisaje agreste y pintoresco, entre Valhondo y Los Helechos, a la derecha del camino, se alzan, en la linde de un espeso bosque de castaños, las ruinas del convento de Santa Rosalía. Del que fue en otra época soberbio monumento, solo quedan en pie arcos rotos que lentamente van envolviendo en su hojarasca verde las plantas trepadoras, columnas caídas en tierra, casi enteramente sepultadas entre las altas hierbas, y alguna estatua de príncipe o de santo, sobre cuyo ropaje de granito rastrean las lagartijas y brincan las ariscas cabras. Los que parecen montones de escombros hacinados por la saña del tiempo y la mano del hombre, fueron en otro tiempo fortísimos muros y altas tapias; el ancho espacio, cercado todavía, donde hoy crecen sin temor a la hoz el jaramago y las ortigas, fue huerto de sabrosas hortalizas y ricos árboles frutales; donde hoy reina el silencio menos perturbado, allá por los años 1700, se oía a la caída de la tarde la voz de la campana que llamaba a la comunidad al templo (I 81-82).

No es muy diferente del procedimiento empleado en *El cementerio del diablo*, de 1880, que también se abre con la descripción del marco espacial en tiempo presente:

El antiguo convento de frailes benedictinos que, situado cerca de Ferrara, fue a mediados del siglo xv uno de los más notables monumentos de Italia, es hoy

una ruina que apenas da idea de la soberbia morada de aquellos siervos del Señor. Informes murallones, torres vacilantes sobre cimientos poco firmes, arcos rotos, columnas mal seguras, techos hundidos, puertas y ventanas abiertas a los vientos, esto es lo que queda del edificio en otro tiempo destinado a lugar de meditación, holganza y rezo (I 97).

Se prolongará aún con detalle la descripción (I 97-99), a partir de la cual queda establecido el tiempo de la enunciación, ulterior al del caso que se narra, en pasado, acto seguido:

Hacia ya muchos años que el patio convertido en cementerio estaba completamente abandonado; la soledad reinaba sobre la hermosa ruina, que olvidada por el hombre se iba haciendo de más solemne aspecto a medida que las aguas y los vientos obscurecían la piedra, como si en ella se infiltrasen las nieblas que los inviernos engendraban, cuando los aldeanos de la comarca, los pastores y algún que otro viajero a quien la repentina tormenta obligó a guarecerse bajo aquellos muros, observaron que allí vivía un hombre, un ser extraño que, huyendo de los vivos, había buscado la paz entre los muertos. Corrió luego la noticia por los lugares vecinos, y no faltó quien se desviase de la senda que debía seguir para pasar junto a la ruina misteriosa, escudriñándola con curiosa mirada, ávido de saber quién era aquel que de tan medroso sitio había venido a hacerse habitación (I 99).

Contado el cual, el narrador volverá al espacio de las ruinas, esto es, al tiempo de la actualidad:

Hoy las nieblas y las lluvias cubren de verde y afelpado musgo las solitarias tumbas; el viento del otoño arremolina y amontona sobre ellas las hojas secas que en lluvia de oro caen de los copudos árboles; sobre la losa sepulcral del orgulloso se gozan con el sol las lagartijas, y en la tierra que cubre los últimos restos del humilde crecen vigorosas y se arraigan lozanas la siempreviva y el rosal silvestre (I 105).

Este planteamiento del cuento que va del presente al pasado y de la descripción a la narración aflora aún en textos posteriores, ya liberados del lastre romántico, como *El guarda del monte* y *Rosa la del río*, que se inician con la mención actual del lugar, o *La Perla*, con la descripción del personaje, a las que sigue el caso o acontecimiento. En *Los favores de Fortuna* se da la particularidad de que el inicio en presente es ensayístico (capítulos I y II, que comienzan: «No hay divinidad a quien se rinda culto más sincero y universal que a la Fortuna. Los hombres, desde que empiezan a serlo, en lo que llaman edad de la razón, le consagran la vida...», I 432); luego seguirá el caso (capítulos III y IV: «En cierta ocasión se enamoraron de Fortuna tres hombres:

Carlos Tizona, mozo de arrojo extraordinario, para quien la mejor razón era la espada; el doctor Infolio, que sin ser viejo casi lo parecía de tanto haber estudiado; y un tal Lepe, último vástago de una familia proverbial por lo lista...», I 433). Muy raro es el tránsito de presente a pasado en el cuento estrictamente narrativo, sin marco inicial, cosa que sucede —con tan escasa justificación como valor literario, a nuestro juicio— en *Dichas humanas*.

La asociación o superposición de pasado y presente sigue a veces otro orden y otras pautas. *La cita* pasa de la perspectiva ulterior a la simultánea, del tiempo pretérito al actual, en dos mitades, casi idénticas en extensión, que se articulan en este pasaje (todo lo anterior es pasado, todo lo posterior es presente), citado en su comienzo algo más arriba:

¡Menos cinco! Entonces fue al balcón, y apoyada la frente contra el vidrio, miró hacia la calle que enfilaba con el portal, y por donde ella debía venir. Así permaneció un rato, que se le antojó muy largo; mas cuando dirigió de nuevo los ojos al reloj, apenas se habían movido las agujas. En balde intentó distraerse leyendo un periódico; parecía que las letras, mofándose de él, bailaban haciéndole burla. Su imaginación tomó el rumbo que quiso, y comenzó a fingirse la figura de la mujer esperada. «¡Es tan difícil que una señora sea puntual! ¡Tardan tanto en vestirse!» Con los ojos desmesuradamente abiertos, haciendo abstracción de cuanto le rodeaba, creyó verla engalanándose astutamente para venir a rendírsele... Las ropas interiores son finísimas, están adornadas de estrechas cintas de colores y exhalan delicados aromas; las medias son oscuras, como pide la moda; ya se calza los bien formados pies con pequeños zapatos de tafilete; ahora se pone el corsé lleno de vistosos respuntes, y encima el cuerpo de ligera batista que usan *ellas* para no ensuciarlo; en seguida el vestido que oculta el nacimiento del pecho y los hermosos brazos desnudos... como acaso él los verá luego; la falda cae resbalando a lo largo de la enagua. Se abrocha de prisa, busca entre varias horquillas un alfiler largo para el manto y se lo prende, dejando que el velo venga a sombrear dulcemente la cara... Los guantes, una pulsera lisa de plata, nada que tenga pedrería... Ya está. Aún falta algo: pudorosa, aun a solas, se vuelve de espaldas a la puerta y se estira una media (I 160).

En *La novela de una noche* el tiempo ulterior del capítulo primero viene dado por la forma narrativa, mientras que la simultaneidad del segundo es deudora de la forma escenificada o teatral. *Las lentejuelas* y *Boda de almas*, cuentos sin narrador, presentan actualidad (implícita) en el diálogo, y ulterioridad en lo narrado en él. Algo parecido sucede en los textos que ofrecen un proceso de enunciación escrito: en *El retrato*, *El peor consejero*, *Rivales*, relatos epistolares los tres, la actualidad de la redacción de cada carta resulta ulterior, obvio es decirlo, al contenido narrado en ella; como en *La vocación de Rosa*, donde se marcan con nitidez los dos planos tem-

porales, en pasajes, por ejemplo, como este (disculpe el lector los subrayados, tal vez innecesarios, con los que queremos señalar los dos tiempos implicados): «No quiero hablar del largo proceso de mis dudas, mis vacilaciones y mis sufrimientos. Lloré mucho, y el día que Pepe me ofreció su amor, lo acepté con todas sus consecuencias mediante una condición: que me sacara del teatro» (I 382).

También proceden de lo ulterior a lo simultáneo varios cuentos en pasado que el narrador actualiza en una posdata o epílogo, breve por lo general, en presente. Así ocurre en los párrafos finales de *La amenaza* o *Todos dichosos*, transcritos poco más arriba a otro propósito¹²⁶, y en estos otros textos, que, tras el caso estricto, traen respectivamente:

Hoy van mejor vestidas que nunca; pero siempre de luto, aunque ha pasado mucho tiempo, y cuando hablan del muerto ante las amigas, dicen melancólicamente:
—Nuestro pobre tío don Julián, que esté en gloria... (*El pobre tío*, II 184).

Hoy vive solo, es libre, no se queja de nada, trasnocha, y si cuando come fuera, sin avisar, la criada se permite decirle que aquello es guisar y gastar en balde, responde altiva y majestuosamente:

—¡Calle usted! ¡Aquí no manda..., ni ha mandado nunca, nadie más que yo! (*Lo imprevisto*, II 190).

Casados están: él ha dado un bajón tremendo; ella es una de las mujeres más elegantes y que más gastan en Madrid (*Narración*, II 389).

Ulterioridad con algún apunte de simultaneidad hallamos en *Las plegarias* y sobre todo en *Lo más excelso* («Realizó su propósito con verdadera magnificencia, y ya está construido el limpio y cómodo refugio donde van a comer el pan de la caridad las que no pueden ganarlo con la aguja», II 277). Una mezcla curiosa de ambas se da en *Ayer como hoy*, donde la estampa inicial, en pasado, y la central, en presente, acaban confluyendo en el espacio y en el tiempo en la parte final; también en *Tentación*, donde la narración aparece simultánea en las cartas y ulterior en el capítulo intermedio narrado; y sobre todo en *La vengativa*, que funde los momentos de la enunciación y del enunciado proyectando la doble perspectiva del narrador: antes y ahora, juventud y madurez, experiencia e inexperiencia. Por ejemplo, en este pasaje, de entre otros posibles:

Rita era sincera, natural y modesta: para ser feliz le bastaba querer y ser querida, importándosele muy poco los vestidos, las galas y perifollos con que otras se vuelven medio locas. Le gustaba la ropa interior algo fina y perfumada, pero le tenían sin cuidado las modas y los adornos. Semejante a las hijas de los confiteros, que suelen no comer dulces, las sedas, los rasos y los encajes la dejaban indiferente y fría.

¹²⁶ En el anterior apartado 5.3.

En cambio, yo tenía la debilidad de *presumir y pintarla*: era presuntuoso y vanidosuelo; en vestirme, imitando a los que suponía elegantes, gastaba relativamente más que en comer, y como disponía de poquísimos dinero, iba, sin sospecharlo, hecho un verdadero mamarracho. Ahora me doy cuenta de ello, porque entonces creía ir tan majo y bien compuesto que, recreándome en mí mismo, me miraba de reojo en los escaparates de las tiendas. Esta falta de juicio, en lo que se refiere al modo de vestir, por ejemplo, no era más que una manifestación secundaria de mi vanidad, un detalle que apenas puede dar idea de lo tonto que yo era, con esa tontería propia de los pocos años, que consiste en atribuir importancia a cosas que no la tienen. Hecha esta confesión, se comprenderá fácilmente que la posesión de Rita no podía satisfacerme por completo (I 296-297).

Esta combinación en la enunciación del tiempo ulterior al de la historia y del tiempo coincidente con el de esta llega a adquirir incluso una triple perspectiva temporal en algunos cuentos. En *Lo ideal* hay una primera simultánea («El doctor Nulius fue un hombre verdaderamente extraordinario. Aún me parece que le veo: alto, seco, nervioso...», I 90) y una doble ulterior sucesiva, en la que comienza contando el narrador, y sigue luego el doctor Nulius dentro del relato del narrador. El tiempo de la enunciación de *El santo varón* es primero coincidente (descripción) y luego ulterior (narración) en el capítulo I (I 124-125), y simultáneo en la carta del capítulo II (I 126-127). Mientras que en *Sacrificio* (I 436-441) es simultáneo en la enunciación de la carta y ulterior en el enunciado, y ulterior también en el diario, cuyo enunciado es posterior en el tiempo al de la carta.

Hasta aquí el análisis interno de los cuentos de Picón desde presupuestos esencialmente narrativos. Quedan pendientes aún, para la entrega final de esta serie, algunas cuestiones textuales e intertextuales que vincularán los relatos breves de Picón con el resto de su obra, por una parte, y, por otra, con la literatura anterior y posterior, amén de la consideración del autor en los rasgos dominantes de su estilo, en su trayectoria como escritor de cuentos y en las tendencias estéticas que estos traslucen.

LA PALABRA DE CLARA JANÉS: UN CANTO DE SUPERVIVENCIA

Por Armando López Castro

Toda la escritura de Clara Janés, y muy especialmente la poética, está llena de lenguaje sagrado, anterior al pensamiento, cuya acción pretende devolver a la palabra su perdida inocencia, que sólo se puede alcanzar tras haber cruzado la noche en pos del alba. Y así, después de la prolongada lectura de *Una noche con Hamlet*, escribe aludiendo a ella misma: “Para mí, por lo tanto, el encuentro con Holan tiene un carácter de resurrección”. Porque la resurrección exige el paso por la sombras. Tal es el escueto sentido de toda iniciación¹.

En lo moderno, tal vez sea Unamuno, espíritu contradictorio y agónico, uno de los escritores que mejor ha sentido el viejo conflicto paulino entre la resurrección de la carne y la inmortalidad del alma. Sin embargo, a diferencia de San Pablo, que buscó la resurrección de la carne en un Cristo histórico, para Unamuno el Verbo hecho carne, cuando le llega la muerte, no quiere vivir en la inmortalidad histórica, sino en la resurrección real, pues si no resucita el cuerpo tampoco lo hace el alma. De este modo, la resurrección del Verbo, de la Palabra que se hace carne, tendrá como objeto la permanencia, cualidad fundamental de la poesía, y los poemas, “hijos del alma”, tendrán el carácter de fórmulas mágicas, mediante la invocación y el conjuro, y estarán destinados a darle la eternidad a la palabra por virtud del ritmo. Como las fórmulas litúrgicas de las oraciones, que persisten a lo largo de los siglos y conservan

¹ La cita procede de *La gruta de las palabras* (Universidad de Oviedo, 2003, p.41), que después ha servido de Prólogo a la *Obra selecta* del poeta checo (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010). En cuanto a la presencia del lenguaje sagrado, que trata de reencontrar la huella de la palabra originaria, remito al ensayo de M.Zambrano, “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”, en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp.99-119.

íntegro su poder, el poema, en su experiencia unificadora de sentir y pensar, representa lo vivo, lo fecundo, y su expresión, símbolo de una realidad latente, se hace lenguaje verdaderamente creador, canto de supervivencia, sonoro y libre, pues para que las palabras digan algo, es necesario que previamente hayan sido despojadas de conceptos, dejando sonar su contenido, pues la música llega adonde no llegan las palabras con sus significados. La música de las palabras, el “milagro musical”, del que habla Valle Inclán en *La lámpara maravillosa*, rebasa los límites del mundo conocido y nos devuelve a una visión anterior a la voz, a un estado de posibilidad, necesario para recuperar el sentido de la vida en todo su despliegue, y donde la palabra se sostiene en la inminencia de su transformación².

Si lo poético es una revelación inmediata en la forma, aboliendo las distancias para nombrar lo inminente, percibimos que la experiencia del límite, espacio cambiante y humano, es condición de toda escritura, cuyo fondo enigmático nos impulsa a la ruptura de los márgenes y a la incorporación de otros ámbitos. Así lo vemos en el poema “Fugacidad de lo terreno”, de *Límite humano* (1973), donde la conciencia de la fugacidad alumbra el deseo de lo eterno, de lo absoluto, que no se puede alcanzar sin la memoria de la tierra, que es lo que más profundamente nos pertenece:

FUGACIDAD DE LO TERRENO

Todo es de polvo, soledad y ausencia.
 Todo es de niebla, oscuridad y miedo.
 Todo es de aire, balanceo inútil,
 sobre la tierra.

- 5 Manos vacías que acarician viento,
 ojos que miran sin saberse ciegos,
 pies que caminan sobre el mismo trecho
 siempre de nuevo.

- Vemos sin ver y en la tiniebla estamos.
 10 Somos y somos lo que no sabemos.
 Hay en nosotros de la llama viva
 sólo un reflejo.

² Lo poético viene siempre del sentimiento de una inminencia, de algo que todavía no se ha manifestado, pero que se percibe antes que su propia manifestación. Sobre ello escribe M. Ballester: “De ahí, también, que el decir poético, en su límite—y en su origen—tienda al *canto*, en el que directamente se revela lo dicho como significación musical, sin que ya pueda hablarse de distancia entre la *palabra* y el *ser*”, en *Crítica y marginales. Compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barcelona, Barral Editores, 1974, pp-98-99.

Caen los días en otoño eterno.
 Pasan las cosas entre sueño y sueño.
 15 Llega la noche de la muerte. Y calla
 nuestro silencio.

La continuidad entre lo efímero y lo eterno reclama un lenguaje sin interrupciones, que cumple la función de penetrar y fundirse con lo otro. A ello contribuye la ligadura métrica y el carácter acentual de la estrofa sáfica, cultivada por Alcázar y Villegas en el Siglo de Oro, y más tarde por Meléndez Valdés en la época neoclásica y por Unamuno en el Modernismo (véase el poema “El mar de encinas”, de su libro *Poesías*), y en donde la individualidad del pentasílabo dactílico parece afirmarse sobre la unidad de los endecasílabos. Dentro de ella, Clara Janés crea un poema de sostenida prolongación, en donde los principales recursos expresivos, como el valor sugerente de la aliteración (“Somos y somos los que no sabemos”); el predominio de las formas verbales en presente, sobre todo las de la última estrofa (“Caen”, “Pasan”, “Llega”), que subrayan la temporalidad; la construcción paralelística de las estrofas, en donde la reiteración de idénticas estructuras sintácticas (“Todo es de polvo, soledad y ausencia”, “Manos vacías que acarician viento”, “Vemos sin ver y en la tiniebla estamos”), sirven para matizar un mismo clima de angustia existencial; y la aparición de símbolos poéticos, como “el aire”, “el viento”, “la llama viva” y “la noche de la muerte”, revelan todos ellos un clima de renovación (“siempre de nuevo”), que es garantía de permanencia. En efecto, todo el poema discurre hacia esa estrofa final, en donde la equiparación de la noche con la muerte (“Llega la noche con la muerte”), que tanto recuerda el poema “Vendrá de noche”, de Unamuno, perteneciente a su obra *Romancero del destierro* (1927), donde la anticipación de la muerte en la noche que todo lo funde y transforma, sirve para engendrar un ansia de vida eterna, una indeterminación en el límite de la disolución y el renacer, un silencio al que sólo se puede acceder en el punto de la más extrema soledad, lo cual viene matizado por la flexibilidad rítmica del encabalgamiento (“Y calla / nuestro silencio”), que tiene por objeto borrar la separación entre lo inmediato y lo trascendente. Gracias a la poesía, a su conocimiento intuitivo de la realidad, es posible vislumbrar una transición de la angustia a la esperanza, de lo temporal a lo eterno, por el firme deseo de seguir siendo, de hacer visible lo que no es en el espacio de fermentación del poema³.

³ Nada hay que decir de la muerte, experiencia límite de lo desconocido, por eso se identifica con el silencio. Sobre ello escribe G.Bataille: “Búsqueda del silencio más perfecto, búsqueda que de hecho tiene lugar, búsqueda de lo que acerca más al silencio. Revuelta impugnando toda posibilidad y sólo ateniéndose a lo imposible”, en *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002, p.101. En cuanto al tratamiento de la muerte como visión de la “vida abierta”, véase el estudio de F.Cheng, *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid, Siruela, 2015.

En el abismo de la negación, territorio de la libertad, alumbra el fulgor de la posibilidad y de la creación, Precisamente porque no hay distancia en ese fondo de lo indeterminado, donde la escritura empieza a formarse, los opuestos se confunden y se mantiene una viva relación entre lo animal y lo humano, como vemos en el poema “Gato compañero”, de *Libro de alienaciones* (1980), donde lo poético, no sujeto a intención, apunta a la presencia inalcanzable de lo incognoscible, proximidad infinitamente lejana, en la que la realidad entera se pone a poetizar:

GATO COMPAÑERO

No hay nada de ficción,
 apenas un diálogo mudo,
 no hay comunicación
 ni comprensión siquiera del dolor,
 5 no hay compasión.
 Hay sin embargo un destino tenaz
 de abandono impotente
 a seguir siendo
 en manos no de lo desconocido
 10 sino de lo absolutamente incognoscible.

La palabra poética es por naturaleza ininteligible, por eso abandona el lenguaje instrumental y apunta a “un saber del no saber”, a un *intelligere incomprehensibiliter*, en palabras de Nicolás de Cusa, o a “un entender no entendiendo”, según dice Juan de la Cruz en las “Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación”. De las dos partes en que se divide el poema, separadas por la línea fronteriza de la adversación (“Hay sin embargo”), la atención de lector se concentra, no en la negación de lo concluso, sino en la apertura “a seguir siendo”, gracias a la cual la forma reingresa en la formación (“Palabra que no es concepto, pues es ella la que hace concebir”, dice María Zambrano). Tal vez por eso, lo que se da en ese movimiento de apertura, subrayado por la no separación entre la continuidad de los versos iniciales y el aislamiento de los versos finales, es un tránsito de lo discursivo a lo intelectual, de la comunicación a la contemplación. De este modo, esa relación entre el hablante y el animal (“apenas un diálogo mudo”), que tiene por objeto hacer de la aventura lingüística un proceso de intercambio y transformación mutua, se sitúa en el contexto paradójico de la *docta ignorantia*, que desde el pseudo Dionisio atraviesa toda la tradición mística y que, a nivel poético, remite a un decir de lo indecible, a un espacio vacío y generador en que el poema se funda. El poema sería así un ser de lenguaje, cuya función es dialogar con el universo viviente, un acontecimiento lingüístico donde se mezcla lo contradictorio y brota el impulso que tiende al ideal de universalidad.

En su abolición del *discursus*, la creación poética va en contra de cualquier intento de realización y se sitúa en el límite extremo de “lo absolutamente incognoscible”, en la experiencia irreductible de un viaje interior, llevado a cabo entre la nostalgia del pasado y la dura condición del presente, que nos conduce al término de lo posible, infinito de la metamorfosis buscada por la poesía⁴.

En su desarrollo orgánico, el movimiento de la escritura es circular, no lineal, y va evolucionando por medio de capas envolventes, igual que el desarrollo de un fruto. Quiere esto decir que en cualquier trayectoria poética lo más importante no son las rupturas, sino las continuidades, el hilo conductor que atraviesa los fondos oscuros de la memoria y se convierte en eje portador de sustancia. Desde este punto de vista, resulta significativo el encuentro de Clara Janés con Vladimir Holan, “el poeta de la noche”, que supone un punto de inflexión en su trayectoria, puesto que lo que había escrito antes o iba a escribir después ha de referirse a ese punto de extrema tensión, que parece contener en síntesis los elementos centrales de una voz que había de ingresar, por derecho propio, en la tradición poética de su lengua. De ese encuentro brota una *sintonía*, “un aura radiante”, que se hace transparente por la pertenencia a un centro, a un momento de plenitud que tiene como función atraer lo disperso. En ese espacio nuclear, que remite al origen del canto, se inscriben los poemas de *Vivir* (1983), *Kampa* (1986) y *Ver el fuego* (1993), obras mayores de nuestra tradición poética y de cualquier tradición. De la primera de ellas, donde el tono anhelante traduce una lucha de lo que se niega a desaparecer, procede este breve y singular poema:

ROSA DEL DESIERTO

Las rosas rojas de indetenible aliento
cuya energía núbil de capullo
en esplendor y aroma se transforma,
testigo son de plenitud y de tránsito.

- 5 Esta pequeña piedra, sin embargo,
no entra en competencia con el tiempo,
no le teme al no ser, pues ser le basta,
la perfección de lo imposible muestra.

⁴ La creación poética es una experiencia de lo radical y fuera de esa radicalidad no existe. Hablando de la *Divina Comedia* de Dante, cuya escritura no está constituida, sino en trance de constituirse, señala Ph.Sollers: “Hay que afirmar que el poema entero está como vuelto hacia ese lugar vacío que lo lee y al que se dirige para volverse él mismo legible”, en *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978, p.17. En cuanto a la consideración del poema como acontecimiento lingüístico, remito al estudio de D.Attridge, *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada Editores, 2011, pp.133-136.

Desde su raíz, la palabra ha de ser forma y germen, forma que la hace ser real en el poema, espacio de revelación donde aparece la “rosa del desierto”, y germen inicial del que queda un aliento nacido del “tiempo destruido”. En realidad, el significado del poema se aclara con la visión de ambos símbolos, con la perfección de la rosa (“No la toques ya más / que así es la rosa”, dice Juan Ramón), que al consumirse queda en lo intacto, y con la permanencia de la piedra, que desafía al tiempo y queda indefinible en su quietud. Y así el poema viene a ser lo que se ha ido formando en medio de la destrucción, un campo donde crece el sentido y lo inmediato se trasciende, según recoge el verso final (“la imperfección de lo imposible muestra”), pues es propio de la palabra poética contener dentro de sí otras formas, ser piedra de luz perenne. La piedra, que parece remontarse más allá de la vida misma, arrastra dentro de sí un estado de indeterminación original y reclama una búsqueda de los comienzos, que es tal vez la más decisiva de todas cuantas pueden llevarse a cabo. De hecho, la metamorfosis en que transcurre el poema hace que el “indetenible aliento” de la rosa, que es al par el de la palabra misma, se convierta en signo visible de renovación⁵.

La escritura conserva la posibilidad de su propio desarrollo y en su inmensa apertura, en su acogida de lo oculto, reclama un estado de disponibilidad, de recepción o escucha ante lo inesperado. A ello se refiere Clara Janés en *La voz de Ofelia*: “Es un movimiento enigmático el de la escritura. No se sabe a ciencia cierta si está en el interior o en el exterior su germen, porque es un deseo y una posesión, o acaso es una forma de visión, de transparencia... Y por ella una fuerza, un poder, pero es vano convocarla. Asoma su posibilidad en la niebla como algo inasible. Debe acudir ella. Y pueden ser meses y meses de espera”. Esa espera, donde el rumor sin huella sigue hablando para un tiempo distinto, es la que articula los poemas de *Kampa* (1986), donde el amor a distancia con la fidelidad de por vida al maestro, que revela una consonancia ética y estética, se refleja en una voz que no se pierde. De su prolongada lectura, que engendra un encuentro marcado por la complicidad, quisiera destacar el siguiente poema:

⁵ No es casual que este poema vaya dedicado “A Rosa Chacel”, quien destacó “el anhelo de ser” como fondo esencial de la entonces joven poeta en su ensayo “Clara Janés”, texto leído en la presentación del libro *Kampa*, celebrada el 2 de noviembre de 1978 en el Ateneo de Madrid, incluido como epílogo en la posterior edición (Hiperión, 1986), y recogido en *Obra completa. Artículos I*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1993, Vol.III, pp.545-547. En cuanto al simbolismo de las piedras, que contemplan impasibles el paso del tiempo y proponen desde sí mismas una reconstrucción del mundo, véase el lúcido trabajo de R.Caillois, *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011.

NUNCA

Y moriré ignorando tu caricia.

Nunca será mi cuerpo entre tus brazos
como la yerba tierna
bajo el rostro cansado.

- 5 Ni será como el agua
que tan dulce apacigua del arroyo
el cauce sediento.
Ni como el vino ardiente
que arrebató las venas.

- 10 Y moriré ignorando tu caricia.

Vladimir Holan escribe sus libros más importantes, *Una noche con Hamlet*, *Dolor*, *Toscana* y *Abismo de abismo*, entre 1948 y 1980, de modo que, cuando Clara Janés publica *Kampa* en 1986, el recuerdo de su desaparición aún era reciente y lo que hace la palabra, nacida del abismo de la separación, es intentar llenar ese vacío, alumbrar la posibilidad de un espacio de deseo. El lenguaje negativo de este poema, visible en el adverbio temporal (“Nunca”), cuyo enunciado, al aparecer en el título, afecta a todo el poema; la reiteración de un mismo verso, que va aislado estróficamente al principio y al final del poema (“Y moriré ignorando tu caricia”), lo cual le da una estructura concéntrica; y la anteposición de la conjunción negativa a símbolos de carácter positivo (“Nunca será como la yerba tierna”, “Ni será como el agua”, “Ni como el vino ardiente”), que indica la imposibilidad de su cumplimiento, no hace más que confirmar la experiencia desnuda del lenguaje, su posibilidad todavía incierta. Porque sólo borrando el recuerdo del otro en el abismo del vacío, que no se puede hacer callar, la palabra puede ir más allá, descubrir algo distinto. Si la caricia encarna un saber incierto, su marcha hacia lo invisible nos abre a lo desconocido, manteniendo una relación básica entre erotismo y trascendencia. Al introducir la negación en el espacio del deseo, la caricia se sustrae a la definición, como la palabra, y engendra una posibilidad para el lenguaje, una forma nueva de conocimiento⁶.

⁶ De esta voz formada sobre el abismo, que va al encuentro de su presencia oculta, ha hablado M.Zambrano: “La de *Kampa* es la voz del peregrino por amor, del caballero solitario que toda su vida ha soñado un amor y ha ido hacia él, paso a paso, corriendo riesgos, la muerte, dando su sangre a un tiempo, y por fin la encuentra”, de su artículo “La voz abismática”, publicado en la sección “Culturas”, de *Diario 16*, el 7 de diciembre de 1986, p.III. En cuanto a la analogía de la experiencia erótica y la poética en la escritura de María Zambrano, remito a mi ensayo “La ausencia del amor en María Zambrano”, recogido en *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2013, pp.157-188.

Siempre que una obra marca un punto de inflexión, como es el caso de *Kampa* (1986), todo lo que viene después parte, en gran medida, de ella y ha de ser referido a ella. Y así como en la escritura de María Zambrano se produce una evolución de un pensar sobre lo poético a un pensar poético propiamente dicho, sobre todo a partir de *Claros del bosque* (1977), obra de clara ascendencia heideggeriana, en la de Clara Janés la iluminación o conocimiento de lo real procede de varias experiencias unidas, la escultura de Chillida, la tradición mística, el contacto con el pensamiento oriental, el saber científico, las cuales, además de poner de manifiesto que las distintas artes mantienen un fondo común, revelan la necesidad de habitar en el fondo, de que la palabra, a fuerza de penetrar en lo oscuro, se haga puro impulso germinal. Esa voluntad de permanecer en lo interior, donde se está a la espera de una señal, es una de las claves de *Ver el fuego* (1993), obra a la que pertenece el poema “Razón de ser”, en donde la poética de la ensoñación, del estar en vela, se hace latido, germen de un movimiento que no se detiene:

RAZÓN DE SER

Yo no soy más que el ave,
 menos soy,
 pues no tengo ni el árbol por cobijo
 ni unas alas que el terror escondan
 5 y ahuyenten la distancia
 ni es nítida mi voz
 ni expresa bien la entraña de la tierra.
 El ave dialoga con su ser
 y no le exige nadie más.
 10 Yo, en cambio, reclamada, aborto
 un cántico de olvido.
 Cada noche me musita el animal su instinto,
 los ríos me susurran,
 la hojarasca a los vientos da respuesta;
 15 yo por mi voz perezco
 en vano intento.
 Si de mi baja cuerda
 de amargura, mi destino tronchado,
 si de mi baja cuerda
 20 manara cuanto he amado,
 vibrante el mundo en mi garganta airado...
 Mas cómo ser murmullo del abismo.
 Acontece la sombra.
 Perdonad el silencio:
 25 la nada me recubre desde dentro.

A sí mismo se lleva el animal, concreto el paso,
 y la tierra da vueltas definiendo su ritmo;
 yo los inmóviles ojos entrego hacia lo oscuro,
 me doblo tristemente,
 30 mas no como capullo ni crisálida,
 sino en busca del fondo,
 como el agua del pozo que no acaba,
 y me torno alarido,
 toco entraña para iniciar el canto.
 35 Yo sé que en un principio
 todo fue lamento e exaltación gozosa,
 y hasta el gesto del hombre
 a su estro se ordenaba;
 emitían sus cráteres,
 40 émulos de las hojas,
 en acordes de quinta el aire regalado,
 y el crepitar del fuego
 se oía en sus heridas
 y el rugido del mar
 45 no se diferenciaba de su insomnio.
 Primero fue el aliento -sonido impenetrable-,
 y fue la carne música,
 y como el ave el hombre
 a la noche adornaba con el latido múltiple,
 50 con el claro destello
 de su garganta y pulso.

La experiencia poética participa a la vez de un doble movimiento: del abandono de lo transitorio y del intento de aproximarse a lo desconocido. Entre ambos extremos, el poeta ha de pasar a tientas por lo oscuro y su canto permanecer en estado naciente antes de darse a la luz. Porque crear es volver a lo inicial, al aliento que todo lo contiene (“Primero fue el aliento -sonido imperceptible-”), a un impulso rítmico, según revela la ruptura lingüística del guión o paréntesis, que palpita en todo lo dicho. Hacia él confluyen los restantes recursos expresivos del poema, como el valor sugerente de los puntos suspensivos (“vibrante el mundo en mi garganta airado...”), que subrayan el cumplimiento en la apódosis de lo enunciado en la prótasis; el predominio de la forma verbal en presente (“toco entraña para iniciar el canto”), que convierte al yo lírico en protagonista de la experiencia poética; la reiteración de una misma estructura sintáctica (“Si de mi baja cuerda”), que nos inscribe en el ámbito de lo musical con el recuerdo al fondo de la conocida composición garcilasiana; y la identificación del hablante con esa ave solitaria que atraviesa el poema (“Yo no soy más que el ave”, “El ave dialoga con su ser”, “y como el ave el hombre”), cuyo vuelo nos lleva a un reino superior y distinto, el de la poesía, que giran todos ellos en torno

a esa voz de la experiencia abisal (“yo por mi voz perezco / en vano intento”), que por llevar el vacío dentro de sí (“la nada me recubre desde dentro”), se hace maternal y fecunda (“Las madres del género humano llevan el abismo de la nada entre las piernas”, dice Henry Miller en *Trópico de Capricornio*). En realidad, ese deseo de hacerse vacío o espacio fecundante (“Mas cómo ser murmullo del abismo”), que es un saber de experiencia (“sino en busca del fondo”), es lo que convierte a la palabra en expresión musical (“y fue la carne música”), lo que muestra que lo importante es no ser nada (“menos soy”), pues para ser “latido múltiple”, es necesario sumergirse, tocar el fondo. En poesía, importa marchar sin saber adónde uno va, lo cual implica no estar sujeto a intención, dejarse llevar por la fecundante ausencia de lo incondicionado⁷.

Quien haya tenido un prolongado contacto con la obra de Chillida, como sin duda lo ha tenido Clara Janés, ha podido percibir en ella una “necesidad interior”, de la que habla Kandinsky hacia 1910, que nos adentra en la noción de vacío, espacio capaz de recibir o contener. En ese camino hacia la interioridad, que es también el de la palabra poética, se inscribe el libro *La indetenible quietud* (1998), producto de una larga espera en la que se va intensificando la amistad de Clara con el escultor vasco, iniciada ya en 1973, y al que pertenece este singular poema:

No quiere ser poblado el vacío
 pues dejaría de ser,
 y así teme la montaña
 la concavidad forzada
 5 que devora
 su impenetrabilidad,
 mas la piedra abre sus venas
 y engendra un claustro de sombra,
 negro agujero quedo
 10 que todo lo apacigua.

La montaña, como el árbol o el pilar, participa del simbolismo del Centro, espacio sagrado por excelencia. A mediados de 1996, Chillida tuvo la intuición de crear un espacio interior dentro de una montaña, la de Tindaya en la isla de Fuerteventura, que en último término sería un espacio entre espacios interiores y exteriores, una experiencia de visión total. Esa montaña es un lugar en el mundo, por eso su vacío

⁷ Hablando de la escritura de Maurice Blanchot, señala Edmond Jabès: “Lo incondicional se da a decir en lo que no puede decirse, dándose a pensar mediante lo que no se deja pensar”, en *El libro de los márgenes, I*, Madrid, Arena Libros, 2004, p.84. En cuanto a ese saber de experiencia del vacío o de la nada, en el que confluyen tanto el místico como el poeta, remito al ensayo de J.A.Valente, “La experiencia abisal”, incluido en *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, pp.192-208.

no debe ser “forzado”, sino preservado como “un claustro de sombra”, capaz de engendrar más luz. El hueco, “la concavidad de la montaña”, implica que la materia está dentro, permanecer en ese “negro agujero quedo / que todo lo apacigua”, para que realmente pueda salir algo y se manifieste. Paradójicamente, no es la penetración en el vacío lo que guía al hablante, pues así el vacío “dejaría de ser”, sino el deseo de dejarse penetrar por la propia intimidad de la materia, entrando en su fondo oscuro como un explorador, que nunca sabe lo que está delante. De esa materia que lo abarca todo surge algo nuevo, pero transformado, algo que por ser inesperado se sitúa más allá de toda conceptualización. En este sentido, lo que define la esencia de la materia, ya sea ésta una montaña o una piedra, es su lenta formación natural, el aparecer como un rumor en el que palpita cuanto no conocemos. De ahí que la entrada en lo oscuro no esté sujeta a intención y carezca de orientación predeterminada (“¿No será el paso decisivo para un artista el estar con frecuencia desorientado?”, se pregunta Chillida), revelándose así la forma generada por la materia misma como prolongación infinita de ésta. De esa materia infinita e informe, que es común a todas las artes, brota una escritura integradora, como la de Clara Janés, que nos abre sin cesar hacia lo ilimitado, hacia un espacio interior que se anuncia como promesa continua de revelación⁸.

La irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano conserva el carácter de imprevisible. En la cultura occidental, tanto el desierto como el bosque son lugares de pruebas, en los que es difícil penetrar y donde se produce una regresión al estado de naturaleza. Penitencia y revelación son los rasgos específicos de esa aventura iniciática por el bosque, como vemos en tantos cuentos y leyendas medievales, que es a la vez un descubrimiento de sí mismo y una apertura hacia el otro. En la soledad del bosque o del desierto uno se pierde para volver a encontrarse, para dejarse guiar por la luz oscura (“la maleza me guiaba”), que tanto recuerda los conocidos versos de la *Noche oscura* (“sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía”). Este vacío ejemplar alumbró los poemas de *Los secretos del bosque* (2002), en los que hay una persistente inquietud por lo inesperado, por la disponibilidad que nos proporciona. Veamos el primero de ellos:

⁸ Respecto a la penetración en la montaña, que es a la vez una apertura a un plano superior, señala C.Janés: “No es su idea violar esa montaña sagrada ni sus grabados primitivos relacionados con una fenomenología solar, sino respetar éstos y dar forma bella a la extracción de la piedra de una cantera, dotando a ese espacio de unas salidas al cielo para observar los astros”, de su ensayo “Él y la montaña”, recogido en *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Siruela, 2008, p.104. En cuanto al simbolismo del Centro, véase el estudio de M.Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, pp.44-50.

- Cayó una estrella verde ante mis ojos
 y sus chispas naranjas
 señalaron el camino.
 Los abedules se apartaron.
- 5 En mi vagar solitario por los bosques
 acogí la señal.
 Hubo sonidos furtivos,
 un deslizarse entre las hierbas,
 crujir de ramas...
- 10 Bajo el ala de la luna,
 la maleza me guiaba.
 Mi corazón, durante años dormido
 despertó.
 Sentía una llamada.
- 15 Sentía el fuego más allá de la zarza.

Lo que late dentro del bosque es un manar secreto, la vida como algo natural e indestructible en el acto de poetizar, que es esencialmente una fidelidad a una llama que nos calienta, ese “calor santo” del que habló Keats, a un fuego vigilante que está en el origen mismo de lo poético. Por eso aquí, los diferentes recursos expresivos, como el valor sugerente de los puntos suspensivos (“crujir de ramas...”); el aislamiento de la forma verbal en indefinido (“despertó”), tiempo poético por excelencia; y la proliferación de símbolos (“una estrella”, “los bosques”, “el ala de la luna”, “Mi corazón”), reveladores de una dimensión sagrada, confluyen todos ellos en el iluminador verso final (“Sentía el fuego más allá de la zarza”), con el recuerdo al fondo de “la zarza ardiendo” que ve Moisés en lo alto del monte, imagen de lo temporal y lo eterno. El más allá de una realidad extraña exige una obediencia, característica del sentido religioso, y una acogida (“acogí la señal”), propia de la experiencia artística, pues lo que distingue a la palabra poética, que en el fondo no es más que una revelación de esa zarza que arde y no se consume, es su capacidad de acogida, su enorme poder de encarnación de las cosas. Lo que justifica la esencia de la poesía es su receptividad hospitalaria, el recogimiento de la alteridad femenina⁹.

⁹ Después de haber oído la voz de Dios “en medio de la zarza” y haber visto que ésta “no se consumía”, Moisés sólo puede guardar la distancia entre la imagen y su encarnación. Respecto a la hospitalidad de lo poético, que se sustrae a toda tematización, escribe J.Derrida a propósito de la escritura de Lévinas: “Porque es hospitalidad, la intencionalidad resiste a la tematización. Acto sin actividad, razón como receptividad, experiencia sensible y racional del *recibir*, gesto de acogida, bienvenida ofrecida al otro como extranjero, la hospitalidad se abre como intencionalidad pero no podría convertirse en objeto, cosa o tema”, en *Palabra de acogida*, Madrid, Trotta, 1998, p.69. En cuanto a la consideración de *Los secretos del bosque* como aventura espiritual, véase el ensayo de G.Gorga López, “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés”, en *Dicenda*, Vol.26 (2008), pp.83-100.

Hablando de la soledad del desierto, escribe Edmond Jabès: “No se puede ser el otro. Toda verdadera proximidad pasa por la diferencia”. Si en *Los secretos del bosque* el internarse en lo desconocido supone un retorno a la palabra inicial, en *Los números oscuros* (2006), que en gran medida viene a ser su continuidad, no se quiere abandonar ese fondo oscuro de experiencia donde “Duermen los números oscuros”, como se dice en el poema final del libro. De ese sueño el poeta no quiere despertar, participando de las analogías matemáticas que cifran el universo, pues sólo puede singularizarse despersonalizándose, volviéndose anónimo. Así lo vemos en el poema que da título al libro, donde la música aparece adherida a la palabra y el número, desprovisto de toda pertenencia, nos lleva hasta el final, superando lo contradictorio en busca de lo esencial y aproximando el lenguaje a su más alto nivel de expresión:

LOS NÚMEROS OSCUROS

Desde la primera noche hubo un mensaje oscilante, que se mostraba y se ocultaba. Recogí su eco y lo guardé en un cofre: era el primer número oscuro que llegaba a mis manos.

Por entonces hubo también una respuesta: el segundo de aquellos números. Igualmente lo guardé. Ambos, además, eran candentes y no podían tocarse. No sumé ni resté, dejé que siguieran su curso. Luego llegaron otros. De vez en cuando abría el cofre y veía que habían aumentado y que se trenzaban y destrenzaban, de tal modo que me daba vértigo mirarlos.

Fuera del cofre las ecuaciones eran distintas y algún día pasaba todavía aquel pájaro que llevaba una flor en el pico y la depositaba en mi pelo.

Los números oscuros son cifra de lo incomunicable y a la vez ensanchan la propia visión. Aún no han despejado todas las incógnitas e incluso alguno se ha escapado del cofre, pero actúan como espejos.

Yo sigo sin tocarlos, respetando su orientación. Tampoco he despejado mi incógnita: mis números, que son distintos, se perdieron en el bosque de los secretos.

*

Quando el cofre esté lleno no necesitaré hacer operación alguna: sabré que el resultado es cero. Entonces lo lanzaré a las aguas y lo veré alejarse como un barco cargado de amenazantes lanzas.

No sé si ese cero que quede será blanco o negro, no sé si algún día me permitirá volver a ver aquel sueño.

De entrada, habría que empezar diciendo que la poesía no es la antiprosa, pues como señaló fray Luis de León en un texto memorable, en la prosa ha de entrar también como componente la “armonía del número”. En efecto, el número no sólo contribuye a levantar la lengua “del decaimiento ordinario”, sino que además la aproxima al ideal de la música, que busca siempre un significado metafísico, tras-

cedente. Si tenemos en cuenta que la realidad tiene una zona de sombra que no se podrá conocer, la palabra asistida por la música es la encargada de rescatar la unidad perdida. De acuerdo con ello, los números o sonidos de la música, que vienen de un tiempo que ya no existe, no dejan de abrirse paso en la exploración de lo incognoscible (“Los números oscuros son cifra de lo incomunicable y a la vez ensanchan la propia visión”), de una naturaleza escrita en caracteres matemáticos, como afirmaron Pitágoras, Platón y Galileo, que en su fluir muestra una serie de analogías que deben ser preservadas. De ahí que en el poema, al menos en su primera parte, esté muy presente la idea de guardarlos, según ponen de manifiesto tanto la forma verbal en indefinido (“guardé”), como el símbolo del “cofre”, tal vez para que su sentido quede intacto en lo oscuro y no llegue a perderse (“Yo sigo sin tocarlos, respetando su orientación”). Además, el poeta sabe que la música dura siempre, por eso, en su recuperación originaria de la realidad, el número se convierte en símbolo del fluir del universo (“dejé que siguieran su curso”), en camino hacia el punto cero, que remite al silencio primordial, núcleo de toda escritura. La asimilación de lo poético a lo musical en el instante de la libertad del punto cero (“sabré que el resultado es cero”), hace que la segunda parte del poema sea complementaria de la primera, pues la aventura poética, simbolizada por “un barco cargado de amenazantes lanzas”, del riesgo que acompaña a toda escritura, es una experiencia radical en la que uno puede acabar quemándose, pues la palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero de la indeterminación absoluta, de la infinita libertad. En su camino hacia la visión de lo originario, la voz poética, que procede de una experiencia inexplicable, se convierte en cifra de un saber intuitivo donde la realidad enteramente se contempla, en expresión de la fecundidad de lo ausente, de la unidad de la naturaleza, que es lo que el canto debe nombrar¹⁰.

El poeta intenta decir la vida y la muerte en el espacio reducido del poema. Por eso recurre al silencio interminable de la nada, imposible de romper, para que en él algo pueda ser escuchado. La nada, lejos de presentarse con la luz desoladora del desamparo, como ocurre dentro del pensamiento existencialista, se ofrece como germen o posibilidad fecundante (“Esa nada que abunda”, dice Beckett en *Textos para nada*), pues no se puede tener algo sin nada. Esa nada creadora, que adquiere una dimensión erótico-religiosa en *Creciente fértil* (1989), ya que en este libro el canto en forma de oración contribuye a que el dios que desaparece vuelva a aparecer

¹⁰ La naturaleza es la nostalgia de un sueño, el de la unidad perdida del origen, que la voz poética pretende recuperar. Hablando de ella, escribe Clara Janés: “Así, nace la voz que es ya danza, es ritmo. Y es el latido del corazón. Ese latido es trasunto del que alberga todo lo vivo, del que anida en el árbol y en la planta, en el agua, en los manantiales y también en los astros”, de su ensayo “De la voz”, que abre *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, p.13. En cuanto al significado metafísico de la música, véase el estudio de V.Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.

en primavera, se convierte en verdadero centro germinante en *Río hacia la nada* (2010), cuya escritura revela una visión de la totalidad en la que vienen a integrarse las distintas artes. Así en el poema 29 de este libro, donde tan visible es la fusión de cromatismo y música, la nada se presenta como “el germen de los colores”, según se dice en el poema “Visión del rojo”, de *Variables ocultas* (2010), como disolución de los límites y aproximación a lo desconocido, en la que el artista arriesga por entero su ser:

Dijiste renacer y amar,
dijiste deseo
y las palabras fueron en busca
de su sentido
5 y tuve el arco iris
en la palma de la mano,
y la música.
El naranja era la sombra del oro
y el tono de sol,
10 el violeta la sombra del azul
y la voz de la noche,
el verde en descenso afianzaba el vuelo
y en ascenso soñaba con la tormenta,
el añil era el murmullo de la inquietud
15 y el rojo se escondía temeroso
porque era la experiencia cruenta
y sabía de este juego
y sabía que el negro es la sílaba *hum*
y el blanco la sílaba *om...*
20 Entonces recordé: los colores
están sólo en la luz
y son inasibles.
Hay que permanecer en la quietud absoluta,
sin acercarse siquiera al azafrán,
25 que indica piedad,
pues la piedad es transparencia
pero también es desaparición.

Dice el *Katha Upanishad*: “Quien ve la variedad y no la unidad muere una y otra vez”. Pocos poemas como éste, en el que algunos de los temas más presentes en la escritura de Clara Janés, como el cromatismo, la música, lo inasible de la luz y el color, la destrucción y la creación, la permanencia en lo inmóvil, encuentran una expresión que tiende a unificarlos. Y ese punto de unidad parece alcanzarse en los versos finales del poema (“Hay que permanecer en la quietud absoluta”), en donde la nada, aun sin ser nombrada directamente, pues de ella no tenemos imagen, aparece como

espacio vacío, como lo desconocido, que no se puede tocar ni ver. En su *Theologia Mystica*, texto escrito en el siglo VI, Dionysius Exiguus afirma que el conocimiento de Dios sólo se logra a través de su desconocimiento (*agnostos*). A esta experiencia de lo desconocido se han aproximado otras artes, como la música, aislada en el poema, y también la pintura, más desarrollada. Su asociación, a partir del simbolismo, ha contribuido a derribar los límites del lenguaje y aproximarse al origen, representado aquí por la sílaba sagrada (“y el blanco la sílaba *om...*”), signo de la energía, el *élan vital* de Bergson, de la fuerza que mueve al mundo. Y así como de la mezcla del blanco y el negro se obtiene el gris, el color de la totalidad, de la analogía de la piedad con el azafrán, cuyo color dorado y brillante encierra la sabiduría, sacamos la conclusión de que ambos son mutuamente indispensables, como el blanco y el negro, de que “en la quietud absoluta” de la nada convergen la “desaparición” y la “transparencia”. El hecho de ser subyacente, de querer habitar en el fondo, equivale a ser fundamental, de modo que no se puede dar la luz sin la sombra (“Cuando la luz penetra la sombra ambas son fecundadas. La luz, elemento masculino, y las tinieblas, elemento femenino, se unen y forman la unidad”, dice el *Zóhar*, I, 32a), el blanco sin el negro, el todo sin la nada. En realidad, los recursos expresivos del poema van en función de ese color blanco, que es el color del silencio absoluto, del origen, donde todo se disuelve para que el mundo siga abierto. Detrás de su vacío, que se expande desde dentro como una semilla, lo que se percibe es lo desconocido como fundamento de lo real, la posibilidad de sobrevivir en ese fondo blanco del que todo renace¹¹.

Los descubrimientos científicos a comienzos del siglo XX, entre los que destacan la teoría de la relatividad, la física cuántica y el principio de indeterminación, insisten todos ellos en que lo desconocido es lo fundamental. Toda realidad tiene detrás otra realidad, a la que no se puede ver, salvo en breves instantes privilegiados, y que pertenece al ámbito de lo sagrado. En ese espacio limitado del jardín, que remite al *hortus conclusus* del jardín paradisíaco, imagen del hombre no escindido, se inscriben los poemas de *Ψ o el jardín de las delicias* (2014), libro que, en su escritura seguida, muestra la organización armónica de un equilibrio interior, como sucede en *Orbes del sueño* (2013), del que es natural continuación, y en donde la llama, forma del conocer, se obstina en no morir. Si el sueño de la poesía es el de desaparecer en su propia huella, de la que puede quedar un residuo todavía caliente (“Singbarer Rest”,

¹¹ Refiriéndose a la experiencia de la nada como una relación de identidad contradictoria, señala K.Nishida: “Cuando dos cosas se oponen absolutamente, también se determinan mutuamente y se expresan. Por eso, apartándome de la lógica de los objetos, prefiero hablar de mutua determinación”, en *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006, p.32. En cuanto al simbolismo del azafrán, compuesto de amarillo y rojo, que ya desde la antigüedad significó la revelación del amor divino, remito al estudio de F.Portal, *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, José de Olañeta Editor, 2005, pp. 23-25.

en expresión de Paul Celan), la palabra se presenta como forma de aprender el fuego, como conocimiento de la unidad del mundo. Precisamente, en la segunda parte, titulada “Conocimiento”, nos encontramos con este enigmático y revelador poema:

¡Viva la supuesta crueldad
 del danés
 que no dudaba!
 Cuando nos acercamos,
 5 entre sí se miran
 los miles de millones de partículas
 que somos;
 la indiferencia acaba
 hasta con nuestros rastros,
 10 y en la mortaja queda sólo
 una viva llama
 que elevándose
 alcanza
 el enigma glorioso.

La metamorfosis de la resurrección se transfiere aquí al acto de creación poética, que consiste en hacer de lo conocido algo diferente. Bajo los signos más visibles del poema, como la marca subjetiva de la exclamación (“¡Viva la supuesta crueldad / del danés / que no dudaba!”), que alude al científico danés Niels Bohr, contrario a la teoría del conocimiento; el aislamiento de las formas verbales (“que somos”, “alcanza”), que concentran la atención del lector sobre el instante único del presente; el valor figurativo de los adjetivos (“supuesta crueldad”, “viva llama”, “enigma glorioso”), que destacan una cualidad escogida por el hablante; y el símbolo de la “llama”, forma misma de la palabra, lo que se trasluce es una poética del fuego, de un vivo abrasar o destrucción creadora, que va en contra de cualquier posición de interferencia. La resurrección es la plenitud del instante que se transforma en eternidad (“Sólo en el ámbito de la muerte resplandece la vida eterna”, afirma F.Schlegel), de manera que lo que hace esa palabra que arde, materia de fuego con la que se escribió la *Torá* celeste o el poema sanjuanista de la *Llama de amor viva*, es devolvernos a la vida primordial de los orígenes, restaurar nuestra condición paradisíaca. Muchas cosas deben arder en el fuego para volver a nacer, para hacerse inmortales en su transparencia. Cuerpo de la luz o de la palabra poética, que trabaja siempre con una realidad trascendida¹².

¹² Sobre la imagen dinámica del Fénix, que como la palabra se inflama en sus propios fuegos y renace de sus propias cenizas, remito al estudio de G.Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992. En la misma línea de metamorfosis creadora se sitúan los ensayos que integran *El fuego invisible* (Ayuntamiento de Ávila, 2012, edición de Anne M.Pasero), en los que la luz

En su deseo inacabable y perpetuo hacerse, la escritura de Clara Janés busca lo eterno como trascendencia de lo inmediato, el alba como prolongación de la noche. En su ensayo “Los números secretos”, transido de recuerdos, nos dice: “Por esta causa, a veces, me levantaba cuando aún era de noche y salía al jardín a ver los astros y la oscuridad, mientras los demás dormían. Por esta causa fue precoz mi experiencia del alba y, más adelante, sentí el alba como resurrección o amor”. En efecto, en los versos finales del poema que comienza “Fue al alba”, de *Kampa I*, incluido en *Antología personal* (1979), leemos: “Y en la página / tomó vivo sentido / la palabra resurrección”. Página en blanco donde la escritura se forma, donde la palabra, llevando el lenguaje al límite extremo que no se deja alcanzar, lo abre a lo inesperado. Como si sólo pudiera desvelarse sobre un fondo de vacío, la palabra se libera de cuanto la disimula y resplandece ante la inminencia de morir. Toma la muerte por cómplice y se hace mirada nueva sobre la negrura, sombra en pie de la esperanza contenida, como vemos en este fragmento del poema “Kampa”, en donde la acción de la palabra en el mundo, su re-encarnación inmediata, nace de aquella energía inacabada que nunca concluye:

Llegarán los almendros en flor a tu ventana
huidos de mi pensamiento,
y el temblor del olivo
que se estremece al paso de la noche.

Pero yo, cada vez más perdida en tus palabras,
no tendré fuerza para llegar hasta tu puerta,
me quedaré vagando por las calles,
desgranando temores por la tierra de Kampa,
dialogando confusa con el aire,
bailando cortésmente con el río la danza de la muerte,
con delicados *arabesques*
y oscuras referencias.

No intentaré siquiera hablarte con la lluvia,
ni cabalgar el viento
y escondida en sus crines
devolverte el perfume de las rosas
que tú de un solo gesto, de una vez para siempre,
has desenterrado para mí
con toda la encendida primavera.

Hablando precisamente de Holan en *Toda la belleza del mundo* (1981), dice Jaroslav Seifert: “Holan afianzó su soledad con una fe incandescente en su predesti-

recoge las huellas de lo oculto y se presenta como descubrimiento de lo invisible.

nación poética; y de ese afianzamiento se desprendían, como llamas de fuego, hermosas palabras”. Palabra nacida del amor, capaz de vencer a la muerte. Porque la muerte no tiene figura ni palabra, pero es devenir, proceso en transformación. Todo este fragmento, y con él el poema al que pertenece, tiene una dimensión utópica, según ponen de manifiesto las formas verbales en futuro (“Llegarán”, “no tendré”, “me quedaré”, “No intentaré”), referidas a hechos posibles o probables; el estatismo del gerundio (“vagando”, “desgranando”, “dialogando”, “bailando”), cuya duración sirve para presentar de forma simultánea la vida y la muerte; y la imagen de “los almendros en flor”, signo de inmortalidad tras el período invernal, que anticipan todas ellas lo vivo a través de la memoria, pues sólo del fondo más oscuro de la pérdida brota el sueño dorado de la libertad. Todo confluye en el aislamiento estrófico de los versos finales, donde “la encendida primavera” sólo es posible a partir de la muerte que la engendra. ¿No sería la muerte, seguida de la resurrección, un modo de atenuar el miedo a lo desconocido, de regresar al origen, objeto de la poesía? El ansia de inmortalidad, la conciencia de lo perdurable, sólo puede surgir de un retorno a los orígenes, de modo que toda esta dialéctica de descenso y ascenso, de anábasis y catábasis, forma un todo organizado en la escritura de Clara Janés, una voz profunda que nos penetra hasta el corazón y que, al cantar, abre paso a la resurrección¹³.

Se muere para vivir, para ascender hacia la invisible luz. Como el sembrador, el poeta siembra para renacer un día. Su palabra, “en un ardiente impulso de amor”, crece desde el origen y aspira a verse integrada en la plenitud. ¿Cómo separar en su escritura el sacrificio por la trascendencia y la obsesión por la inmanencia, por la permanencia de su propia persona? Cuando en el “Epílogo” a *Movimientos insomnes* Clara Janés destaca la embriaguez y el hechizo como intentos de aproximarse a lo desconocido, lo que en realidad está subrayando es el fondo enigmático de su escritura, el deseo de reconocer el canto de un ruiseñor lejano que nos enseña el camino de la salvación. Desde este punto de vista, su lenguaje estaría más próximo de la posición de Lezama (“ser para la resurrección”), que del postulado de Heidegger (“ser para la muerte”). Tal vez por eso, su impulso hacia la luz, que revela un conocimiento de lo otro (“La luz es lo manifiesto en razón de su esencia misma y lo que, por sí mismo, hace aparecer lo que es otro a sí mismo”, escribe el filósofo persa Sahravardi), pone de relieve una intensificación de la realidad en el lenguaje,

¹³ Hablando de la relación entre vida y poesía dentro de la escritura de Clara Janés, señala Jaime Siles: “Ahora bien, es una catábasis con una dialéctica curiosa: desciende a los infiernos para encontrar allí una de las imágenes del paraíso que reconoce cuando vuelve. De modo que catábasis y anábasis son en ella un solo y mismo movimiento interior del que el poema viene a ser la síntesis”, en su “Introducción” a *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p.29. Respecto a la dialéctica de descenso y ascenso dentro de la cultura occidental, véase el estudio de N.Frye, *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

lo cual hace que la palabra poética se muestre, desde su búsqueda incansable, como expresión de lo incondicionado en la pura creación continua.

En su exploración, la palabra es a la vez experiencia de vida y retorno implacable. A través de su incesante murmullo el poeta desea fijar un significado transhumano (“No se podría transhumanar”, canta Dante en el *Paraíso*), que abre el límite de su transgresión. En este sentido, la transparencia se logra dejando venir lo que nos une, que todo sea blanco para que todo sea nacimiento (“Y penetra / como un ave / en la blancura”, escuchamos en *Diván del ópalo de fuego*). El fuego está en la página para activar su blancura, para cambiar la nada de la escritura por la escritura de la nada. Si toda escritura consiste en una serie de momentos privilegiados que buscan una plenitud de expresión, tal vez lo que singulariza la escritura de Clara Janés, su sentido último, sea el fulgurante acercamiento a la complejidad del blanco, un rayo de luz a flor de fuego que nos abre de lleno a la inocencia. Hay siempre en ella un esfuerzo de aproximación a lo otro, a lo extraño por lejano, haciendo de aquello que nos trasciende en el hablar una voz que no muere, sino que sigue ascendiendo transformada (“Resucitarás, sí, resucitarás”, canta Mahler en la *Segunda sinfonía*), pues la palabra es carne que sueña con resucitar. La poesía de Janés nace, como la de su admirado Holan, del dolor humano y aspira a una salvación de lo inmediato mediante el retorno a su propio centro, la voz de la tierra (“Enséñame a hablar. hierba”, escribió Johannes Bobrowski), la voz que resucita cada primavera tras un largo invierno, pues sólo a través de su obrar en la noche puede la palabra hacerse estallido de sus últimas cópulas, canto inacabado de supervivencia¹⁴.

OBRAS CITADAS

- ATTRIDGE, D., *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011.
 BACHELARD, G., *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992.
 BALLESTERO, M., *Crítica y marginales*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
 BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.
 CAILLOIS, R., *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011.
 CHENG, F., *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid, Siruela, 2015.
 DERRIDA, J., *Palabra de acogida*, Madrid, Trotta, 1998.

¹⁴ Comentando la experiencia límite del verso sanjuanista “en par de los levantes de la aurora”, señala Clara Janés: “El alba es, además, garantía de vida por su carácter uno y repetido”, de su ensayo “La llama blanca de la Aurora”, en *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela, 2010, p.115. En cuanto a la inminencia de que algo pueda aparecer, contenida en la luz del alba y que es propia de la poesía, tengo en cuenta, entre otros, el estudio de M.Scaramuzza Vidoni, *Compás de códigos en la poesía de Clara Janés*, Madrid, Devenir, 2012.

- ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979.
- FRYE, N., *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980.
- JABÈS, E., *El libro de los márgenes, I*, Madrid, Arena Libros, 2004.
- JANÉS, C., *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
- _____, *La gruta de las palabras*, Universidad de Oviedo, 2003.
- _____, *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Siruela, 2008.
- _____, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela, 2010.
- JANKÉLÉVITCH, V., *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.
- LÓPEZ CASTRO, A., *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*, Universidad de León, 2013.
- NISHIDA, K., *Pensar desde la nada*, Salamanca, Sígueme, 2006.
- PASSERO, Anne M. (ed.), *El fuego sublime*, Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- PORTAL, F. *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, Editor, 2005.
- SCARAMUZA VIDONI, M., *Compás de códigos en la poesía de Clara Janés*, Madrid, Devenir, 2012.
- SILES, J., (ed.), Clara Janés, *Movimientos insomnes. Antología poética, 1964-2004*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2015.
- SOLLERS, PH., *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978.
- VALENTE, J.A.: *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- ZAMBRANO, M^a, *Algunos lugares de la pintura*; Madrid, Espasa Calpe, 1989.

LOS ESPACIOS CAMPESTRES ASTURIANOS EN LA NARRATIVA DE ARMANDO PALACIO VALDÉS¹

Por Souad Ragala

LA GEOGRAFÍA NOVELÍSTICA ASTURIANA DE ARMANDO PALACIO VALDÉS

Palacio Valdés escribe y publica sus novelas en una época donde el sentimiento regionalista está muy desarrollado. El escapa a la corriente general y no encierra su producción literaria en una región determinada como es el caso de Rosalía de Castro (Galicia), Jacinto Verdaguer (Cataluña) o el José María de Pereda que, salvo *La Montálvez*, sitúa casi toda su narrativa en Santander y La Montaña.

Palacio Valdés pasea su pluma por varias provincias y ciudades españolas y plasma de igual modo sus observaciones y su sensibilidad. Regiones como Asturias o Andalucía² desfilan por sus ficciones y constituyen escenarios diferentes patentizando la gran capacidad de adaptación al medio del novelista³.

¹ Relación de las novelas objeto de este estudio:

(Las citas se harán con referencia a las ediciones siguientes).

- *Marta y María*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, Col. Austral, Núm. 133.
- *El idilio de un enfermo*, Madrid, Aguilar, 1956. OC. T II, pp.101-108.
- *José*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, Col. Austral, Núm.277.
- *El Cuarto Poder*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922. OC. T.IX.
- *La fe*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1926. OC, T. XII.
- *El Maestrante*, Madrid, Aguilar 1956. OC. T. II, pp. 345-466.
- *La aldea Perdida*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, col Austral, Núm. 368.

² 2 A este respecto afirma E. Fernández Almuzara: *Todas estas regiones, tan variadas y tan distintas están vistas como parte de un todo y como accidentales y hermosas modalidades de una sola y misma raza*. Fernández Almuzara, E. "Palacio Valdés 1835-1938", *Razón y fe*, Madrid 1938, Núm. LXIII, p. 432.

³ 3 Palacio Valdés, A. "Invocación", *La aldea perdida*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 9-10. La adaptación de Palacio Valdés a distintos medios está estudiada detalladamente por Constantino Cabal

La libertad total que se otorga al novelista en la elección de los escenarios forma parte integrante de la concepción que tiene de la obra de arte en general y de la novela en particular. En todos sus escritos teóricos defiende la libertad total de elección del artista como base esencial en toda creación. Afirma a este respecto que *El arte no tiene otros límites que los de la realidad, esto es, ninguno*⁴.

Las novelas asturianas abarcan varias partes de la geografía de esta provincia del norte de España; el escritor no se limita a un lugar determinado y ubica sus ficciones en escenarios cuyos nombres ficticios corresponden a ciudades o pueblos identificables e identificados: *Marta y María* se desarrolla en Nieva (Avilés); *El idilio de un enfermo* en Lada (Entralgo); *José* en Rodillero (Candas); *La fe* en Peñascosa (Luanco); *El Maestrante* en Lancia (Oviedo) y *La aldea perdida* en Entralgo.

En la vasta región asturiana Palacio Valdés procede a una selección afectiva. Elige ciudades y comarcas donde nació, vivió o pasó largas temporadas: Entralgo, Avilés, Oviedo y Candas. El conocimiento del espacio y el cariño que siente por estos sitios le permiten situarse en sus novelas desde una doble perspectiva: es a la vez el cronista que compila literariamente aspectos de la vida en Asturias durante el último tercio del siglo XIX; y el testigo que narra en sus ficciones hechos y acontecimientos donde el recuerdo y la vivencia personal desempeñan un papel muy importante⁵.

Así, en *La aldea perdida* se refiere el novelista a las palabras hirientes vociferadas por los enemigos de los suyos en estas frases:

*Las oí y mi corazón quedó traspasado de dolor, porque he nacido en Entralgo, vergel precioso que dos ríos fecundan. Las lágrimas saltaron de mis ojos y mordí las sabanas con rabia, ansiando llegar a hombre para vengar la afrenta de los míos*⁶.

En cuanto a su *asturianismo*, Palacio Valdés afirmó en la misma obra:

*Asturias es mi patria y ha sido siempre mi ilusión. No hay una gota de mi sangre que no sea asturiana*⁷.

en "Esta vez era un hombre de Liviana", *BIEA*, Oviedo 1953, Año VII, N° XIX, pp. 207 y ss.

⁴ Palacio Valdés, A. prólogo a *La Hermana San Sulpicio*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Fernández, 1889, p. XI.

⁵ Palacio Valdés, A. *La aldea Perdida*, *op.cit.*, *passim*.

⁶ *Ibidem.*, p. 48.

⁷ "El elogio a la raza", "Del epistolario de Palacio Valdés" (carta dirigida a Francisco Ceveda), *BIEA*, *op.cit.*, p.431.

El asturianismo de Palacio Valdés es una concepción *terruñera* y sentimental que le lleva a cantar el paisaje y las costumbres asturianas. Bajo su pluma la geografía del alto Nalón se torna *más espiritual y poética*⁸ que nunca.

Como ya lo hemos subrayado arriba, la puesta en escenario de la región natal es un rasgo común a casi todos los grandes novelistas del siglo XIX. Es el caso de José María de Pereda que sitúa la mayoría de sus obras en La Montaña santanderina, verbigracia *Peñas arriba* (1895), *El sabor de la tierruca* (1882) o *Sutileza* (1885). En estas novelas, la naturaleza encarna la felicidad genuina, la cuna de las costumbres ancestrales y la pureza de los valores morales⁹.

Del mismo modo, las descripciones paisajísticas que jalonan la obra de Valera de *Pepita Jiménez* (1875) a *Juanita la Larga* (1895) plasman la voluntad del novelista de idealizar poéticamente la naturaleza reseca de su Andalucía natal¹⁰.

También el sentimiento de la naturaleza marca casi toda la producción narrativa de Emilia Pardo Bazán. La autora sitúa varias de sus novelas en Galicia como *Los Pazos de Ulloa* (1886) o *La madre Naturaleza* (1887). En las extensas descripciones del paisaje que encierran las mencionadas novelas se reflejan la gran admiración y el amor que siente la novelista ante los parajes gallegos¹¹.

En el caso de Asturias se puede citar a Clarín, Ochoa y más tardíamente a P. de Ayala quienes dedicaron a la tierra nativa varias de sus publicaciones¹².

De igual modo actúa Palacio Valdés respecto a su provincia de origen. Las diferentes novelas que sitúa en ella a la vez que evocan las dificultades cotidianas con que se enfrenta el pescador, el labrador o el pastor asturiano cantan la belleza de los parajes y la nobleza moral de sus moradores¹³. Al igual que sus contemporáneos, Palacio Valdés revaloriza la vida rural tomando como muestra un terreno que conoce perfectamente.

Geográficamente el paisaje que pinta Palacio Valdés en las novelas de ambiente asturiano se sitúa en la cuenca del alto Nalón, región que el novelista denomina cariñosamente *El paraíso terrenal*¹⁴.

⁸ “El paisaje asturiano en Palacio Valdés”, *BIEA*, *op.cit.*, p. 413.

⁹ Pereda, José María de, OC, Madrid, Ediciones Aguilar, 1975. T. I y II.

¹⁰ Valera, Juan, OC, Madrid, Ediciones Aguilar, 1942, T. I y II.

¹¹ Pardo Bazán, Emilia, OC, Madrid, Ediciones Aguilar, 1973. TI y II.

¹² La *Regenta* de Clarín, considerada por la crítica como una de las mejores novelas del siglo XIX español, tiene como escenario Oviedo bajo el nombre de *Vetusta* y constituye una prueba elocuente para comprobar la predilección, que sienten los novelistas asturianos por su tierra natal. *La Regenta* Madrid, Alianza Editorial, 1975.

¹³ Comentando la postura de los novelistas de la época señala Juan Oleza: *Por ello buscan la España de siempre, no en el pasado, como los románticos, sino en el campo, en las sociedades rurales, donde el tiempo se ha detenido y los males de la civilización no han degradado la vida*¹³. Oleza, Juan. *La novela del siglo XIX. Del dardo a la crisis de una ideología*, Barcelona, Ed. Laia, 1984, p.22.

¹⁴ Palacio Valdés, A. *La novela de un novelista*, Madrid, Ed. Aguilar, 1951, OC, T. II. p. 681. El cariño que siente Palacio Valdés por la tierra nativa ha sido señalado varias veces por la crítica. Es así

En esta tierra que describe en sus novelas Palacio Valdés pone de relieve dos elementos principales: La montaña y el mar. En estas novelas se halla un compendio y una síntesis de toda la naturaleza de esta región norteña. Estos dos elementos naturales fueron el marco natural de su infancia y de su adolescencia y le marcaron profundamente. Así lo señala en *La novela de un novelista*:

*Mi infancia y mi adolescencia se pasaron en dos medios bien diferentes: en las ásperas montañas de la más abrupta provincia española y en las riberas del mar. Esta ventaja de alternar la vida campesina con la marítima es inapreciable porque da variedad a la vida y desarrolla en nosotros pensamientos y aptitudes diversas. Sabido es que nada refresca tanto el cuerpo y el espíritu como el cambio de ambientes y de costumbres*¹⁵.

Del corpus seleccionado, dos novelas sobresalen por la pintura del paisaje: *El idilio de un enfermo* (1884) y *La aldea perdida* (1903) que, junto con *Sinfonía pastoral* (1931), forman la conocida trilogía campestre de Palacio Valdés. En estas narraciones la naturaleza ocupa un lugar predilecto y en ellas culmina *el ruralismo paisajístico*¹⁶ del novelista.

Cuando se publica *El idilio de un enfermo* el espacio novelesco queda vagamente determinado, tan sólo menciona el novelista que el protagonista, obligado por el médico a una cura saludable en el campo, se acuerda de que tiene: *un tío en una de las provincias del norte, párroco de cierta aldea pintoresca y sana...*¹⁷.

No obstante, años más tarde, cuando Palacio Valdés habla del escenario de *La aldea perdida* afirma que:

*Su escenario es la pequeña aldea de las montañas de Asturias donde he nacido y donde se deslizaron muchos días, sino todos, los de mi niñez [...]. Es la primera y única vez que dejé su nombre verdadero a esta región. La había descrito en *El señorito Octavio* y en *El idilio de un enfermo* con nombre supuesto*¹⁸.

como señala Emilio Martínez que Palacio Valdés es “*el auto*

¹⁵ *La novela de un novelista*, *op.cit.*, p. 680.

¹⁶ “El paisaje asturiano en Palacio Valdés”, *op.cit.*, p.413.

¹⁷ *La novela de un novelista*, *op.cit.*, p. 680.

¹⁸ Palacio Valdés, A. *Páginas escogidas*. Madrid, Ed. Calleja, 1917, pp. 219-220.

En *El idilio de un enfermo* Palacio Valdés pone en escena una sociedad campesina que vive principalmente del cultivo y del ganado. En esta novela, el mundo rural vive tranquilamente y sin grandes tensiones; acepta las duras condiciones de la vida y no le preocupa lo que acontece fuera de su propio entorno.

El paisaje campestre que aparece en la novela ofrece la peculiaridad de ser observado y descrito por un madrileño que descubre por primera vez el abrupto paisaje norteño. El entorno campesino en que va a vivir durante algunos meses constituye para él a la par una novedad y una sorpresa. En varias ocasiones se siente admirado y sorprendido por las bellezas del campo y ofrece largas y minuciosas descripciones. Así, las primeras descripciones del paisaje coinciden con los primeros días que el forastero pasa en Lada:

En vez de tropezar su vista con los balcones de la casa de enfrente, pudo derramarla a su buen talante por el magnífico paisaje que había contemplado el día anterior¹⁹.

Desde su propia visión pinta el personaje las bellezas del paisaje asturiano, la vida saludable del campo, sus actividades y sus propios goces; describe los comportamientos de sus moradores y resalta su inocencia y primitivismo.

En *La aldea perdida* no cambia el escenario pero sí las preocupaciones del novelista. Aquí la región entra en la era de la industrialización. En la novela asistimos al proceso del cambio tanto en el paisaje como en el hombre. El tema principal no va a ser la preocupación constante por los paisajes, sino por la extraordinaria irrupción de una nueva forma de explotar las tierras. Plasma la novela la metamorfosis que conoce la tierra y el hombre y patentiza la condena del autor, que juzga la industrialización como una agresión contra la belleza casi salvaje de la región:

El valle de Laviana se transformaba. Bocas de minas que fluían la codiciada hulla manchando de negro los prados vecinos; alambres terraplenes, vagonetas, lavaderos; el río corriendo agua sucia; los castañares talados; fraguas que vomitaban mucho humo espeso esperando que pronto las sustituirían grandes fábricas, que vomitarían humo más espeso todavía²⁰.

Por lo tanto, las descripciones del paisaje están hechas por un observador que se siente personalmente preocupado: presencia y transmite la destrucción de su tierra y la adulteración de las costumbres seculares de su pueblo. En la “Invocación” que precede la novela declama el autor:

¹⁹ *El idilio de un enfermo*, op.cit., p. 118.

²⁰ *La aldea perdida*. op.cit., p. 198.

*La Arcadia ya no existe. Huyó la dicha y la inocencia de aquel valle, ¡tan lejano; tan escondido rinconcito mío! y, sin embargo, te vieron algunos hombres sedientos de riqueza. Armados de piqueta cayeron sobre ti y desgarraron tu seno virginal y profanaron tu belleza inmaculada*²¹.

En *José* cambia el enfoque. Aquí el mar substituye la montaña y comparte el protagonismo de la novela con los marineros. La acción se desenvuelve en Rodillero, un pequeño pueblo de la costa cantábrica. La situación geográfica del pueblo determina sus actividades económicas: la pesca es el único recurso y todos viven de ella. El entorno tiene un gran impacto sobre los seres que lo habitan, éstos sienten la potencia geográfica como una presencia divina que los derrota y doblega:

*Avezados a tener su vida y hacienda en poder de la mar y a ser derrotados en las luchas que con ella sostienen, los pescadores sufren sus inclemencias con resignación y respetan su cólera como la de un Dios irritado y omnipresente*²².

Incluso en novelas donde se dan escenarios urbanos como *Marta y María*, *El cuarto poder*, *La fe* o *El Maestrante* el mar y la montaña están siempre presentes. Los frecuentes paseos que efectúan los personajes por el jardín, el bosque, el río o el mar constituyen el pretexto idóneo para el autor para insertar descripciones del entorno marítimo o campestre. Es el caso de la excursión a “El moral y a la isla” en *Marta y María* que abarca dos capítulos²³ y ofrece varios cuadros descriptivos de la campiña y del mar asturianos. Otro ejemplo lo ofrece *El Maestrante*. La boda de Emilita celebrada en la finca del Conde de Onís da lugar a la descripción del bosque y del río próximo a la finca²⁴. Es de subrayar que el escenario urbano queda relegado -la mayoría de las veces- a un segundo término cuando se trata de la psicología de los personajes; sólo tenemos acceso a la intimidad afectiva de éstos cuando están enfrentados a una manifestación de la naturaleza. En un pasaje de *La fe* leemos a propósito del padre Gil:

*El camino ceñía a trechos la orilla de la mar. Fascinado como siempre por la inmensidad del océano, distrajo su atención del misterio inefable que llevaba bajo el pecho, dejó de balbucir oraciones y se entregó su pensamiento en las mismas meditaciones que noche y día le embargaban hacia tiempo*²⁵.

²¹ *Ibidem.*, p.9.

²² Palacio Valdés, A. *José*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982, p. 60.

²³ Palacio Valdés, A. *Marta y María*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1974, Caps. IX - X, pp. 145-177.

²⁴ Palacio Valdés, A. *El Maestrante*. ED. Aguilar, Madrid 1959, *José*, T.II, pp. 404 y ss.

²⁵ Palacio Valdés, A. *La fe*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1926, OC, T. XIII, p. 176.

Por consiguiente, Asturias está presente con varios de sus aspectos geográficos y humanos; en cada novela aparece una geografía determinada vinculada al hombre que en ella vive. Es así como la tierra y el hombre asturianos de diferentes lugares y parajes vienen a ilustrar en la obra de Palacio Valdés la realidad de esta provincia del norte de España.

Este amor a la diversidad lleva al novelista a considerar en primer lugar al hombre y a sus pasiones, sea donde sea el lugar donde se desenvuelven. *En Testamento literario* afirma el novelista:

*No merece el nombre de novelista sino el que penetra en el mundo del espíritu, conoce sus secretos y sabe revelarlos de un modo bello. Las costumbres y la Naturaleza no son en la novela más que el fondo del cuadro*²⁶.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CUADRO DESCRIPTIVO CAMPESTRE

En la descripción del paisaje procede Palacio Valdés de maneras distintas. Los dos procedimientos más frecuentes consisten, primero, en la enumeración de los elementos constituyentes del cuadro observado independientemente de la trama y su desarrollo; segundo, en la incorporación de la descripción dentro de un proceso temporal, siguiendo la contemplación del personaje. Por lo que no sólo presenta el marco geográfico, sino que describe también a los habitantes y enumera sus tareas y ocupaciones²⁷.

Generalmente observamos que en la narrativa palaciovaldesiana el segundo procedimiento es el más utilizado. En la mayoría de los casos las descripciones vienen plenamente incorporadas al relato. Como los demás novelistas decimonónicos, Palacio Valdés considera el paisaje como parte importante en la ambientación de sus obras. Por lo tanto, la inserción de un cuadro descriptivo está regida por el desarrollo de la acción.

La diversidad de los escenarios supone la existencia de varios ambientes regionales que el novelista trata de recrear como exactos y evocadores. Para lograr este fin combina el novelista varias modalidades estéticas que trataremos de averiguar a continuación.

El trato que reserva Palacio Valdés a la descripción refleja las preocupaciones de la época en que escribe. En sus novelas trasluce el debate decimonónico en torno a

²⁶ Palacio Valdés, A. "La estética, IV", *Testamento literario*, Madrid, Ed. Aguilar, 1959, OC, T. II, p. 1277.

²⁷ Enrique Miralles destaca esta manera de proceder como un intento de originalidad en la época en que escribe Palacio Valdés. *José, La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y sus enunciados narrativos*, Barcelona, Puvil-Editor, 1978, p.281.

la descripción en la novela - que sigue siendo en gran parte clásica y tradicional - y a la influencia de teorías no literarias: sicológicas, biológicas y antropológicas muy en boga en la época. Estas teorías tienden a demostrar que el hombre está sometido al medio físico en que evoluciona. A la par de los demás novelistas de fin de siglo, trata Palacio Valdés de hacer la síntesis de lo estético y lo antropológico. Se trata en el fondo de hacer un uso razonado de la descripción vinculándola siempre a la actuación del personaje. Este, ocupando un lugar privilegiado en el relato, se encarga de introducir y presentar el cuadro descriptivo. En *José* la descripción del mar está hecha desde la perspectiva de un personaje²⁸.

Se trata esencialmente de descripciones ópticas donde la vista del personaje constituye la única fuente de emisión de datos. El narrador delega su papel de descriptor a un personaje situado -frecuentemente- en un lugar elevado que proporciona al lector toda la serie de imágenes que se presenta ante sus ojos. Es un paisaje fuertemente mediatizado donde la mirada del personaje suple la intervención directa del narrador y se encarga de transmitir lo observado²⁹.

Solo se ve lo que *el ojo* del descriptor puede contemplar. En ciertas novelas, el narrador alude de manera explícita a la vista del personaje con la firme pretensión de responsabilizarle de la descripción. Así, en *El idilio de un enfermo* leemos:

*No tardó en abrirse nuevamente el valle, ofreciéndose a los ojos del viajero con amena perspectiva. (...) Allá a lo lejos, los ojos del joven columbraron un grupo de chimeneas...*³⁰.

En *La Hermana San Sulpicio* la mirada del personaje sirve también de guía al lector:

*...y me apresuré a abrir la ventanilla, clavando mis ojos ansiosos en la oscuridad de la llanura*³¹.

Por consiguiente, la selección de los elementos descritos sólo se hace a nivel de la visualización del personaje. La mirada de éste procede a una organización interna

²⁸ *José*, p.49.

²⁹ Philippe Hamon alude a este clásico procedimiento de la manera siguiente: *Une façon des plus commodes, de neutraliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison; le paradigme des objets, des parties, des qualités etc. constituant l'objet à décrire, deviendra spectacle, vue, scène, tableau. Introduction à L'analyse du descriptif*, Paris, Ed. Hachette, 1981, p. 186.

³⁰ *El idilio de un enfermo*, p. 110.

³¹ *La Hermana San Sulpicio*, p. 14.

del conjunto observado³². El ojo deja de ser un mero sentido que capta una realidad determinada, ahora tiene una función precisa que consiste en establecer un orden interior en el cuadro descrito³³. El paisaje cobra entonces la forma y el sentido que tiene para el personaje. El narrador no pretende dar su propia visión de las cosas, sino que las transcribe tal y como aquél las ve. Esta manera de proceder, propia al realismo decimonónico, impregna la secuencia descriptiva de una fuerte vibración humana. La renuncia episódica del narrador a su papel, del que lo cuenta todo, permite en la mayoría de los cuadros descriptivos ofrecer imágenes que reflejan esencialmente el punto de vista del personaje. Los matices que cobra la descripción corresponden a las sensaciones íntimas del observador.

Como ya lo hemos mencionado al principio de este artículo, la diversidad de los escenarios en Palacio Valdés supone la existencia de varios ambientes que el novelista trata de recrear como exactos y evocadores. Para lograr este fin utiliza varias modalidades costumbristas. La más importante consiste en delegar el papel de descriptor a personajes que contemplan un paisaje desconocido. En *El idilio de un enfermo*, Andrés es un madrileño que por primera vez contempla un paisaje montañoso verde y frondoso. El hecho de encontrarse en un espacio completamente distinto al conocido y familiar supone una gran sorpresa³⁴. La curiosidad incita al personaje a contemplarlo todo desde una perspectiva particular, casi siempre secundada por una psicología de hombre sentimental y emotivo. Es lo que explica el detallismo y la complejidad que caracterizan las descripciones que corren a su cargo.

Igual que el narrador costumbrista, el personaje palaciovaldesiano siente el paisaje con la sorpresa del forastero que se sirve del término de comparación con lo que le es más conocido para interpretar la novedad sorprendente de lo que observa. Es así, como actúa Andrés en *El idilio de un enfermo*:

*Andrés contemplaba con júbilo aquel exuberante follaje, que en la vida había visto, comparándolo con la empolvada pradera de San Isidro. Es indecible el desprecio que en tal instante le inspiraba el recinto de la famosa romería, donde no existe más verde que el de las botellas*³⁵.

³² Véase *El idilio de un enfermo*, pp. 108-110.

³³ Explicando la función que tiene la vista del personaje en el establecimiento de un orden determinado en la descripción realista apunta Philippe Hamon: “*Le regard ne sert pas uniquement a introduire (et a clore) une description, il permet d’en organiser la distribution interne en introduisant, dans la nomenclature lexicale, une distribution, une taxinomie, un ordre* . *Introduction à l’analyse du descriptif*, p.193.

³⁴ Se puede equiparar la experiencia del personaje descriptor con la del mismo novelista. *Páginas escogidas*, pp. 251 - 252.

³⁵ *El idilio de un enfermo*, p. 109.

Por otra parte cabe señalar que no se trata nunca de un observador corriente y normal, todo lo contrario, está siempre dotado de gran sensibilidad humana y artística y de un profundo saber poético. Generalmente es un poeta fuertemente motivado, de carácter impresionable y emotivo y atraído por la naturaleza. Es el caso de Andrés en *El idilio de un enfermo*. La intencionada elección patentiza el doble objetivo del narrador, primero, apunta multiplicar los enfoques y variar los puntos de vista, luego, poner de realce la hermosa realidad del paisaje asturiano.

Es imprescindible señalar a este respecto que es en las secuencias descriptivas dadas desde la perspectiva del personaje donde más se quebranta la neutralidad del novelista. Los lazos afectivos que le unen a los escenarios de sus novelas son tan fuertes que su voz se oye muchas veces más fuerte que la del propio narrador.

La presencia de un descriptor competente participa activamente de la complejidad del cuadro descriptivo. Por medio de la mirada sabia de éste logra el narrador combinar varios elementos, a saber, la subjetividad más o menos importante aportada por el descriptor, la intervención del narrador que a veces restituye la objetividad y otras deja ver su propia actitud admirativa. Así, se nota en varios pasajes de las novelas asturianas que la visualización que tiene el personaje de un paisaje determinado viene doblada por la subjetividad que introduce el mismo narrador. Con este artificio logra el novelista dar su propio punto de vista introduciendo en el relato un conocimiento personal de la región descrita. Citamos a este respecto un pasaje de *El idilio de un enfermo*:

*Conforme se alejaban de la villa industrial el paisaje iba siendo más ameno. La carretera bordeaba las márgenes de un río de aguas cristalinas, y era llana y guarnecida de árboles, [...] La vegetación se ostentaba limpia y briosa, sólo de vez en cuando, en tal o cual raro paraje, se veía el agujero de una mina, y delante algunos escombros que manchaban de negro el hermoso verde del campo*³⁶.

Por lo tanto, cuando la mirada del personaje observa y transmite un paisaje hermoso y verde agredido por la industrialización naciente, no sólo describe el personaje la apariencia del objeto observado, sino también el sentido oculto que tiene éste. La operación mental que se efectúa patentiza una reflexión que racionaliza, en cierto modo, la espontaneidad de la contemplación del personaje y cede el paso al mismo autor que deja ver su desagrado. En una novela como *La aldea perdida*, el acto de describir ciertos paisajes hermosos de Asturias no es un fin en sí mismo, sino que se convierte en una operación *utilitaria*³⁷. El personaje encargado de la descripción ob-

³⁶ *El idilio de un enfermo*, p. 111.

³⁷ *Introduction à l'analyse du descriptif, op.cit.*, p. 74.

serva un paisaje amenazado de desaparición, comprende el peligro que acecha este ideal geográfico –que al fin y al cabo es el ideal del mismo novelista– y ofrece sus impresiones teñidas de nostalgia:

*El encanto silencioso, la dulzura agreste, la amable soledad de aquel retiro habían desaparecido. Don Félix lo rodeó todo lentamente. Apoyándose en su bastón, miraba con terrible insistencia aquella brecha que la piqueta del progreso había abierto en su campo*³⁸.

Por lo tanto no apunta el narrador únicamente *el goce*³⁹ proporcionado por la descripción, sino también la ambientación de un fenómeno o un acontecimiento o el ofrecimiento de datos realistas acerca de un aspecto de la naturaleza de los escenarios de las ficciones. El paisaje asturiano está descrito en un momento determinado de la historia de la región: la implantación de la industrialización de las minas de carbón. El dato condiciona altamente el enfoque de las descripciones paisajísticas en la medida en que constituye una violenta modificación de lo observado. El descriptor ofrece constantemente dos visiones de la misma realidad, la primera, positiva, va unida al pasado, luego, arremete contra el presente que constituye la transformación. El personaje deja aparecer claramente su rechazo a todo lo que significa cambio, siente espanto ante los nuevos usos que se avecinan y añora el paisaje hermoso y sereno con el cual se identifica plenamente:

*El hermoso, florido campo que tanto amaba había sido partido, destrozado. Una trinchera bien ancha separaba las dos mitades; por medio de la trinchera cruzaba la vía férrea*⁴⁰.

La actitud censora del personaje nos hace pensar de nuevo en otro aspecto del costumbrismo. Palacio Valdés pone en escena personajes perfectamente arraigados al entorno geográfico donde evolucionan. Este, no está hecho únicamente de hermosas praderas e ingentes montañas, sino también de tradiciones y costumbres que representan lo más genuino y lo más propio de estos campesinos. Por lo tanto quebrantar el marco geográfico equivale a romper con el pasado y adaptarse a un presente desconocido que amenaza todo el sistema de valores de los aldeanos. De allí el rechazo de lo nuevo y la alabanza de lo propio.

³⁸ *La aldea perdida*, p.213.

³⁹ Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. Seuil, 1973, p. 83 y ss.

⁴⁰ *La aldea Perdida*, p.213.

En las descripciones del paisaje, el espacio y el tiempo van íntimamente unidos. Para lograr esta unión, recurre el narrador a los desplazamientos espaciales de los personajes para introducir en el cuerpo de la novela las descripciones paisajísticas. Por lo que el viaje, el paseo o la excursión a la vez que desencadenan el proceso descriptivo justifican la descripción misma y la insertan naturalmente en la temporalidad narrativa. Estos recorridos ayudan a apreciar mejor el paisaje y el clima y subrayan los cambios que sufre el espacio descriptivo a medida que el personaje evoluciona en él:

Habían llegado ya a las alturas que dominan el lugar de Villoria. La cañada se ensanchaba un poco allí y en las amenas praderas que el riachuelo dejaba a entrambas orillas estaba asentado el pueblo, (. . .) Prosiguieron su camino por las cumbres hacia Fresnedo, que se hallaba mucho más alto. El sol descendía ya un poco del cenit cuando llegaron a él⁴¹.

El procedimiento no es original y es utilizado con frecuencia por varios novelistas. Por no citar más que algunos novelistas contemporáneos a Palacio Valdés se puede aludir a ciertos ejemplos análogos. Recuérdese a este respecto que el viaje que efectúa el protagonista de *Peñas Arriba* de José María de Pereda permite una descripción detallada de la Montaña santanderina⁴². Asimismo podemos citar el paseo que dan dos personajes de *La madre Naturaleza* de E. Pardo Bazán y que ofrece una exhaustiva descripción del paisaje gallego⁴³. El crítico Philippe Hamon explica el clásico procedimiento en estos términos:

Todo desplazamiento de personaje, entrada o salida, desplazamiento de tiempo o de lugar, mención de un umbral o de una frontera atravesada, tiende en efecto a introducir algo “nuevo” en el texto, es decir a desencadenar “naturalmente” una descripción⁴⁴.

El espacio descriptivo en Palacio Valdés no es un espacio fijo y estático; todo lo contrario, es dinámico y cambiante. La descripción se hace durante el movimiento del personaje que transmite lo que observa. Los viajes largos se efectúan generalmente de una región a otra y suponen un cambio radical de ámbitos. Es el caso del viaje del pa-

⁴¹ *La aldea Perdida*, p.19.

⁴² *Peñas Arriba*, Madrid, Ed. Aguilar, 1964, pp. 1130-1140.

⁴³ *La madre Naturaleza*, Madrid, Ed. Aguilar, 1964, pp.363-368.

⁴⁴ *Tout déplacement du personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie, en effet tend à introduire du nouveau dans le texte, donc à déclencher “naturellement” une description. Introduction à l'analyse du descriptif, op.cit., p.181.*

dre Gil y Obdulia de Asturias a Castilla⁴⁵ o el de Andrés de Madrid a Asturias⁴⁶. Estos largos recorridos - en tren o en coche - dan lugar a distintos cuadros paisajísticos que se suceden tanto en el tiempo como en el espacio. La descripción queda fraccionada en varias secuencias que van separadas por las repetidas paradas. Cada secuencia pone de relieve un aspecto determinado del paisaje y constituye una unidad espacial y temporal independiente que se encadena con la siguiente mediante la reanudación del viaje. De este modo se mantiene la unidad general del relato. La diversidad de los cuadros que constituyen el conjunto de la descripción depende de la duración del recorrido y de los espacios por donde transita el personaje⁴⁷. El interés que otorga éste al entorno constituye generalmente el hilo conductor; su continua contemplación evita la ruptura temporal del relato y asegura un paso gradual del tiempo:

Andrés dejó de escuchar la conversación y se mudó a la otra ventanilla para seguir contemplando el paisaje⁴⁸.

Generalmente notamos que en la estética palaciovaldesiana la clásica temática de la ventana constituye una de las más frecuentes señales introductoras de la descripción. Basta con que el personaje, siempre motivado, se acerque a la ventana para que se desencadene la descripción de un paisaje. Siguiendo las técnicas del realismo decimonónico, utiliza Palacio Valdés la ventana como un puesto de observación natural que tiende a reproducir un efecto de realidad:

Pero el joven presbítero se había puesto el sombrero y miraba otra vez por la ventanilla. El paisaje se animaba bajo la claridad rosada de la aurora⁴⁹.

La ventana actúa a la vez como señal introductora de la descripción y como abertura sobre el mundo exterior. Es un elemento intermediario entre dos mundos diferentes: uno cerrado (el tren, el coche), otro abierto (el paisaje). Su cuadro que recorta el paisaje observado, ofrece cuadros sucesivos y yuxtapuestos al mismo tiempo delimita el espacio por describir. Sólo se transmite lo que el marco de la ventanilla permite ver.

Notamos, por otro lado, que, durante los largos recorridos, la descripción del espacio depende en gran medida del momento del día en que se efectúan los viajes.

⁴⁵ *La fe*, pp. 252-265.

⁴⁶ *El idilio de un enfermo*, pp. 108-110.

⁴⁷ *La fe*, pp.252-265.

⁴⁸ *El idilio de un enfermo*, p. 109.

⁴⁹ *La fe*, p.254.

Los que se hacen por tierras no asturianas, castellanas o extremeñas, tienen lugar de noche. La falta de claridad impide la contemplación y por consiguiente la descripción⁵⁰. Tenemos la impresión de que el narrador rehúye la descripción de espacios que no conoce bien y se ampara en la oscuridad de la noche. En efecto, cambia totalmente el procedimiento cuando se trata de Asturias. Los recorridos se efectúan de día; lo que permite la elaboración de cuadros descriptivos prolijos en detalles. En *El idilio de un enfermo*, por ejemplo, Andrés toma el tren que enlaza Sarrio con Lada en las primeras horas de la tarde⁵¹.

Durante los desplazamientos largos por tierras no asturianas podemos hablar de un realismo geográfico en la medida en que el narrador alude constantemente a las distintas regiones y ciudades recorridas por el personaje. Son más bien datos y observaciones de tipo geográfico o climático que tienden a situar la acción sin una verdadera intención de describir. Aparte de estos apuntes generales proporcionados por el narrador, la descripción del paisaje es sustituida por largas evocaciones histórico-culturales que recuerdan, por varios aspectos, la modalidad reconstructiva-retrospectiva del costumbrismo.

El paseo o la excursión constituyen la segunda modalidad que utiliza el narrador para vincular el espacio y el tiempo. En la mayoría de los casos se trata de recorridos circulares. Para plasmar el dinamismo del entorno recurre el narrador a este tipo de recorridos que suponen forzosamente la vuelta al punto de partida. Es el caso de la excursión a El Moral y La Isla en *Marta y María*⁵². El desplazamiento no acarrea un cambio radical de ámbitos, sino que está explotado como instrumento utilitario para construir el cuadro descriptivo. La ida y la vuelta corresponden a dos momentos diferentes del día y permiten la contemplación de dos o más aspectos del mismo paisaje. La frecuencia del procedimiento nos remite a los postulados estéticos de la época en que escribe Palacio Valdés. Las descripciones naturalistas ofrecían muy a menudo el mismo paisaje visto a horas y momentos diferentes del día⁵³.

⁵⁰ *La Hermana San Sulpicio*, p. 14.

⁵¹ *El idilio de un enfermo*, p. 108.

⁵² *Marta y María*, p. 145 y ss.

⁵³ Zola, Emile. *Le ventre de Paris* (1875) y *Une Page d'amour* (1878).

Tampoco escapa Palacio Valdés a la influencia del arte pictórico muy en boga en aquel entonces: el impresionismo⁵⁴. En efecto, la estética paisajística palaciovaldesiana se basa esencialmente en la voluntad del novelista de captar un paisaje movedizo y cambiante. Consciente de las variaciones que sufre el espacio bajo el impacto de la iluminación natural, trata de presentar una serie de cuadros que se suceden y que ofrecen la impresión fugitiva del tiempo; cada cuadro corresponde a un momento determinado del día y está descrito en función de la iluminación que lo baña en el momento de la descripción. Ofrecemos a continuación un ejemplo sacado de *Marta y María* que ilustra los cambios que conoce el elemento acuático a lo largo de un día de excursión. Un poco más de las ocho de la mañana, al empezar el viaje la ría ofrece el siguiente aspecto:

*La superficie de la ría estaba tersa, inmóvil y brillante como la de un espejo: la luz proyectaba sobre ella algunas extensas manchas argentadas hacia el centro y otras oscuras en los bordes*⁵⁵.

Cambian los colores y el aspecto del agua conforme asciende el sol:

*El manejo de rayos que por estos agujeros caía sobre los montecillos de arena hacíalos brillar como enormes pepitas de oro derramando sus resplandores sobre toda la extensión de la sábana de agua*⁵⁶.

A las once de la mañana brilla un sol intenso y entonces toma el agua otro aspecto:

*Sobre esta mancha azul la madeja luminosa del sol hacia brillar otra de plata poblada de luces trémulas y chispeantes que se extendía en línea recta hacia el occidente*⁵⁷.

Así continúa la serie de cuadros que ofrecen varios aspectos de la gran mancha azul, la iluminación solar constituye en todos ellos el punto de referencia. El viaje de vuelta facilita otra serie de cuadros, pero esta vez descritos en función del sol que se prepara para desaparecer:

⁵⁴ Varios cuadros de Claude Monet (1840-1926) en particular “*La cathédrale de Rouen*” y “*Les meules*”, etc.

⁵⁵ *Marta y María*, pp. 147-148.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 156.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 157.

El sol iba a sumergir muy de pronto su abrasado disco en el cristal de las aguas, iluminando algunos parajes de la llanura con dorada y fantástica claridad y dejando otros en la sombra⁵⁸

El personaje descriptor asiste a las transformaciones o la evolución que conoce el espacio descriptivo. Los cambios operados en el paisaje le subyugan y condicionan su punto de vista. En efecto, en la descripción domina la emoción que experimenta este último. Entre el entorno y el observador se establecen relaciones de admiración que introducen *una comunicación interna de simpatía*⁵⁹ entre ambos y condicionan la descripción misma:

*La tarde fenecía y comenzaba el crepúsculo. Andrés quedó en éxtasis ante aquel semicírculo inmenso de montañas, que parecían los escaños vacíos de un congreso de dioses*⁶⁰.

La narrativa Palaciovaldesiana ofrece otro tipo de descripciones paisajísticas que están hechas por un personaje inmóvil. Se trata de un tópico realista que consiste en una pausa en el relato para introducir una descripción. La pausa, para ser natural, debe justificarse por el descanso, el retraso, la espera o la parada de un personaje. La inmovilidad justificada de éste corresponde a una pausa en la intriga, al abandono momentáneo del flujo narrativo que permite la inmovilidad del descriptor que está completamente absorto en su contemplación. Estas pausas actúan contra el tiempo del relato y reclaman para justificarse *un contra-tiempo*⁶¹. Para logrado recurre el narrador a una elaborada puesta en escena que tiende a justificar e introducir la secuencia descriptiva. La ventana, la puerta o el balcón se convierten de nuevo en un elemento privilegiado del artificio. Es una abertura sobre el espectáculo por observar y describir. El hecho de asomarse a una ventana o el abrir una puerta -otro tópico realista- queda justificado por la espera de un acontecimiento o una persona, por el apremiante deseo de serenarse o simplemente por la búsqueda de la compañía de la naturaleza en un momento de duda, de angustia o de desesperación. A continuación ofrecemos algunos ejemplos ilustrativos de esta temática justificadora e introductora. En *La fe* leemos:

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 176.

⁵⁹ Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, pp. 48-49.

⁶⁰ *El idilio de un enfermo*, p. 114.

⁶¹ *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 190.

La luz del quinqué que ardía sobre la mesa le hirió de tal modo que estuvo a punto de caer ofuscado. Apágala de un soplo, buscó a tientas la ventana y *la abrió de par en par*⁶². [--> sigue la descripción del temporal].

De la puerta ofrecemos dos ejemplos, uno de *La aldea perdida* y otro de *La fe*:

“*Ciñó luego con prisa las enaguas, se echó el pañolito sobre el pecho y abrió el corredor emparrado: la luz tibia y rosada del amanecer penetró en la estancia*”⁶³. [--> sigue la descripción del valle de Laviana].

“*Sentía calor y cansancio. Apagó el quinqué, abrió las puertas del corredor y trasladó a él la butaca*”⁶⁴. [--> sigue la descripción de una noche estrellada].

La descripción hecha por un personaje inmóvil se da también en el exterior. Suele tener lugar en un sitio elevado que domina un panorama vasto. Con ello, Palacio Valdés se sitúa plenamente entre los novelistas de la época. Cuando nos referimos a la narrativa de Pereda, Clarín o Emilia Pardo Bazán notamos que todos recurren a la misma modalidad realista: situar al personaje descriptor en un lugar elevado de donde describe el espectáculo que se extiende a sus pies.

Pereda en *Peñas arriba* nos hace descubrir Reinosa a través de los ojos del protagonista situado en un monte.

En *La Regenta* de Clarín, el personaje, desde la torre de la catedral, pasea su mirada sobre Vetusta y hace una descripción sistemática de todo lo que contempla.

En *Los pazos de Ulloa*, Julián se asoma a una ventana y describe todo el panorama que se ofrece a sus ojos.

En las novelas de Palacio Valdés el procedimiento es frecuente. La subida y luego la bajada del lugar de contemplación marcan respectivamente el comienzo y el fin de la secuencia descriptiva. El momento en que se efectúan ambas operaciones está vagamente determinado, en ninguna descripción de este tipo proporciona el narrador una hora precisa. Cabe señalar que como se trata casi siempre de pausas justificadas por la espera de alguien, la llegada de éste da por finalizada la descripción. Así Andrés ensimismado en sus cavilaciones:

⁶² *La fe*, op.cit., p. 139.

⁶³ *La aldea perdida*, op.cit., p. 50.

⁶⁴ *La fe*, op.cit., p. 288.

Más cuando se hallaba por entero embebido en ellas, he aquí que un caballo enjaezado y sin jinete llega y cruza velozmente⁶⁵. [--> la búsqueda del jinete marca el final de la descripción del valle].

En *José* Elisa ve las lanchas y deja el lugar de observación:

Cuando ya las veía próximas se bajaba al pueblo a toda prisa⁶⁶. [--> La bajada marca el final de la descripción del mar].

Cabe señalar que como acontece en las descripciones palaciovaldesianas en general, en este tipo de contemplación actúa el personaje como focalizador del sistema descriptivo. Por lo tanto la descripción acarrea siempre una serie de reflexiones de orden metafísico o estético en el personaje. El espectáculo observado desencadena en éste un proceso mental de reflexión que establece una relación de causa a efecto entre el entorno físico y sus propias reflexiones psicológicas.

No obstante, aparte de este punto común, se notan ciertas diferencias en la presentación de los elementos constituyentes del cuadro descrito. Mientras que en las descripciones hechas durante el desplazamiento de un personaje el paisaje se presenta como cuadros que se suceden según un orden espacio-temporal, en las descripciones hechas desde la perspectiva de un personaje inmóvil recurre el narrador a una escenografía convencional que permite transmitir los elementos del paisaje según un orden determinado donde aparecen varios sistemas topográficos. El más frecuente es la perspectiva: el paisaje se despliega en varios planos señalados por diferentes adverbios de lugar. Los distintos planos que se ofrecen a la vista del personaje representan las características esenciales de las regiones españolas donde se desarrollan las ficciones⁶⁷. Marca generalmente estas descripciones una gran exactitud geográfica e incluso toponímica que tiene por fin el estudio sistemático de los distintos aspectos del paisaje. Se trata pues de un paisaje realista recreado por el novelista con la voluntad de dar la impresión de realidad. Por consiguiente, los adverbios de lugar ubican con precisión los elementos paisajísticos y fijan la atención del lector en aspectos determinados del conjunto. Así, por ejemplo, en *La aldea perdida*:

⁶⁵ *El idilio de un enfermo*, op.cit., p.144.

⁶⁶ *José*, op.cit., p. 50.

⁶⁷ Véase *La aldea perdida*, op.cit., pp. 19-20. *El idilio de un enfermo*, op.cit., p. 114.

Delante, la gran Peña Mea que parecía echárseles encima; detrás, verdes praderas en declive, torrentes espumosos, gargantas estrechas, sombras, frescura, gratos olores, un silencio augusto que sólo interrumpían de vez en cuando las esquilas del ganado o el lejano chirrido de alguna carreta. La brisa, cargada de aromas, templaba el rigor de los rayos solares. Repartidos por los montes, algunos caseríos rodeados de castaños y nogales⁶⁸.

La estricta organización de los elementos que componen el cuadro da lugar a un encadenamiento de índices visuales, auditivos y olfativos que plasman la visión realista de lo observado. Considerada desde esta perspectiva, la concepción que tiene Palacio Valdés del espacio descriptivo corresponde en sus grandes líneas a la definición que propone Micheline Tison-Braun:

El espacio descriptivo es dócil, extensible o retráctil a voluntad, desembarazado de todo lo que molesta o divide inútilmente la atención, al contrario, poblado de lo que contribuye a la unidad del espectáculo⁶⁹.

Hombre de su tiempo, Palacio Valdés recurre a técnicas tradicionales utilizadas por la mayoría de los realistas decimonónicos. Por lo tanto, las descripciones paisajísticas están casi siempre mediatizadas por una individualidad. Por lo que el narrador no pretende dar su propia visión de las cosas, sino que las presenta tales como las ve el personaje descriptor. El procedimiento permite al narrador variar los puntos de vista y diversificar las aproximaciones. La competencia y el saber del descriptor constituyen dos factores esenciales en la construcción del cuadro descriptivo y facilitan descripciones detalladas y objetivas. Por otra parte, el desplazamiento del personaje a la vez que justifica y desencadena la descripción, da vida a un paisaje dinámico y animado. Un paisaje donde el tiempo y el espacio van íntimamente vinculados.

La elección de los escenarios novelescos en Palacio Valdés obedece a un criterio subjetivo que lo condiciona todo: el cariño a la tierra nativa. Con los paisajes campestres que describe en sus novelas pretende Palacio Valdés dar a conocer esta región de la geografía española a través su propia valoración, lo que le lleva a evocar muy a menudo sólo los aspectos más amenos y los parajes más agradables de Asturias.

⁶⁸ *La aldea perdida, op.cit.*, pp. 19-20.

⁶⁹ *L'espace descriptif est docile, extensible ou rétractile à volonté, désencombré de tout ce qui gêne ou divise inutilement l'attention ou, au contraire peuplé de ce qui contribue à l'unité du spectacle.* Tison-Braun, Micheline *Poétique du paysage*, Paris, librairie A.G. Nizet, 1980, p.83.

EL ÚLTIMO PÍO BAROJA. DE NUEVO EL PERIODISMO EN LA FICCIÓN

Por *Beatriz de Ancos Morales*

En noviembre de 2015 veía la luz la última novela de Pío Baroja (1872-1956), *Los caprichos de la suerte*, que completa su trilogía *Las Saturnales*, junto con *Misericordias de la guerra* (2005) y *El cantor vagabundo* (1950). Este relato llega a los lectores en una cuidada edición de Ernesto Viamonte Lucientes y pone de nuevo en el tapete la relación permanente que mantuvo el escritor vasco con el mundo de la prensa periódica¹ y su proyección en novelas y ensayos, al elegir en esta ocasión como personaje protagonista del relato a un periodista de profesión, Luis Goyena y Elorrio, al igual que en las novelas *Las Noches del Buen Retiro* (1934) o *Locuras de carnaval. Los cínifes* (1937). Si bien son ciertas las palabras en la nota introductoria a la edición de la obra del profesor José Carlos Mainer sobre la ligereza del texto literario que “a veces tiene aire de esbozo vertiginoso, otras es un atropellado material de agravios y a menudo se trueca en una tertulia de noche donde ya se ha hablado de todo”², no deja de ser interesante el estudio, en esta novela póstuma, de la continuidad que se establece con las novelas precedentes en relación al personaje de oficio periodista o que colabora con el mundo de la prensa periódica, así como el reflejo nuevamente de datos autobiográficos del escritor en su criatura de ficción, ya en su etapa de madurez a pocos años de su muerte. Volveré sobre ello en el último apartado de este artículo.

Aunque no podemos calificar a Baroja como periodista en el sentido estricto del término³, al nivel de sus coetáneos Azorín o Maeztu, dedicados con mayor asiduidad

¹ Utilizo la expresión “de nuevo” porque este aspecto en la producción barojiana ha sido ya estudiado por Jorge Campos (1962), Beatriz de Ancos Morales (1998) y Juan Carlos Ara Torralba en el tomo XVI de su edición de las *Obras Completas* del escritor para *Círculo de Lectores* (1999), así como en la edición recopilatoria de los artículos periodísticos de Baroja durante su época de exiliado de la editorial Caro Raggio *Desde el exilio* (1999) de Miguel Ángel García de Juan.

² Baroja, P. *Los caprichos de la suerte*. Madrid, Espasa Libros, 2015.

³ Para Jorge Campos Baroja recibe tal atributo solo en cuanto a su vida en la redacción, cumplimiento de tareas propias del oficio y encomendadas (en “Baroja periodista”, 1974, pp.532-533); opinión que comparte con Ramón Gómez de la Serna al hablar de Azorín (1948: 78) y manifiesta el propio Baroja

y compromiso a este trabajo, esta novela corrobora, una vez más, que su vivencia del mundo del periodismo le dejó una profunda huella que volcó de forma reiterada en parte su producción escrita. El mismo escritor hizo alusión en distintas obras a esta “afición” al periodismo, que nunca llegó a consolidar como profesión estable, por su escepticismo⁴ al respecto.

¿Cómo empezó esta relación entre literatura y periodismo en la vida de Pío Baroja?

1. PRIMEROS PASOS EN EL MUNDO PERIODÍSTICO

Pío Baroja inició su andadura en el camino de la creación literaria publicando cuentos y novelas en prensa periódica; en el ámbito periodístico encontró el cauce adecuado para saltar a la fama como novelista en la primera década del s. XX de las Letras españolas y sobresalir entre la pléyade de escritores coetáneos que quedaron prácticamente en el cajón del olvido para la Historia literaria española. Los preliminares de esta vocación literaria –que nacía a la par que estudiaba Medicina en la universidad- se encuentran en la publicación de artículos de variada índole temática en distintos diarios y revistas del periodo finisecular, siguiendo el modelo de su progenitor. En efecto, su padre, don Serafín Baroja, fue ingeniero de minas con aficiones literarias, como recuerda su nieto Julio⁵. Publicaba cuentos breves en prensa periódica local y hasta llegó a fundar un periódico *Bai, Jauna, Bai*, vinculado en un principio al diario liberal *El Navarro* de Pamplona; curiosa publicación bilingüe castellano/vasco en que se traducían al vasco a autores como Campoamor, López de Ayala, Calderón o Zorrilla.

Gracias a las amistades que don Serafín cultivó desde su primera estancia en Madrid en 1879 su hijo Pío encontró puertas abiertas para colaborar con la prensa periódica siendo aún estudiante universitario de Medicina en Madrid durante su tercer año de carrera⁶. En 1890 apareció su firma en dos diarios donostiarras: *La Unión Liberal* y *La Voz de Guipúzcoa* con artículos dedicados a la Literatura rusa del s. XIX. Más adelante, siendo estudiante de doctorado, colaboró con *La Justicia*, periódico republicano de Salmerón. Durante su primer trabajo como médico en un pueblo de Guipúzcoa, Pío Baroja sigue enviando colaboraciones a los diarios hasta que, abandonada la profesión,

en el prólogo a su novela *Las noches del Buen Retiro* (1934)

⁴ Por ejemplo escribe en su artículo “La formación psicológica del escritor”: “Después de dos años de médico de pueblo, de seis u ocho de industrial, no había podido resolver la manera de vivir. Como el cazador torpe, no había disparado nunca a tiempo; y, ya convencido de mi inutilidad para la vida práctica, pensaba en dedicarme al periodismo y a la literatura como deporte, suponiendo que ni el uno ni la otra me llevarían a nada”.

⁵ Cf. Caro Baroja, *Los Baroja*, Madrid, Círculo de lectores, 1986.

⁶ Cf. Mainer, J. Carlos. *Pío Baroja*. Madrid, Taurus, 2012.

se instaló en Madrid para trabajar en la panadería de su tía Juana Nessi, en la madrileña plaza de las Descalzas Reales.

Corre el año 1896. Baroja entabla relación con la bohemia madrileña de fin de siglo en sus distintos puntos de reunión: la tertulia del Café de Madrid, la de la horchatería de Candelas, la de Luis Ruiz Contreras –al que conocía de sus años de estudiante universitario- y otras en las redacciones de los periódicos, talleres de pintor y, a veces, en las oficinas. Es un tiempo para anudar lazos de amistad con literatos, aprendices de escritor, periodistas, editores y artistas. Surge en estos años el llamado grupo de “Los Tres”: Baroja con los también noveles escritores Azorín y Ramiro de Maeztu, con quienes comparte ideales y proyectos.

A los 26 años, después de una estancia breve en el París cosmopolita del cambio de siglo, Baroja reanuda sus andanzas por las redacciones de los periódicos madrileños, por los cafés y otros lugares de tertulia habituales.

Transcurre el año 1900 en la capital española, donde se difunde el término “intelectuales” para designar a aquellos escritores reivindicativos que colaboraban en la prensa de opinión con un tono más personal y directo. Suyos, por excelencia, son el género de la crónica y, después, el ensayo. Entienden estos intelectuales que la Literatura puede servir como instrumento de regeneración social. Habían descubierto, asimismo, que el periodismo era un motor de evolución y se aprovecharon de sus cauces para verter en ellos las ideas que, a través de las obras literarias, aunque se echasen a rodar, no llegarían al gran público con tanta facilidad y eficacia como a través de los diarios y revistas⁷.

Estos *jóvenes intelectuales* debaten en ese momento el porvenir de España, hundida tras el desastre del 98 con la pérdida de las últimas colonias de ultramar (Cuba y Filipinas). Una España anémica de ideales, con unos habitantes sumidos en una profunda abulia. En cambio, una minoría de carácter inconformista se propone regenerar el país, luchar para sacar a la masa de la inercia en que se halla. Estos jóvenes inquietos adoptan una actitud social y combativa. Redactan manifiestos de protesta y acuden a las redacciones de los periódicos para poder comunicarse con la gente de la calle publicando sus escritos. En definitiva, hacen lo que se ha calificado como “periodismo por necesidad” hasta culminar en la iniciativa de fundar una revista.

1.1. Génesis y fundación de la revista *Juventud*

El llamado *Grupo de los Tres* – Baroja, Azorín y Ramiro de Maeztu- baraja entre sus proyectos la posibilidad y el deseo de fundar un periódico. El primer intento apare-

⁷ Cf. Celma Valero, M^a P., *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo (1888-1907)* Madrid, Ensayos Júcar, 1991.

ce explicado en un artículo de Baroja para la publicación periódica *Nueva Vida*, donde expone a su amigo Azorín “Un programa” (3 febrero 1901) sobre el ideario de la revista que ha pensado fundar: *Revista Libre*, en la que puedan expresar sus ideales con libertad. Pero esta idea tan sólo queda en palabras.

El nuevo intento se consolida con la revista *Electra*, de escasa duración (16 de marzo a 11 de mayo de 1901). Entre los inspiradores de la revista se encuentran Valle-Inclán, Maeztu, Manuel Machado, Villaespesa y Baroja, que se unen a raíz del polémico estreno de la obra teatral de Benito Pérez Galdós que dio título a la publicación. Siguen después las colaboraciones de Baroja para *Arte Joven* y *Las Noticias* de Barcelona; hasta que junto con Azorín vuelven a pensar en editar un periódico. Reveladora de estas intenciones se presenta la correspondencia entre Pío Baroja y Azorín desde el verano de 1901⁸. Así, leemos en carta del 23 de julio:

Tengo un proyecto terrible, hacer otro periódico; pero no un semanario ni otra chapucera así, sino un periódico diario. Se me ocurrió la idea la otra tarde en el Congreso, viendo tanto idiota en el Salón de Conferencias. ¿Por qué nosotros, gente joven, que aunque no valgamos nada, valemos más que estos señores, no hemos de intervenir en cuestiones políticas? Inmediatamente la idea: hacer un periódico. Éste sería una cosa similar a *La Aurora* de Clemenceau, una publicación que reuniera sin dogma alguno a los socialistas, a los anarquistas y a los intelectuales independientes.

Yo no sé si se podría hacer, yo he supuesto que sí y he pensado como hombre práctico y fuerte (ahora tomo glicerofosfato) en formar una sociedad por acciones; cien acciones a mil reales. Tendría gracia que resultara. Por de pronto yo voy a escribir a mi padre para que hable a algunos de esos capitalistas ricos de Bilbao [...].

Después de unos meses de incertidumbre, ve la luz la revista *Juventud* en octubre de 1901. Llevaba por subtítulo *Revista popular contemporánea*. La fundación y edición corre a cargo de Pío Baroja y Azorín con la ayuda de un periodista sevillano, Carlos del Río, que trabajaba en el diario madrileño *El Liberal*. A él se une otro sevillano, el periodista Jose M^a Llanas de Aguilanedo, redactor de *La correspondencia de España*, para apuntalar la puesta en marcha de la nueva publicación. Su duración fue breve -doce números en total- de octubre de 1901 a marzo de 1902. A pesar de anunciar una periodicidad decenal, salió al público de forma irregular. Aunque se incluían artículos de crítica literaria, la finalidad de la publicación era ser vehículo de expresión de sus ideas políticas y sociales: “Nuestro deseo es hacer labor nacional, de estimular energías

⁸ Estas cartas se conservan en la casa-museo de Azorín en Monóvar (Alicante). Fueron publicadas por José Rico Verdú en *Un Azorín desconocido*. Alicante, 1973, por el Instituto de Estudios Alicantinos. Este estudio se completa con el de Francisco Caudet en la revista holandesa *Norte*, enero-febrero 1973, en el que recoge seis cartas completas de Baroja a Azorín.

latentes en nuestro país, donde tantos son a disolver, a desacreditar, y tan pocos a hacer labor constructiva”⁹.

La redacción se encontraba en la calle Espíritu Santo nº 41 de Madrid. Baroja recuerda en sus memorias, pasados muchos años, algunas anécdotas ilustrativas del ambiente distendido y bromista que existía entre los periodistas de la redacción¹⁰.

En seguida empiezan estos jóvenes escritores ilusionados a recibir colaboradores para su iniciativa periodística. Junto a Baroja y Azorín acudieron a colaborar, entre otros, Silverio Lanza, al que Baroja había conocido en Madrid a través de Antonio Gil Campos, amigo común, y con el que había coincidido también en la redacción de la *Revista Nueva* en 1899, al amparo de Ruiz Contreras. Asimismo encontramos las firmas de Miguel de Unamuno, Ciro Bayo, Salvador Rueda y otros escritores hoy menos conocidos, pero muy en boga en el mundo literario finisecular. La publicación sobrevive hasta marzo de 1902. De marcada línea ácrata y anticlerical, *Revista Nueva* se constituyó en vehículo óptimo de difusión de las ideas políticas, sociales y literarias de los jóvenes de aquel grupo del noventa y ocho tan controvertido.

Baroja desdobra su firma en la nueva publicación con el seudónimo ya utilizado en las revistas *Electra* y *Revista Nueva* de “Juan Gualberto Nessi”, hecho que pone en evidencia la abundante participación de escritor y su intención de no sobrecargar las páginas de la revista con su nombre verdadero. La revista se conserva actualmente incompleta en la Hemeroteca Municipal de Madrid¹¹.

Esta puesta en marcha de nuevas publicaciones periódicas y participación activa en otros diarios no fueron bien vistas por sus coetáneos, tal como recuerda don Pío en sus memorias años después¹². Baroja alterna esos meses su trabajo en *Juventud* con la publicación de algunos de sus cuentos en el semanario satírico dirigido por Miguel Sawa, *Don Quijote*, en el que publicaban también los jóvenes regeneracionistas. En octubre de 1902 es admitido como periodista en la redacción del prestigioso diario madrileño *El Globo* donde desempeñará varias funciones: crítico teatral, redactor-jefe, director interino, corresponsal de guerra. La revista *Juventud* quedaba, por tanto, relegada al

⁹ Revista *Juventud*, nº 2, Editorial.

¹⁰ Algunas son divertidas como esta: Palomero solía cantar a un periodista que se llamaba Melantuche, con la letra del Vals de Agua, azucarillos y aguardiente que comienza con la letra “Eres digna por tu educación / de ocupar gran posición...” esta broma:

Melantuche eres un escritor;
Melantuche, con mucho primor;
Melantuche, con su estuche;

resulta superior. Sí, señor” *OC*, Tomo V, p.177.

¹¹ Del 1 octubre al 30 noviembre de 1901, nº 1 al 6; y del 8 al 15 de marzo de 1902, nº 10 y 11.

¹² “Al principio de mi vida literaria compartía con Azorín la animosidad de la gente. Cuando hicimos Maeztu, Azorín y yo un periodiquito que se llamaba *Juventud* nos insultaban, principalmente a los dos. Luego, cuando estuvimos en *El Globo* nos pasaba lo mismo” Baroja, P. *OC*, V, p. 178.

olvido; entraba a formar parte de esa colección de revistas efímeras que aparecieron en torno a los años que conformaban el cambio de siglo.

La experiencia de Pío Baroja en el mundo de la Prensa, más estrecha en el periodo finisecular aludido, le permitió formarse una idea de lo que era el periodismo en la España de aquel entonces, palpar sus defectos, así como conocer de primera mano la vida que llevaban los periodistas y constatar su consideración social. De esta experiencia personal brota una crítica abierta en diversos artículos, que también refleja el escritor en varias de sus novelas (*Mala Hierba*, *Aurora Roja*, *Las Noches del Buen Retiro*, etc) donde intentó recrear el ambiente periodístico de dos épocas determinadas: la transición de siglo y el final del primer tercio del siglo XX. En algunas de ellas podemos observar el gusto por incluir personajes que mantienen relación con el periodismo o las múltiples referencias a los periódicos y revistas que circulan en el entorno donde se mueven sus personajes de ficción.

Baroja percibe una serie de defectos en la Prensa periódica que podrían condensarse en los siguientes puntos: prensa de baja calidad, debido a la ineptitud como profesionales; prensa parcial y servil; una prensa española precaria¹³.

Sirvan como botón de muestra sus propias afirmaciones en el ensayo *Momentum catastróficum* (1919), hablando del partidismo de la prensa al servicio de los aliadófilos en la Primera Guerra Mundial. Don Pío aplica crudos calificativos para los periodistas que se dedican a la política: “Estamos en ese momento en que el mérito de un partido es ser exaltado; de aquí la glorificación de los periodistas políticos, monos aulladores, que hacen además, de tambor mayor, colocándose al frente de la plebe que marcha”¹⁴.

2. NUEVAS RELACIONES CON LA PRENSA EN EL EXILIO

María de Villarino en su artículo de *La Nación de Buenos Aires* “Baroja en el desierto” (9-7-1939) nos describe los paseos cotidianos del escritor por la capital francesa. En efecto, Pío Baroja estuvo dos veces en París: la primera de 1936 a 1937 y la segunda desde 1938 a 1940. Como recuerda el escritor vasco en su ensayo *Bagatelas de Otoño* (1949) y *Aquí París* (1955), tuvo que buscarse un medio de ganarse la vida, acogido en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria, y este fue la colaboración, en principio mensual, con un diario argentino La Nación de Buenos Aires.

¹³ De Ancos, B. *Pío Baroja. Literatura y periodismo en su obra*. Madrid, FUE, 1998, pp.375-383.

¹⁴ Baroja, *Obras Completas*, V, Madrid, Biblioteca Nueva, (1946-1951), p. 386.

El cuarto que me dieron estaba bien, la comida en el restaurante era un poco pobre, pero en cambio resultaba muy económica, cosa de importancia en aquel tiempo mísero. Yo no tenía más remedio que vivir de ese modo, porque no contaba con más recursos que 300 francos, que era lo que ganaba en un artículo que debía mandar a *La Nación* de Buenos Aires¹⁵.

También colabora esporádicamente con el diario *L'Intransigeant* y *La Revue Blue*. Sus vivencias como colaborador en periódicos serán volcadas en la novela *El hotel del cisne* (1946) y en algunos de sus artículos como "El comunismo implacable"¹⁶ donde narra sus contactos con los estudiantes universitarios de París.

En mayo de 1937 viajó a Basilea con su amigo Schmitz. Pensó en publicar en algún periódico suizo, pero sin éxito. En u libro *Ayer y hoy* (1939) recoge dos artículos publicados en el periódico *Neue Basler Zeitung*¹⁷. De regreso a París Baroja se encuentra mal de salud y su amigo el doctor Marañón le aconseja el regreso a España. Llega a Vera de Bidasoa el 13 septiembre de 1937. Se interrumpen, de este modo, temporalmente sus colaboraciones con el diario argentino.

Ya en España, Ruiz Castillo director por aquel entonces de la editorial Biblioteca Nueva, se compromete a editar un libro con sus artículos, que aparecerá con el título un tanto provocador de *Comunistas, judíos y más ralea* y un prólogo de Ernesto Giménez Caballero, presentando los textos como precursores del fascismo en España.

Pío Baroja recibe carta del corresponsal de *La Nación* en España animándole a escribir de nuevo para el periódico argentino. Como en España encuentra obstáculos para publicar, decide volverse a París en 1938. Tampoco en el extranjero resulta todo fácil; los periódicos parisinos también ponen pegas a sus colaboraciones.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Baroja publica algunos artículos sobre la política de Hitler en *La Nación*: "Los herederos de Hegel" (1939), "Los sistemas totalitarios" (1940), "La unanimidad" (1940). Confiesa que le hubiera gustado ser cronista de guerra¹⁸ como lo fue en su juventud en el levantamiento de Marruecos, pero no aceptaron en el diario su propuesta. En 1940 es forzado a abandonar el Colegio de España y el diario le busca un alojamiento en el paseo de los Campos Elíseos. Se produce la entrada de las fuerzas alemanas en París y piensa en salir de la capital francesa antes de correr un riesgo. Entra en España por Hendaya el 24 junio con un grupo de refugiados. Continúan sus colaboraciones con *La Nación* y también se publican artículos suyos en publicaciones

¹⁵ Baroja, P. *Aquí París*, Madrid, el Grifón, 1955, p.17.

¹⁶ Baroja, *Comunistas, judíos y demás ralea*, Madrid, 1938, cap. XI.

¹⁷ Son el VI y VII del libro, publicado en Santiago de Chile en 1939.

¹⁸ Cf. Baroja, *Aquí París*, capítulo II.

sudamericanas tomándolas del diario argentino, o bien a través de la agencia de Ambrosio Martins, editor de sus artículos en París y encargado de distribuirlos por diversas publicaciones periódicas sudamericanas. Las colaboraciones con *La Nación* se extenderán hasta enero de 1943¹⁹.

A su regreso a España se le recibe al escritor sin simpatía alguna. Las gestiones de unos amigos, entre ellos García Venero, consiguen que se suavice esta especie de ojeriza: se le abren las columnas de los periódicos del Movimiento, dejándole la libertad en la elección de temas. Baroja escribe sin entusiasmo, pensando solo en la ayuda económica, pobrísima, como solían ser las de las colaboraciones en prensa.

Decide, entonces, publicar sus Memorias en Madrid. Manuel Aznar, director de la revista *Semana*, le ofrece su publicación para editarlas. En opinión de Jorge Campos²⁰, el regreso a España puede considerarse como el fin de las actividades periodísticas de Baroja. Encontramos alguna colaboración esporádica en *ABC* o *El Español*, pero ningún trabajo de carácter estable.

3. EL MUNDO DEL PERIODISMO EN LAS NOVELAS BAROJIANAS

La visión crítica del periodismo se realiza, en las novelas de Baroja, con ciertas dosis de ironía. En algunas de ellas, el tema del periodismo se mantiene como una constante a lo largo de toda la trama argumental, como es el caso de *Las noches del Buen Retiro* (1934) y *Los cínifes*, una de las novelas cortas que integran la serie de *Locuras de carnaval* (1937) y que fue publicada por vez primera en el diario *Ahora*. Ambas se mueven en una coordenada temporal diferente: la primera sitúa en el transcurso de la acción en torno a los últimos años del siglo XIX, mientras que el marco histórico de la segunda lo constituyen los años de la dictadura de Primo de Rivera y los primeros años de la II República. En *Las noches del Buen Retiro* aparecen los periodistas en torno a las pintorescas tertulias a las que acudían los aristócratas y ricos burgueses madrileños durante los meses de verano en Madrid. Sus peripecias vitales y su consideración social aparecen retratadas con humor a lo largo de las páginas de la novela. En *Los cínifes* conocemos la trayectoria del “hombre-cínife” llamado Manuel Golfín, un periodista que ejerce su oficio en los difíciles años de la Dictadura y la Segunda República. También en *Mala Hierba* (1904) y *Aurora Roja* (1904) se hace presente el mundo de la prensa mediante la recreación de ambientes de redacciones de diarios y personajes periodistas del Madrid finisecular. En el segundo capítulo de la segunda parte

¹⁹ Cf. Baroja, P. *Desde el exilio*. Madrid, Caro Raggio, introducción y notas de Miguel Ángel García de Juan, 1999.

²⁰ *Op. cit.*

de la novela *Mala Hierba*, por ejemplo, pone en evidencia el narrador la baja categoría profesional de los diarios, mientras que en *Aurora Roja* el escritor vasco se detiene en presentar al lector con detalle la pésima situación en que trabajaban los periodistas²¹.

Los caprichos de la suerte (2015) se suma a la serie de novelas que tienen a un periodista como personaje protagonista o personaje secundario o, dicho con mayor rigor, a personajes que trabajan para la prensa periódica, pues el oficio como tal no estaba tan definida como ahora ni tampoco bien visto socialmente; sin olvidar la serie histórica *Memorias de un hombre en acción*, en la que también Baroja ha dado vida a personajes con este oficio o particular dedicación²². Los personajes de unas y otras desfilan por las páginas de las novelas en las más variadas ocupaciones relacionadas con la prensa periódica: desde redactor habitual de diario en calidad de cronista, corresponsal, crítico teatral o simple articulista, a maquetador de periódico, fundador o director de nuevas publicaciones periódicas, patrocinador de la nueva publicación puesta en marcha, colaborador esporádico por causas económicas o sociales, dibujante, administrador de la empresa periodística o corrector de las pruebas de imprenta. Facetas todas, en suma, que Pío Baroja vivió de cerca, fundamentalmente en sus años de juventud en la capital madrileña.

Tras una lectura de todas estas novelas el lector llega fácilmente a la conclusión de que el escritor vasco no tenía ningún aprecio por este oficio, visto el modo en que trata a estos tipos literarios. En su creación pesa más la ironía que la admiración; muchos de los personajes aparecen caricaturizados por su pluma ya desde su mera presentación externa. En otros relatos, en cambio, el narrador ridiculiza a sus personajes por sus acciones y comportamientos a lo largo de la trama novelesca.

3.1. Luis Goyena y Elorrio. De nuevo el personaje periodista

La presencia del mundo de la prensa periódica en la producción barojiana se muestra, entre otros aspectos, en la creación de personajes que se desenvuelven en la ficción²³. Algunos ejercen como periodistas; otros, no pasan de aficionados y mantienen con los diarios y revistas relaciones esporádicas y ocasionales. La

²¹ El capítulo de *Mala Hierba* se titula: “Los nombres de los sapos. El director de “Los Debates” y sus redactores”. Aclaremos que “sapo” era un calificativo despectivo que recibían en jerga periodística ciertos periódicos de finales del siglo XIX. Se designaban así los diarios de ínfima categoría, que se publicaban cuando podían y que vivían del “fondo de reptiles” de unos cuantos anuncios oficiales, y, a veces, del chantaje. Se solían tirar todos en la misma imprenta y todos tenían la misma forma y composición.

²² De Ancos, *op.cit.* p.384.

²³ De Ancos, p.437.

mayoría de estos personajes suelen ser secundarios en la trama, pero no pasan desapercibidos, pues Baroja se esfuerza por dotarlos de unos rasgos caracterizadores o, al menos, un somero apunte descriptivo, inclinado a la caricatura. El escritor ridiculiza, haciendo uso de la ironía, a los tipos dedicados a este oficio. Constituyen dos buenos ejemplos las novelas *Mala Hierba* (1904) y *Las noches del Buen Retiro* (1934).

El lector conoce al personaje Luis Goyena y Elorrio, natural de Oyarzun, por la estampa inicial que de él hace el narrador omnisciente en la Parte Primera de la novela *Los caprichos de la suerte*. Baroja construye a su personaje con algunos rasgos autobiográficos como hiciera en otros relatos de personaje periodista, aunque no del todo exactos en la ficción. Veamos algunos de ellos:

- Luis Goyena era hijo de un médico de una aldea guipuzcoana próxima a Oyarzun²⁴. En realidad, Pío Baroja fue médico de un pueblo hasta que, aburrido del oficio, abandonó la profesión para dedicarse a las Letras. Su padre, don Serafín, no era médico, sino ingeniero de minas.
- Este personaje elige el seudónimo de *Juan de Oyarzun* para publicar sus artículos y evitar, de este modo, las críticas de sus coetáneos, pues sus escritos en prensa eran demasiado liberales según la familia. “Luis Goyena era bastante conocido entre los periodistas por sus artículos”²⁵. El uso del seudónimo en prensa escrita fue, asimismo, algo común en Pío Baroja, ya desde sus inicios: *Tack*, *Tirteafuera*, *Pío V*, *Juan Gualberto Nessi*, *Paradoxa*, *el Bachiller Sansón Carrasco* son algunos de ellos; unos confirmados por él en sus memorias; otros, ciertamente atribuibles por datos biográficos conocidos²⁶. Poco después, nuestro personaje de ficción cambiará a *Juan Elorrio*.
- Luis Goyena y Elorrio suspende sus colaboraciones con un periódico hispanoamericano durante el estallido de la revolución de 1936. En realidad, Pío Baroja empezó a colaborar con el diario *La Nación de Buenos Aires* desde 1936, cuando en San Juan de Luz, camino ya del exilio voluntario, recibe la visita de Fernando Ortiz Echagüe, director general de los servicios para Europa del diario *La Nación*, y le solicita colaboraciones de su ya prestigiosa firma. Este dato biográfico barojiano queda mejor reflejado en la novela corta *Los caprichos del destino* (1947) –relato precedente y base de la novela que nos ocupa– donde su protagonista, Jesús Martín Elorza, profesor

²⁴ Baroja, *Los caprichos de la suerte*, 2015, p.27.

²⁵ Baroja, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ De Ancos, *op.cit.*, p.49.

universitario exiliado en París, colabora con seudónimo en un periódico argentino como forma de sustento²⁷. Sus ingresos serán de 300 francos por artículo²⁸.

Al ver el peligro que se avecina en España con la revolución que se va transformando en guerra civil, el periodista Luis Goyena sale de Madrid durante la guerra, dirigiéndose a Valencia para pasar de allí a Francia por mar, realizando su viaje en barco hasta Marsella²⁹. Nos narra sus días en la Valencia republicana. Sabemos que durante la contienda nacional, Pío Baroja salió dos veces de España; una de ellas fue el verano de 1936, tras un incidente con los requetés fascistas en Vera de Bidasoa. La segunda se produjo en 1938, tras una estancia breve en Salamanca para volver en junio de 1940. Ninguna de las dos salidas, en cambio, coincide con el relato de la ficción.

- El periodista Luis Goyena llega por fin a París donde conoce a otros personajes: el dibujante Abel Escalante y Procopio Pagani, un curioso hombrecillo argentino que había aparecido en otra novela de Baroja, *El Hotel del cisne* (1946); un personaje que escribe colaboraciones para periódicos americanos. La novela *Los caprichos de la suerte* narra las andanzas del periodista en París desde la Tercera a la Sexta parte. También volverá a aparecer en la trama el comandante Carlos Evans³⁰, personaje relevante de la otra novela póstuma que completa la trilogía de *Las Saturnales, Miserias de la guerra* (2005) En la que Baroja narra con más detenimiento y anécdotas sus vivencias de la Guerra Civil y el exilio. Podemos acceder a detalles de la doble estancia de Baroja en París y cotejarlos con el relato a través de sus memorias *Desde la última vuelta del camino*, tomo VII: *Bagatelas de otoño* (1949), de su libro de ensayo *Aquí París* (1955) y en *Paseos de un solitario* (1955), junto con algunos comentarios que incluye Azorín en *París* (1945), escritor con quien compartió su vida en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria desde su llegada a tierras francesas. El personaje Luis Goyena Juan Elorrio a esta altura del relato conoce a un amigo alojado en la Casa Española de la Ciudad Universitaria, que le deja descansar en un sofá de su habitación durante el día. Su forma de sustento es escribir para un periódico:

²⁷ Baroja reescribe en *Los caprichos de la suerte* su novela corta *Los caprichos del destino* dentro de su libro de relatos cortos *Los enigmáticos*, en el que desarrolla a partir del capítulo II titulado *Un emigrado*, los inicios de la vida de este profesor universitario en París, que se gana la vida escribiendo colaboraciones para un diario argentino, trasunto de sus propias andanzas en la capital francesa entre 1936-1939.

²⁸ Cf. Baroja, *Aquí París*, *op.cit.*

²⁹ Cf. Baroja, *Los caprichos de la suerte, Parte Segunda*.

³⁰ En la Tercera parte de la novela, capítulo III, p. 76, en compañía del dibujante Abel Escalante.

Una de las gestiones que le resultó medianamente fue el proponer a un periódico argentino, que tenía oficina en París, el enviarle de cuando en cuando un artículo para ver si le parecía publicable. Entregó el primero. El director, días después, le dijo lo encontraba bien. Elorrio quería cobrarlo porque estaba sin un cuarto. El director le envió a la administración, donde le pagaron trescientos francos³¹.

La vida en París del personaje periodista discurre con paseos y charlas con varios amigos, que nos permiten conocer las opiniones del escritor sobre política o literatura; visitar librerías, leer y escribir. Termina el relato con un hecho que fue sueño irrealizable para Baroja por falta de recursos económicos: viajar a América.

Al cabo de algún tiempo se supo el paradero de Elorrio en Buenos Aires y de su amigo Abel. Elorrio hacía artículos y traducciones para vivir con modestia. Escalante en los Estados Unidos dirigía películas y ganaba mucho dinero.

Luis Goyena personaje periodista tiene como antecedente inmediato en la ficción barojiana a Manuel Golfín, protagonista de *Los cínifes* en *Locuras de carnaval* (1937). Un tipo que ejerce como periodista durante la Dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República española. Baroja logra un personaje más complejo y acabado respecto a la caracterización de Goyena. Estudiante de Derecho e hijo de periodista, Manolo continúa la vena satírica paterna que le hace saltar a la fama. Su actividad en los periódicos se alterna con algunas composiciones literarias (sainetes y cuplés). La habilidad para la sátira heredada de su padre Federico Golfín, personaje de otra novela anterior (*Las noches del Buen Retiro*, 1934) se hace cada vez más amarga; de ahí el calificativo de *cínife* que da título al relato: hiriente, malvado, insolente, cobarde y resentido. Además de cronista político ejerce de corresponsal en el extranjero. Con la llegada de la Dictadura escribe artículos en periódicos republicanos ridiculizando el nuevo gobierno. Pronto llega la censura que acaba con sus trabajos para la prensa. Hombre advenedizo y cambiante, logra otro trabajo a través de un amigo afín al régimen cambiando el contenido de sus artículos con tal de ganar dinero. Durante la Segunda República escribe en periódicos conservadores y en un semanario satírico para volcar todo el odio que lleva dentro. A esta actitud se une un fuerte desengaño en su relación con una cupletista, Pura Doni, con la que había vivido algún tiempo y después había abandonado. Ecos de esta ficción podrán verse en la relación entre Luis Goyena y su amiga Gloria en *Los caprichos de la suerte*.

Como personaje secundario, *Los cínifes* contiene otro periodista, Luis Tenorio, amigo de Golfín, revolucionario en tiempos de la Dictadura, aunque servil al Régimen,

³¹ Cf. Baroja, *Los caprichos de la suerte*, *op.cit.* p.74.

años después, en su trabajo en una revista de sociedad como medio de subsistencia.

El segundo antecedente de Luis Goyena como personaje periodista aparece en *Un dandy comunista*, también dentro de *Locuras de carnaval* (1937). Se trata de Antonio, que firma con el seudónimo *licenciado Latorre* en sus primeras colaboraciones en un periódico anarquista. Este hombre que acude a la redacción de un periódico como forma de sustento tras la muerte de su padre. Por sus escritos se le consideró agitador peligroso de masas, fue perseguido y encarcelado. Marchó después a América diez años. Al regreso se colocó en Madrid en una editorial como traductor de obras francesas primero y como corrector de pruebas de imprenta después.

CONCLUSIÓN

La somera revisión de los personajes dedicados al periodismo en la ficción barojiana, y en particular en *Los caprichos de la suerte*, como texto póstumo, nos permite afirmar de nuevo que la experiencia personal del escritor vasco en las redacciones de los periódicos, así como el envío sistemático de colaboraciones como medio de vida, principalmente en la posguerra española, quedó reflejada en sus escritos de un modo permanente, amalgamando realidad y ficción autobiográfica. Hemos intentado presentar la última huella biográfica de Baroja en un personaje de ficción, escritor de colaboraciones periodísticas, Luis Goyena y Elorrio, que se suma a la gama de personajes que en la producción literaria de Baroja se relacionan con el periodismo, en el sentido amplio del término. Unas figuras de ficción que se van definiendo por su propia acción y palabras a lo largo de la trama novelesca.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín (1945), *París*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Baroja, Pío, (1946-1951), *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 7 tomos
----- (1999), *Obra dispersa y epistolario, Obras Completas*, vol. XVI,
Barcelona, Círculo de Lectores. Edición dirigida por José-Carlos Mainer.
----- (1938), *Comunistas, judíos y demás ralea*, XI, Valladolid, Reconquista.
----- (1955), *Aquí París*. Madrid, El Grifón.
----- (1999), *Desde el exilio*. Madrid, Caro Raggio, introducción y notas de
Miguel Ángel García de Juan.
- Caro Baroja, J. (1986), *Los Baroja*. Madrid, Círculo de lectores.
- Caro Baroja, P. (1987), *Guía de Pío Baroja*, Madrid, Cátedra.
- Campos, J. (1974), “Baroja periodista” en *Pío Baroja*. Javier Martínez Palacio ed.
Madrid, Taurus.
- (1981), *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza.
- Celma Valero, P. (1991), *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo*,
Madrid, Ensayos Júcar.
- De Ancos Morales, B. (1998), *Pío Baroja. Literatura y periodismo en su obra*.
Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Elizalde, I. (1975), *Temas y personajes barojianos*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Longares, M. (1972), *Escritos de juventud*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- Mainer, J. C. (2012), *Pío Baroja* Madrid, Taurus.
- Sánchez Granjel, L. (1992), *El último Baroja*, Bilbao, Sociedad vasca de Historia de
la medicina.
- Sotelo Vázquez, A. (1990), “Pío Baroja en 1901” en *Bulletin Hispanique*, tomo 92, nº
2, julio-diciembre.
- Urrutia Salaverri, L. (1973), *Pío Baroja. Hojas sueltas*. Prólogo y notas. Madrid, Caro
Raggio, 2 vols.
- Valls, J. F. (1988), *Prensa y burguesía española en el siglo XIX*. Barcelona. cap. V.

RESEÑAS

SEGUNDAS CELESTINAS: Segunda comedia de Celestina, de Feliciano de Silva. Tercera parte de la tragicomedia de Celestina de Gaspar Gómez. Tragicomedia de Lisandro y Roselia, de Sancho de Muñón. Edición de Rosa Navarro Durán. Biblioteca Castro. Fundación Antonio de Castro. Madrid, 2016, I-CXII + 903 páginas.

Por Ignacio Bajona Oliveras

La profesora de la Universidad de Barcelona, Rosa Navarro es una gran conocedora de la literatura española de los siglos XVI y XVII, en particular de la literatura rufianesca, a la que ha dedicado un magnífico libro, *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en la Edad de Oro* (2012) así como ha publicado varias ediciones del *Lazarillo* e interesantes estudios interpretativos de otras obras picarescas, además de una amplia selección con el título *Novela picaresca*, (I-V), (2011). Ahora acaba de editar tres piezas dramáticas, que o bien pretenden continuar *La Celestina* de Fernando de Rojas original o, partiendo de su argumento, versionar el tema celestinesco con nuevos elementos. Pero la gran contribución de Rosa Navarro a estas ediciones se halla en su amplia e interesantísima *Introducción* de más de cien páginas, distribuida en cuatro grandes apartados, seccionados a su vez en diversas partes y cuestiones.

Iniciada con las biografías de los tres citados autores editados, empezando por la de Feliciano de Silva, quien dirige su obra a don Francisco de Zúñiga Guzmán, duque de Béjar. Sigue a continuación la de Gaspar Gómez, que dedica precisamente su *Tercera parte de la Tragedia de Celestina* a Feliciano de Silva. Y por último, la biografía Sancho de Muñón, cuya obra: la *Tragedia de Lisandro y Roselia* dedica a Diego de Acevedo y Fonseca.

Tras este primer apartado de su *Introducción*, la profesora Rosa Navarro se adentra en sus sucesivas unidades con el detallado análisis de cada una de las tres obras editadas, no solo de su argumento, que comenta en cada caso, sino también de sus personajes, que en parte se repiten en las tres piezas, así como se ocupa de lo que ella llama “el diálogo entre las cuatro obras”, incluyendo así *La Celestina* de Rojas, confrontando sus respectivos personajes y su trama.

Centrándonos en particular en el último apartado de la *introducción*, que su autora titula “Espacios literarios para la creación lingüística...”, destaca los recursos lingüísticos utilizados por los tres autores citados, sobre todo en el caso de Feliciano de Silva, que en su *Tragicomedia* y a lo largo de diferentes momentos,

introduce en escena personajes cuya única función es la de expresarse en diversas “hablas”, sin otro cometido que el de ser reconocida su identidad por el público o el lector, recurso que también utilizan los otros dos autores. Pero, Feliciano de Silva recurre a su vez al llamado “estilo cortesano” en boca de personajes rufianescos, ridiculizando así el registro lingüístico más propio de personas de más elevada posición, o bien tales personajes alardean de saber leer y escribir e incluso de redactar cartas. Completa esta amplia *Introducción* una “Nota a esta edición” referida a las tres obras publicadas y que es un compendio de erudición sobre muy diversos aspectos lingüísticos y temáticos que afectan a los tres textos. Y por fin, sigue una Bibliografía citada.

A continuación, el libro inicia la segunda parte de unas novecientas páginas dedicadas a la edición de las tres piezas dramáticas, comenzando con la *Segunda comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva, “en la cual se trata de los amores de un caballero llamado Felices y de una doncella de clara sangre llamada Polandria”, según se lee en los preliminares de la obra, siguiendo después una *Carta proemial* dirigida al ya citado duque de Béjar, en la que afirma que si muchos autores antiguos escribieron en diversas formas, como Séneca escribió tragedias y otros como Plauto y Terencio comedias, “a mi pareciéndome que debajo de este estilo podría más hacer la virtud enjerida en tal representación, esta segunda comedia de Celestina escribí y a vuestra señoría la enderecé”; carta a la que siguen unas “Coplas de Pedro de Mercado”, “Corrector en loor de la obra, y en que se declara el autor de ella”.

La comedia se inicia, tras una breve noticia sobre el argumento de la primera “cena”, con la presencia, en ella de Felides, junto con sus criados Sigeril y Pandulfo, declamando Felides un largo monólogo, muy del estilo de Feliciano de Silva: “¡Oh amor, que no hay razón en que tu sinrazón no tenga mayor razón en sus contrarios...”. La obra se articula en cincuenta (L) “argumentos” y “cenas”, siendo sus principales personajes los ya citados. Felices, “caballero mancebo de clara sangre y rico, vencido de los amores de Polandria”, manifiesta su inmediato amor a la doncella, contestándole su criado Sigeril: “Señor, bien librado estoy yo, aguardando de tus sobras el remedio de mis faltas...”.

Y ya, casi al final del argumento de la “cena” cuarenta (XL), Poncia, criada de Polandria, en un largo discurso, repleto de consideraciones de todo tipo, declara: “Felides es tu esposo (... y) “con el gozo del desposorio que esperamos...” Por tanto, la comedia tiene un desenlace feliz, en el transcurso de la cual Feliciano de Silva ha “resucitado” a la vieja Celestina, así como ha hecho aparecer otros personajes, como Elicia, Centurio, Areúsa..., oriundos de la obra de Fernando de Rojas. Según se declara en su *Finis*, la comedia se acabó en Medina del Campo, en octubre del año 1534. Como bien ha afirmado su editora, “Feliciano de Silva vincula estrechamente

la obra a su modelo, no solo con la presencia de esa Celestina “resucitada”, sino con la mención de la *Tragicomedia* de Rojas”.

Sigue a la obra de Silva, la *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez, natural de Toledo, con un prólogo dedicado a Feliciano de Silva, en el cual se disculpa de sus “yerros”, encomendándole a Silva que “los ponga a buen concierto”, y finalmente encarece “rogar al lector que este leyere primero la *Segunda*, que es antes de esta”. Así que Gómez se declara abiertamente deudor de la obra de Silva, en la que en muchos momentos se inspira.

Su argumento se desarrolla a lo largo de cincuenta (L) “actos”, prosiguiendo “en los amores de Felides y Polandria”, y se inicia con la invocación de Felides a los “rayos resplandecientes de Febo” que han dado paso a la “Aurora con su clarísima luz”, y recordando como imposible haber pasado la noche con Polandria, a lo que Sigeril, su criado, le confirma que tal sueño había sido verdad. Y ya en el penúltimo “auto”, celebrados los deseados esponsales de Felides y Poliandria, la obra acaba en el “auto” cincuenta (L), en el que, tras saberse la muerte súbita de Celestina, Felides encarga a Sigeril que cuide del entierro y la sepultura de la vieja alcahueta. Y con tal desenlace, el lector entenderá que la obra no puede considerarse tampoco propiamente una “tragicomedia”, como ocurre igualmente con la obra de Feliciano de Silva.

Gaspar Gómez acabó esta obra en 1536, dos años después de la de Feliciano de Silva. “Dejemos –como afirma Rosa Navarro- la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* (de Gaspar Gómez) con su aburrido espacio literario y sus escasos aciertos y pasemos- sigue diciendo la autora del libro que comentamos- a la obra de Sancho de Muñón, que es todo lo contrario” y así lo juzgó igualmente Menéndez Pelayo, afirmando: “El tedio, que la insípida rapsodia de Gaspar Gómez infunde, se disipa como por encanto con la sabrosa lectura de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, que es la mejor hablada de todas las *Celestinas* después de la primitiva”.

La *Tragedia de Lisandro, llamada Elicia y por otro nombre, Cuarta obra y Tercera Celestina* apareció en 1542 como obra anónima hasta que unos tres siglos después, el dramaturgo J.E. de Hartzzenbusch descifró los complicados versos acrósticos impresos al final de la obra, que en su principio viene precedida de una *Carta del Autor* en la que luce su brillante conocimiento y trato de los autores clásicos griegos y latinos, fruto de su formación universitaria salmantina; carta a la que sucede un *Prólogo al discreto lector*, donde a la vez defiende las obras de ficción (como) “un buen engaño fabricado para atraer a lo bueno y no a los hombres que tienen bajo entendimiento...”

El argumento de su obra -que la profesora Navarro, al igual que en las anteriores, amplía en uno de los apartados de su *Introducción*- discurre a lo largo de sus vein-

ticuatro argumentos, divididos en “actos” y a su vez en “cenas”, cuyo argumento primero nos cuenta: “Lisandro, noble mancebo, pasando por cierta calle, vio a la ventana a Roselia, doncella de alta guisa, de cuyo amor es vencido”, mientras su leal criado Oligides trata de apartarlo del propósito de su señor, recordándole además que se hallan “en lugar sospechoso”, dando qué decir a las gentes. Insistimos en detallar este aviso de su criado en la primera “cena” por su paralelismo con una situación semejante en la obra de Rojas, en su decimonono acto, cuando los criados de Calisto retiran rápidamente su cadáver al caer el mancebo de su escalera, por hallarse en lugar sospechoso.

Y ya entrado en el primer diálogo, Lisandro encarece la hermosura de Roselia, ponderando la belleza de sus ojos: ¡Oh divino resplandor, que deslumbras como sol a los ojos que te miran!”, mientras más adelante, Oligides le advierte a propósito de este amor repentino de su amo : “Pero avisote que te metes en un abismo profundo, en un encenegado piélago (...) en un intrincado laberinto” advertencia que acabará con la muerte de los dos amantes, víctimas de la saeta asesina lanzada por Belisario, hermano de Roselia, por creer éste haber sido mancillada la honra de su linaje con tal desposorio. Ya poco antes había sido asesinada la vieja Celestina por dos criados que habían sido engañados por ella. Situación también muy parecida a la que se da en el doceno auto de la obra de Fernando de Rojas, cuando dos criados de Calisto matan a la vieja alcahueta por el mismo motivo.

Termina la tragicomedia de Muñón con las dos siguientes “cenas”; la primera con la lamentación de Eugenia por la muerte de su única hija, y la segunda con otro larguísimo lamento de Eubulo, otro criado de Lisandro, lamento y deprecación a la vez, repleto de referencias moralizantes y que acaba con la imprecación: “Todo esto, causas amor...” como otra parecida de Pleberio, padre de Melibea: “¡Oh amor, amor, que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos!”

Con todo, la profesora Navarro resume que las tres obras -las tres continuaciones- están, pues, trabadas por las recurrencias (a las que nosotros hemos aludido en varias ocasiones), refranes, de expresiones de motivos literarios; solo que Sancho de Muñón quiere vincularse al origen y tachar de ficciones las dos obras que lo habían precedido. Insistimos que el libro *Segundas Celestinas* constituye un laborioso trabajo y una magnífica aportación para la literatura hispánica sobre el tema celestinesco, a la vez que una cuidada edición de las tres piezas para el lector interesado en las obras derivadas de la espléndida creación de Fernando de Rojas en el siglo XVI.

CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Amada Cataluña (Reflexiones de un historiador)*. Madrid. Iustel. 2015, 126 pp.

Por Manuel Revuelta González

El autor fecha el prólogo de este libro el 19 de julio, y su epílogo el 23 de septiembre de 2015, cuatro días antes de las elecciones al Parlamento de Cataluña. El 14 de enero el presidente de la Generalitat, Artur Mas, había anunciado aquellas elecciones como un plebiscito sobre la independencia de Cataluña. El trasfondo del libro resume, por tanto, “la tensión emocional que reina en el estío de 2015”, ante el peligro, a principios del otoño, “del divorcio que hodierno separa *Catalunya* del resto de España”. El citado epílogo concluye con estas líneas que resumen el contenido del libro: “En ningún momento del ayer español, y menos aún, en el más próximo, *Catalunya* dejó de ser la comunidad amada por excelencia para la mayor parte de los habitantes –pueblo y élite- de las restantes de una nación-estado invariable e indeficientemente comprendida y defendida desde la pluralidad más rica, estimulante y armoniosa” (pp. 125-126).

Los méritos historiográficos del profesor José Manuel Cuenca son de sobra conocidos por sus libros y artículos científicos. Sus dotes periodísticas destellan en multitud de artículos donde ha volcado su pasmosa erudición en temas de palpitante actualidad. Este libro es una recopilación de artículos publicados, entre otros diarios, en *ABC*, *La Vanguardia*, *Ya*, *Diario de Córdoba*, *El Imparcial*, *Las Provincias*, *El Ideal* de Granada, *Hoy* de Badajoz, o en revistas como *Cuenta y Razón*. El libro no es la historia de un tema cronológicamente organizado. Es más bien un florilegio, que el autor denomina *reflexiones de un historiador*. Sin embargo, el argumento se resume en las dos palabras que dan título al libro: *Amada Cataluña*. El autor conoce a Cataluña, pues se estrenó como docente en la Universidad de Barcelona en 1966, y es un catalanófilo convicto y confeso, como tantos otros intelectuales españoles. Por eso su reflexión histórica se desliza, en las actuales circunstancias, entre el dolor y el amor.

El libro se divide en tres partes. La primera, *Cataluña en la historia*, tiene 20 artículos de contenido fundamentalmente histórico. Comienza la antología con el recuerdo del compromiso de Caspe (1412), como una fecha olvidada. Desde este recuerdo medieval el autor salta a los tiempos del primer franquismo (anticatalanismo y represión). Y se detiene en el catalanismo actual, con breves alusiones a sus orígenes a finales del XIX y principios del XX, y mayor detención en su desarrollo

y evolución hasta el momento actual. La autonomía de Cataluña ha basculado entre el mayor o menor grado de catalanismo, independentismo y soberanismo. No faltan menciones a los políticos catalanes más destacados. Se elogia la acción de Durán i Lleida (que el autor comparó en su día con un segundo Cambó, antes de su fracaso en las elecciones de diciembre). Se alaba al político e intelectual Solé Tura, socialista no soberanista. Jordi Pujol despertó las simpatías del autor hasta que incurrió en la censura cívica. Oriol Junqueras es presentado como un líder fagocitador de ascenso meteórico, que, pese a su formación histórica, propaga una visión maniquea de la historia del Principado, alejada de lo que fue la realidad de España en la que se destacó una Cataluña dinamizadora y avanzada. Entre las notas comunes del catalanismo siempre ha habido un complejo de victimismo y un realce del hecho diferencial. Los memoriales de *greuges* han suscitado también las habituales réplicas del gobierno central. Pero nunca se había llegado a la desmesura del momento actual, en que “un auténtico y arrollador movimiento de fondo en pro de la separación sacude la conciencia de la juventud catalana”. El autor apunta a la educación como caldo de cultivo: “es en la escuela donde se moldean indeficientemente caracteres y conductas” (p. 47).

La segunda parte, *Cataluña desde España*, tiene 14 artículos, en los que se contempla la visión positiva que se tiene de Cataluña en el resto de España. Cataluña es la brillante tésera del mosaico de España, montado sobre la misma argamasa. Nadie ha cuestionado al sur del Ebro la españolidad de Cataluña, reconocida con admiración y gratitud por Menéndez Pelayo, Delibes, García Lorca y muchos otros. Durán i Lleida afirma igualmente que Cataluña se ha distinguido más por su liderazgo de la regeneración española que por su separatismo, “bien que siempre –añade– se encontrara en tal afán con el muro infranqueable de la incompreensión del resto de la sociedad hispana” (p. 63). El autor no está de acuerdo con el adverbio “siempre” de esta frase, pues afirma que nunca ha faltado en el resto de España el reconocimiento a las tradiciones catalanas. Dentro y fuera de Cataluña muchos políticos e intelectuales han apostado por su liderazgo en “la España gran”, en lo que estaban de acuerdo Prat de la Riba, Maura, Maragall, Unamuno, Canalejas, Cambó, Pla y Marañón. El sentimiento de colaboración es simultáneo. La España contemporánea no se entiende sin catalanes como Balmes, Company y Prim. Y por otra parte ha habido corrientes de simpatía hacia Cataluña. Ninguna región ha sido más elogiada y admirada por el conjunto del país, incluso en el primer franquismo. En la larga lista de los amantes de Cataluña predominan los andaluces como Fernández Almagro, Falla, Pemán, y sobre todo Pabón, con su admirable biografía de Cambó. Entre los adalides del catalanismo destaca a Cacho Viu, sin olvidar a Pérez Embid, Rodríguez Casado, Robles Piquer, Laín Entralgo, a los que precedieron Unamuno, Azaña, Ridruejo,

Zubiri, Carande y otros muchos. Ante tantos nombres el autor cuestiona la supuesta desafección por Cataluña, a la que replica con un suave reproche: “Hodiernamente cuando se habla por doquier y, a veces, un poco a tontas y locas de la desafección de las restantes sociedades españolas por la catalana, se omite el oprobioso silencio que en ésta reina respecto de personalidades diversas y algunas cimeras de la vida hispana del siglo XX, distinguidas por su honda, entrañada, ilimitada simpatía por el pasado y presente, por la geografía y gentes del Principado” (p. 78).

La tercera parte, *Cataluña y la cultura*, consta de 22 artículos, que tocan algunos aspectos de la actividad cultural, en una selección de personas y actividades. El profesor Cuenca es un gran especialista en el estudio de los movimientos culturales de las grandes confesiones o ideologías. En este campo ha escrito dos libros modélicos, *Iglesia y cultura en la España del siglo XX*, y *Marx en España. El marxismo en la cultura española del siglo XX*. El libro que nos ocupa recoge interesantes datos sobre la difusión del pensamiento marxista en el artículo “La Barcelona que fue: entre la historia y la política”. Es un repaso de la vida cultural de la ciudad condal en la década de los sesenta, cuando se fundó la revista *Historia y Vida*, donde se publicaron trabajos imprescindibles sobre la guerra civil, por autores de ideologías políticas distantes (La Cierva, Martínez Shaw) coordinados por Francisco Noy y Néstor Luján. En el artículo “Un comunismo catalanizado” se resalta el foco marxista de la universidad de Barcelona, con activistas como Manuel Sacristán Luzón. La rebelión estudiantil de mayo del 68 propició la infiltración del socialismo y comunismo en grupos católicos de la iglesia postconciliar. Para comprender las relaciones Cataluña-España recomienda un “libro esclarecedor”, recientemente publicado, *Dietaris*, del balear Joan Estelrich (1896-1958), que había pertenecido a la Lliga, y notaba, en 1935, que el gran defecto de los castellanos era la incompreensión: “Heus aquí l’essenciaitat de la nostra divergencia: nossaltres ens entenem, ells no ens entenem, més ben dit, no volen entendre’ns, no són curiosos d’esbrinar la nostra psicología” (p. 100). En el artículo “Cataluña y sus escritores”, se afirma la fecundidad de los catalanes en todos los campos, especialmente en la divulgación e historia. Y pone como ejemplo el best-seller de Díaz-Plaja *El español y los siete pecados capitales*. Vicens Vives es citado con frecuencia como historiador equilibrado y aceptado por todos. Como contraste, se lamenta el olvido de Balmes, cuyo bicentenario en 2012 quedó en total penumbra, a pesar de ser un modelo para el consenso. Se lamenta también la presencia creciente de separatistas y separadores, que ponen “un sueño en peligro”. La ojeriza de Quevedo o de Valera hacia los catalanes, y el distanciamiento de Azorín, se compensan de sobra con la simpatía que les profesó Cervantes y con la comprensión de escritores recientes como Javier Tusell, barcelonés afin-

cado en Madrid, el vallisoletano Julián Marías, el vasco José María Areilza y el andaluz Carlos Clementson (autor de una reciente antología de poesía catalana).

Las reflexiones de José Manuel Cuenca no son una colección de datos eruditos para el rincón de los recuerdos. Son una demostración de la simpatía y admiración que los españoles han tenido a la *amada Cataluña*. Esa cercanía se convierte en un alegato de palpitante actualidad, cuando peligra la convivencia secular de la España una y plural.

