

La primera narrativa corta de Palacio Valdés

ELENA DE LORENZO ÁLVAREZ

Aquello, más que literatura, es música; el lector no sólo necesita saber leer entre líneas, sino en el pentagrama misterioso, hasta invisible para los sentidos groseros, en que el ingenio del verdadero artista suele escribir lo más suave y lo más profundo de su idea. Cuando en la composición literaria hay *bouquet*, como en la mayor parte de las *Aguas fuertes*, el crítico que se precia de buen catador, en vez de andarse con razones, mete la *venencia* (como dicen en Jerez) en la *solera*, la saca, la alarga al lector, y le dice: —¡Pruebe usted! ¹.

En su crítica de las *Aguas fuertes* (1884) un Alas de regreso de Andalucía define esta escritura como «música», juzga su pentagrama como algo «misterioso» e «invisible», y advierte en ella una suerte de «sabor del aroma», remitiendo con todos estos términos a la difícilmente precisable literariedad del texto, al viejo *quid divinum* de lo literario, que es en la crítica clariniana una «poesía» o una «música» de la prosa: una esencia poética, musical y aromática, que distingue la verdadera literatura del engañoso artefacto de falsas apariencias.

Mucho hubo de valer entonces este encomio del coterráneo, bien conocido por sus diatribas contra la mala literatura del siglo, para un Palacio Valdés que al margen de su literatura crítica —las «Semblanzas» publicadas en la *Revista Europea*, luego editadas como *Los oradores del*

¹ L. ALAS, «Aguas fuertes, por Armando Palacio Valdés», *El Globo* [2-II-1885]; recogido en *Nueva Campaña* (1885-1886), Madrid, Fernando Fe, 1887, págs. 187-188; *Obras completas*, t. IV, *Crítica* (edición de Laureano Bonet), Oviedo, Editorial Nobel, 2003, págs. 802-805, la cita en la pág. 803.

Ateneo, *Los novelistas españoles* (1878) y *Nuevo viaje al Parnaso* (1879), y *La literatura en 1881* (1882) en colaboración con Alas—, ya había publicado tres novelas —*El señorito Octavio* (1881), *Marta y María* (1883) y *El idilio de un enfermo* (1884)— y preparaba *José* (1885). Y aunque en esta elogiosa reseña se diga que los buenos catadores de literatura no deben andarse con razones, éstas parecen ahora el mejor argumento con que enfrentar el estudio de la «narrativa corta» valdesiana que Alas encomiara.

Esta narrativa tuvo amplia recepción contemporánea en España, pues más allá de su publicación en prensa —*Ecos del Nalón*, *Revista de Asturias*, *Nuestro tiempo*, *Revista Europea*, *Arte y Letras*, *La España Moderna*, *La Época*, *La Ilustración Ibérica*, *La esfera*— y de compilaciones estables como las de *Aguas fuertes* y *Tiempos felices*, se editaron antologías de relatos íntegramente dedicadas a Palacio —que recogían también los engarzados en obras como en los *Papeles del doctor Angélico* o *La novela de un novelista*—², se incluyeron relatos suyos en ediciones conjuntas³ y se incluyeron en series populares como «Los contemporá-

² *Solo* (*El pájaro en la nieve*), Madrid, Bernardo Rodríguez Serra (Biblioteca Mignon, 2), 1899; *Los amores de Clotilde*, Barcelona, Ramón Sopena, 1900 y Madrid, Imprenta Artística Sáez Hermanos, c. 1920; *José, Solo, Seducción*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1902; *Seducción*, Madrid-Buenos Aires, Biblioteca Renacimiento, 1914 (incluye «Solo», «El pájaro en la nieve», «Los puritanos», «Los amores de Clotilde», «Polifemo», «Burbujas», «La matanza de los zánganos», «Sociedad primitiva», «Perico el bueno»); *Los puritanos, Los amores de Clotilde: novelas cortas*, Madrid, Los Contemporáneos, 1917; *Seducción*, Madrid, Los Contemporáneos, 1918; *El pájaro en la nieve*, Madrid, Los Contemporáneos, 1918; *El pájaro en la nieve*, que incluye «Los amores de Clotilde» y «Los puritanos», Madrid, Prensa Moderna, [ca. 1920]; *La confesión de un crimen*, Madrid, Los Contemporáneos, 1920; *El saladero, recuerdos del Madrid viejo*, Madrid, Prensa Gráfica, 1923; *El pájaro en la nieve y otros cuentos* (con ilustraciones de Echea), Burgos, Hijos de S. Rodríguez, 1925, 91 págs.; *A cara o cruz*, Madrid, Pueyo, 1929 y Madrid, Dédalo, [194-]; *El pájaro en la nieve y otros cuentos*, Madrid, 1925; *Los puritanos*, Madrid, Iberoamericana, 1929; *Cómo se casó Brañanova*, Madrid, La Novela del Sábado, 1953, 64 págs., que incluye «Cómo se casó Izaguirre».

³ *Crócalus horridus* se publica junto a «Lola Lee» de F. Aramburu y «Troncos y ramas» de E. Bustillo (Madrid, Medina, 1879); «Vida de canónigo» y «El suicidio de Anguila» en *El suicidio de Anguila*, junto a «La dulzura de sus besos» de Fernando Mora y «El fin de un de un tenorio» de A. R. Bonnat (Madrid, Imp. Artística Sáez Hermanos, 1920); *Los contrastes electivos*, junto al primer capítulo de *Cien por cien*, de Concha Espina, Madrid, Editores Reunidos, 1936; «Las burbujas» se edita con *La grandeza del nombre* de Antonio Reyes Huertas (Madrid, Ediciones Españolas (La Novela del Sábado, v. 21), 1939); «¡Solo!» en el volumen *La farsa del loquero* de Cristóbal de Castro (Madrid, La Novela del Sábado, año 2, núm. 5, 1940); «Cómo se casó Brañanova» en *Memorias de un*

neos», «La novela selecta», «La novela del día», «El cuento azul», «La novela del sábado» o «La novela mundial»⁴.

Por otro lado, la actividad editorial no fue menor en el extranjero, donde se publicaron antologías de cuentos traducidos íntegramente suyas, como las de Nueva York de 1926 y 1993⁵: su narrativa corta contó con traducciones al francés, inglés, holandés, sueco y checo en publicaciones periódicas europeas como *La independencia belga*, *El diario de Ginebra*, *El Correo de Hannover*, *Hlas Národa*, *Lumir* o la *Revue Française*, en revistas estadounidenses como *Poet Lore* y *Catholic World*, en compilaciones inglesas como *Christmas Stories from French and Spanish Writers* o *Tales from the Italian and Spanish* y en ediciones conjuntas con autores franceses. Cabe reseñar que cuando *Poet Lore* publica «I Puritani» Griswold Morley afirma al comienzo de la introducción: «A Madrid bookseller remarked not long ago that the novels of Valdés were the only books for which he found a market in the United States» —esta misma revista anticipará en 1913 unas «Selections from *Doctor Angelico's Manuscripts*»—. Junto a las traducciones, la narrativa corta se editó en español en el ámbito anglosajón como herramienta para el estudio de la lengua: tal es el caso de las ediciones de Nueva York de 1904 y 1932⁶. Y hablando de

cazadores, junto a la versión novelada de *Bienvenido, mister Marshall* de Luis Emilio Calvo-Sotelo a partir del argumento de Bardem y Berlanga (Madrid, Cid, 1956).

4 «Los contemporáneos» publica: *La confesión de un crimen* (1920), *El pájaro en la nieve* (1918), *Los puritanos*, *Los amores de Clotilde* (1917), *Sedución* (1918); «La novela selecta» de la Imprenta Artística Sáez Hermanos, recoge *Los amores de Clotilde* (1920) y *Los puritanos* (1920); «El cuento azul» de la editorial Prensa Moderna edita *Los amores de Clotilde*, *El pájaro en la nieve* y *Los puritanos* (1920); «La novela del día» (Sevilla) edita *Los puritanos* (1924); «La novela mundial» de Rivadeneyra publica *Crotalus horridus* en 1928. Recientemente contamos con *El crimen de la calle de la perseguida*, Barcelona, Bruguera, 1982; *El pájaro en la nieve y otros cuentos*, selección y prólogo de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Montena, Mondadori, 1990; *Cuentos de mansos, pícaros y ahorcados*, introducción de Juan Casamayor Vizcaíno, Madrid, Libros Clan Gráficas, 1998.

5 PALACIO VALDÉS, *Short stories from Palacio Valdés* (edited by Albert Shapiro and Frederick J. Hurley), New York, H. Holt and Company, 1926, IX + 251 págs.; *Alone and other stories* (translated by Robert M. Fedorchek), EUA, Associated University Presses, 1993.

6 De varias de estas traducciones queda constancia en las páginas publicitarias que la Librería de Victoriano Suárez incluye en las ediciones de las *Aguas fuertes* de 1907 y 1921, de *La novela de un novelista* de 1922 y de *Tiempos felices. Escenas de la época esponsalicia*, 1933. La *Revue française* publica en 1926 «Le Crime de la Calle de la Perseguida» acompañado de un estudio de Georges Pillement, traductor también de Baroja y Blasco Ibáñez (*Revue française* (5 septembre 1926), págs. 259-261). «I Puritani» (trad. S. Griswold Morley), *Poet Lore*, XVI (1905), págs. 97-108; el estudio «The Novels

traducciones y ediciones en el extranjero de la narrativa corta de Palacio destaca la edición en sistema Braille en Buenos Aires de una obra suya en la compilación *Músicos ambulantes y otros cuentos*⁷.

Como testimonio del reconocimiento que Palacio Valdés merece como cuentista ya en los años 80 y 90 queda, junto a la reseña de Alas, la reconvención que Pardo Bazán hace a Gómez Carrillo por no haber incluido en su antología *Cuentos escogidos de autores castellanos contemporáneos* «cuentistas de la talla de los cinco susodichos [Pérez Galdós, Coloma, Campillo, Sellés y Palacio Valdés]»⁸.

Esta producción de narrativa corta abarca cinco décadas —en una trayectoria vital de ochenta y cinco años— cuyos jalones iniciales han de ser pueden ser 1877, fecha de publicación del primer cuento, *Crotalus horridus*, con veinticuatro años, y 1884, fecha de publicación de las *Aguas fuertes* con treinta y un años; apenas siete años de escritura, aparentemente sencilla, que cobra relieve y significación al analizarla a la luz del sistema literario contemporáneo.

Los inicios narrativos de Palacio Valdés aparecen ligados, caso harto frecuente entre los escritores decimonónicos, a prensa como la *Revista Europea* (de la que fue colaborador y jefe de redacción entre 1875 y 1878), *Ecos del Nalón* (1877-1878), *Arte y letras* o la *Revista de Asturias* (1878-1882) dirigida en Oviedo por F. Aramburu, donde era colaborador asiduo junto a los Alas, Sánchez Calvo, Canella, Buylla, Laverde, Cuesta o Campoamor.

Su debut como cuentista aparece ligado a los modos naturalistas, que asomarán en sus primeras novelas de modo matizado —diríamos con

of A. Palacio Valdés», en págs. 92-96, la cita en la pág. 92; las «Selections from *Doctor Angelico's Manuscripts*» en n.º 24 (1913), págs. 268 y ss. La primera revista católica de EE UU, fundada en 1865, publica la traducción de «El crimen de la calle de la persecución»: «Crime of Perseguida Street», trad. Philip H. Riley, *Catholic World*, n.º 144 (Oct. 1936-Mar. 1937), págs. 859-864. «Bird in the snow» en *Christmas Stories from French and Spanish Writers*, Chicago, MacClurg, 1892; «Polyphemus», «The loves of Clotilde», «The crime in the street of the persecution», en *Tales from the Italian and Spanish*, New York, Review of Reviews, 1920; «El potro del señor cura» y «Polifemo» se traducen al francés y publican junto a *Un colon des Donaires*, de Camille Du Val Asselin (Le Puy, R. Marchessou, 1903). *Los puritanos y otros cuentos* (edited with introduction and explanatory notes in english by W. T. Faulkner), New York, W. R. Jenkins, 1904, 103 págs.; *A Cara o Cruz*, edited with notes, direct-method exercises, and vocabulary by Glenn Barr, New York, The Macmillan company, 1932, VII +143 págs.

7 Buenos Aires, BAC, 1966. No he podido verla.

8 *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 30.

Álvaro Ruiz de la Peña que presenta «síntomas» de un naturalismo que le «influye» sin «determinarle»⁹—, pero impregnan *Crotalus horridus*, publicado en la *Revista Europea* y en la *Revista de Asturias* en 1878¹⁰, dedicado a Pérez Galdós. Estructuralmente, destaca en el relato la justificación del acto de escritura, en que el narrador dice contar lo que recuerda de una historia que oye a Fierros en el café —«no estoy completamente seguro de que a Fierros le haya acontecido todo lo que yo les diga, pues a mí el coñac me hace oír cuando se me antoja»— y la información de una noticia policial publicada en la prensa —*El Eco...* que le da el propio Fierros¹¹—. Desde el escepticismo que confiere a lo narrado el que la historia la refiera un tercero y el que el propio narrador dude del carácter fidedigno de su propia transcripción, se narra la desgarrada pasión de Fierros y Anita, que se truncará con la partida del marinero, el macabro asesinato del supuesto «tío» Pancho, un indiano «vestido con lujo ridículo» que le da aspecto de «ídolo indio desgraciado y repugnante»¹², y la ejecución de Anita y su compañera, sus muchos crímenes y que había sido ajusticiada sin arrepentirse.

9 Sobre este la matizada influencia véase Á. RUIZ DE LA PEÑA, «Un naturalista peculiar (1881-1893)», *Historia de la literatura española, siglo XIX (II)*, coordinado por Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, 1998, págs. 769-772.

10 *Revista Europea*, núms. 12 y 13 (3 y 10 de noviembre de 1878), págs. 554-561 y 586-592; *Revista de Asturias*, núms. 38 y 39 (15 y 25 de noviembre de 1878), págs. 505-509, 519-523. Fue editado en *Nuestro Tiempo*, la revista fundada por Salvador Canals en 1901, en 1903 (núm. 26, págs. 181-200) —según consigna María Pilar Celma Valero (*Literatura y periodismo en las Revistas de fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991) es una de las escasas colaboraciones de creación—; en libro fue editado con «Lola Lee» de F. Aramburu y «Troncos y ramas» de E. Bustillo en 1879 (Madrid, Medina, 1879), y en 1914 en *Sedución y otros cuentos* (Biblioteca Renacimiento, 1914). Posteriormente, la editorial Rivadeneyra lo incluyó en la colección *La novela mundial* (Madrid, Rivadeneyra (*La novela mundial*, 111) 1928) con ilustraciones de Máximo Ramos.

11 El conocimiento de ciertos elementos narrativos a través de la lectura de la prensa es utilizado también en *El crimen de la calle de la perseguida*, que se incorpora en la edición de 1907; la tensión trágica de don Elías, que confiesa atormentado «Aquí donde usted me ve soy un asesino» pues piensa haber cometido un supuesto asesinato, se soluciona por la vía humorística cuando lee en *El Eco del Comercio*, la noticia del «suceso extraño»: un robo de cadáveres.

12 Este indiano Pancho vuelve a encarnarse en don Pancho Suárez, el indiano al que escucha cuando niño Angélico Jiménez en *Un profesor de energía*: para el dueño del ingenio diez muertes de morenos son *pérdidas* a descontar de unas cuentas que resultan positivas y Pepa, una esclava «limpia y hacendosa» a la que hubo de vender, porque «aquí se hacía libre y las negras asustan en España».

Fiel a la estructura de comunicación esbozada y acorde con el naturalismo que empapa el texto, el narrador renunciará a la embaucadora omnisciencia, dejando que el personaje de Anita se construya mediante sus hechos y palabras y merced a las de otros personajes que a ella se refieren, como Juanito y Fierros, según el mito de la mujer-ofidio. Así, en la danza ante Pancho, tal como Fierros la recuerda, Anita es sensual y atrayente, como la serpiente, como Salomé ante Herodes, símbolos cristianos de tentación, incesto y erotismo pecaminoso. La historia de Juanito, que ella misma cuenta, establece el paralelo entre la cascabel que, habiendo sido domesticada, muerde al chico, y la propia Anita, que besa su cicatriz poco antes de que le encuentren asesinado —«tenía un cuchillo clavado hasta el pomo en aquella misma cicatriz»—; como el escorpión de la fábula, que tras matar afirma «es mi naturaleza», la cascabel y Anita son inocentes, pues actúan movidas por una esencia, una fuerza, que no puede ser domesticada: «la pobrecita no tenía culpa; era su sino». Esta misma imagen de una naturaleza atrayente en tanto indómita y salvaje y, por tanto, peligrosa y mortal, aparece al considerarse ella misma domesticada como una «araña», al comparar su amor al de la «bestia feroz», y también al referirse a la mar, su sirena contrincante, que enamora a los marineros para hacerlos perecer: «Pasas la vida hablándome del mar, de ese pérfido que va a arrancarte de mi vista. [...] Se me metió aquí [...] que trata con sus arrullos y sus brisas de que le ames mucho para después hacerte perecer». A lo que, anticipando la desgracia, Fierros responde: «Como tú», y ella amenaza «Te mataré, pero más tarde. Cuando olvides a la pobre Anita, esta punta te irá a buscar al corazón». Las palabras con que ella misma define su entrega la caracterizan como uno de esos caracteres naturalistas excesivos, que han de sublimar su existencia por una vía amorosa casi sacrílega —«Si no me condenara por ti no te querría como te quiero»—, cuyo exceso produce «náuseas en el alma» de su amante; su comportamiento responde al de una protagonista clínicamente histérica, que se desmaya interpretando al piano *Fausto* e identificarse con Margarita —con lo que Fierros advierte el «extravío momentáneo de su fantasía, bastante propensa a salirse del mundo real»—, y amenaza de muerte a un amante que se horroriza ante su reacción cuando ha de zarpar: «detrás de mí escuché una espantosa blasfemia que me heló la sangre».

Los latines del título «*crotalus horridus*» —nombre de la especie de cascabel bordada en las banderas de los regimientos de las trece colonias americanas como símbolo de la libertad junto al lema «*Don't*

tread on me— apenas enmascaran la isotopía apuntada en un lugar paratextual tan privilegiado como el encabezamiento en un relato: la construcción del personaje como actualización del icono cultural de la mujer-ofidio, un crótalo «sublime» que, desde el punto de vista estético de la crítica del juicio, atrae como un abismo por su combinación de peligro, belleza y libertad sexual, y, como la mar, aboca al amante a un naufragio moral. Tal figura remite en última instancia a la Lilith de la mitología hebrea, en que es la primera mujer de Adán¹³ quien tienta a Eva, y por tanto quien provoca la expulsión del Paraíso, apareciéndosele como mitad-mujer y mitad-sierpe, según la representó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Con *Crotalus horridus*, Palacio participa de un mito erótico con gran predicamento en el mundo finisecular, una mujer fatal que danzando como cuya presencia Lily Litvak apunta en la niña Chole de Valle Inclán, la esfinge de Wilde o la Salomé de A. France¹⁴, y que tiene su más evidente correlato pictórico en la fascinante *Lilith* de John Collier de 1887, uno de los espléndidos desnudos victorianos cargados de sexualidad femenina¹⁵.

Junto al naturalismo de *Crotalus horridus*, el costumbrismo marca las *aguafuertes* que merecen tal nombre y que fue adelantando en la prensa antes de ser incluidas en la miscelánea compilada bajo el título *Aguas fuertes* en 1884¹⁶: son un corpus de seis bocetos de la vida madrileña —las cuatro de *El Retiro de Madrid*, *El Paseo de Recoletos* y *La Castellana*— más seis escenas de la vida cultural de la capital —*La Academia*

13 En la tradición cristiana sólo la menciona Isaías en un oscuro pasaje: «los chacales del desierto se encontrarán con las hienas y el chivo salvaje llamará a su compañero. Lilith morará allí tranquila y encontrará su lugar de reposo» (Isaías 34, 14).

14 L. LITVAK, *El sendero del tigre: exotismo en la literatura de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 227-239.

15 Sobre la significación cultural de Lilith véase P. AURAIX-JONCHIERE, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (Cahiers romantiques; 8), 2002, 354 págs.; J. E. CIRLOT, *Lilith* (con dibujos de Modesto Cuixart y Antonio Tapiés), Barcelona, Artes Gráficas de Juan Jové, 1949, 39 págs.

16 *Aguas fuertes. Novelas y cuadros*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884, 327 págs.; Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1907, 340 págs. y 1921, 286 págs.; Madrid, FAX, 1947, 197 págs.; *Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1948, págs. 1043-1126. Previamente «El estanque grande del Retiro» fue publicado en la *Revista de Asturias* el 15 de marzo de 1880 (núm. 5, año IV, págs. 65-66); y las escenas de «El Retiro de Madrid» y «La biblioteca nacional» en *Artes y letras*, núms. 2, 4, 5 y 6 (1882-1883). Nótese que el término *aguafuerte* no fue incluido por el DRAE hasta su edición de 1925, lo que justifica la elección *aguas fuertes* de Palacio.

de *Jurisprudencia*, *La Biblioteca Nacional*, *Los mosquitos líricos*, *El último bohemio* y *La abeja* (periódico científico y literario)— y dos cuadros sobre las públicas ejecuciones de reos —*El hombre de los patíbulos* y *El sueño de un reo de muerte*—. Como señala Álvaro Ruiz de la Peña:

Hay en *Aguas fuertes* un reflejo directo de las preocupaciones recurrentes sobre la situación general del país; la crítica de los partidos turnantes, la condena del espectáculo de los duelos y las ejecuciones legales, la denuncia de la penosa situación cultural y científica de España aparecen en las páginas del libro, convirtiéndose en exponente preciso de las posiciones ideológicas del autor¹⁷.

Crítica y sátira se visten aquí con un costumbrismo que se evidencia en las marcas textuales que señalan el distanciamiento entre el protagonista de la escena y el receptor —«los madrileños, sin embargo, no son aficionados a esta clase de espectáculos (pág. 7)» y posiblemente vino determinado en un primer momento por estar destinados los textos a los lectores asturianos y catalanes de la *Revista de Asturias* y de *Artes y Letras*. Por ello, aunque costumbrismo y regionalismo idílico estén con frecuencia íntimamente imbricados¹⁸, se distancian aquí merced a una cuña crítica que dinamita una placidez ya negada en el propio título de estos «grabados» literarios: si la técnica del aguafuerte o huecograbado recubre una plancha de metal con una fina capa de fondo y graba las líneas sobre ésta descubriendo el metal para dejar que luego un ácido corroa la plancha en aquellos puntos descubiertos profundizando los trazos, los diversos grados de humor, ironía o sarcasmo, como la mayor o menor duración del baño de ácido, confiere diversos niveles de crítica en torno a los trazos esbozados.

Las cuatro escenas de *El Retiro de Madrid* —«Mañanas de junio y julio», «El estanque grande», «La casa de fieras» y «El paseo de los coches»— constituyen una serie gracias a la unidad de lugar, a ese parque en que el autor puede hacer converger diversas clases sociales —las modistillas y galanes, los ignorantes soldados y las criadas, el burgués que pasea y los aristócratas en sus carruajes— configurándolo como un

17 Á. RUIZ DE LA PEÑA, «La narrativa corta: *Aguas fuertes*», *Historia de la literatura española, siglo XIX (II)*, págs. 775-776, la cita en la pág. 776.

18 En el caso de Palacio en esos años es evidente el regionalismo idílico que alienta en el fondo de prados y nieblas de la Asturias de *El señorito Octavio*, en la ciudad portuaria de *Marta y María* o en el espacio costero de *José*.

significativo microcosmos cuya dinámica es paralela de la sociedad madrileña; de ahí la importancia del espacio y su tratamiento¹⁹.

También contribuye a la unidad de *El Retiro de Madrid* el artificio formal que las hace sucederse entre los amaneceres de quienes madrugan en la primera estampa, «Mañanas de junio y julio», y el ocaso del último grabado, «El paseo de los coches», en que el sol «por no ser menos que todos, contempla con ojo de moribundo esta escena».

Por otro lado, pese a la autonomía de las estampas, cada una está trabada con la siguiente mediante ciertos elementos. El binomio «naturaleza/artificio» prende la primera estampa con la segunda: mientras en «Mañanas de junio y julio» el narrador gusta de ver amanecer en el parque de *El Retiro*, los madrileños que «no son aficionados a esta clase de espectáculos» prefieren otros artificiales, como ver a la luna alzarse «disfrazada» de queso en el Teatro real; la oposición entre el espectáculo de la naturaleza del amanecer y el espectáculo teatral del anochecer, se actualiza luego de nuevo: las modistas disfrutaban de la «civilización primitiva», en una «Arcadia municipal» en que se comportan conforme con las «leyes de la naturaleza», dispuestas «a olvidar por algunos instantes las ridículas ceremonias sociales, los refinamientos empalagosos de la vida madrileña, y volver en lo que cabe al estado natural», un estado natural marcado por una libertad erótica que la ironía presenta veladamente: «la he visto seguir lentamente una calle solitaria de árboles y perderse con él entre el follaje. [...] En la vida del campo hay misterios inefables que sería más grato que prudente escrutar». La oposición «naturaleza/artificio» se mantiene en «El estanque grande»: la refrescante brisa «vientecillo ligero y húmedo, y con ínfulas de marino» produce «grata ilusión marítima». Las vanas pretensiones de la brisa del estanque que pretende ser del mar se reiterarán en la caracterización del estanque «grande» como el «océano del Ayuntamiento», y en la contraposición entre las selvas de América y los bosques con nombres hispanoamericanos del parque, entre las altas montañas y la «montaña rusa», entre las aventuras marítimas y los trayectos en el vapor que

19 Como señala Gómez Ferrer al hilo de los espacios de *La espuma*: «No interesan al autor las descripciones detalladas, sino que selecciona exclusivamente aquellos elementos urbanísticos que le son indispensables para llevar al lector a la comprensión de sus personajes y al papel que podían desempeñar en la España del momento. Conviene señalar el afán del novelista por precisar [...] los lugares y centros de reunión que constituyen el marco de su trabajo o de su ocio». G. GÓMEZ-FERRER (ed.), *La espuma*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 189), 1990, 518 págs., la cita en pág. 52.

convienen a «personas de poca imaginación», entre las «rudas faenas de la mar» y los paseos en bote de los «espíritus fantásticos y aventureros», que reman «con las manos cubiertas de sortijas», en la voz de arrendador de botes «inmensa como la de Neptuno».

En esta segunda escena se plantean ya cuestiones municipales en las que se ironiza sobre las obligaciones de los gobiernos para con sus contribuyentes y la finalidad de sus actuaciones: construyendo el «estanque grande» el ayuntamiento, con cierto sentido del «romanticismo urbano y municipal», intenta satisfacer «los sentimientos naturalistas y poéticos del vecindario», pues «la sensibilidad del vecindario no recibe el cultivo indispensable para preservarlo de las garras del grosero positivismo». Este tema conecta esta estampa con «La casa de fieras» en que un «gobierno atento a las necesidades morales de sus contribuyentes» traslada animales desde África y Asia «a costa de mil sacrificios pecuniarios»; como el narrador no ve utilidad alguna en este trajín, considera que será para «recrear y al propio tiempo vigorizar a la guarnición de Madrid», para infundir al soldado de infantería «chispeante en el pensamiento y ático en la frase» la ferocidad que pierde en su trato con las criadas; pero los animales están en letargo pues por pertenecer a la clase docente no se les da «el sustento necesario».

Por último, el binomio «naturaleza/artificio» es retomado en «El paseo de los coches», donde se plasma en los espacios: «tenéis los teatros, los salones, la Casa de Campo, la Castellana, sois los dueños de Madrid; pero nosotros poseemos el retiro»: vosotros y nosotros, se encarna en la oposición entre «los bípedos de la burguesía» y «el fastuoso cortejo de los cuadrúpedos aristocráticos», una clase en cuya representación encontramos ecos de la configuración del tópico del *noble inútil* codificada por la crítica ilustrada:

En este moderno paseo se cita y emplaza la sociedad elegante en las tardes de invierno, para gozar del inefable deleite de contemplarse un par de horas, después de lo cual se apresura a ir a comer y escapa a uña de caballo a contemplarse de nuevo en el Real otras tres o cuatro horitas. Parece una sociedad de derviches: el goce supremo es la contemplación. Hay hombre que se queda calvo, defrauda al Estado y arruina a varias familias, solamente para que dos caballos le lleven a todas partes a contemplar a otros hombres que también se han quedado calvos y han defraudado al Estado y a los particulares con el mismo objeto. [...] Hace ya muchos años que se miran y llevan por cuenta los vestidos, los coches,

los caballos, los queridos, las pulseras, el colorete y hasta los lunares que gastan²⁰.

Complementarias de estas estampas, aunque no formen parte de *El Retiro de Madrid*, son *El paseo de Recoletos* y *La Castellana*. En la primera, el narrador confiesa «ante el severo tribunal de la sociedad *fashionable*» que él prefiere deambular por Recoletos —el paseo eminentemente burgués de Madrid—, sin llegarse al Retiro «a admirar respetuosamente vuestros *chaquettes* y vuestros perros ratoneros», lo cual demuestra su depravación y perversidad; frente a esta sociedad «distinguida y ociosa», en Recoletos pasean las que los aristócratas llaman *cursis* y Palacio heroínas goethianas. La misma oposición y la misma crítica social, poco más o menos, se advierte en *La Castellana*, con la particularidad de que en este espacio confluyen ambas clases:

Desde allí, irguiendo la noble cabeza, miraban, al través de la red de carruajes, desfilan a sus enemigas naturales por el paseo de enfrente. Que en esta mirada se advertía un soberano desdén no hay para qué decirlo, y que este desdén se hallaba perfectamente justificado, tampoco creo necesario demostrarlo. ¿Cómo ha de sufrir con paciencia, verbigracia, la hija de un auxiliar de la clase de primeros, que la de uno de la clase de cuartos pasee y disfrute de la vista del mundo en el mismo paraje que ella? Claro está que todos somos hermanos, pero no hay más remedio que atender un poco a los escalafones que de vez en cuando publica el ministerio de la Gobernación, pues para algo se publican. Además, este deseo de separarse de la muchedumbre y del vulgo señala en quien lo siente un espíritu fino y superior y temperamento aristocrático.

Los modelos a escala de las tres estampas sobre los paseos —«El paseo de los coches», *El paseo de Recoletos* y *La Castellana*—, escenifican en el espacio el enfrentamiento de clases: los bípedos burgueses y los aristocráticos cuadrúpedos, las *cursis* de Recoletos de la misma clase social que las heroínas de Goethe y alguna «dama ilustre, descendiente de los guerreros de la reconquista», las niñas «distinguidas» de los carruajes y las «niñas del camino despreciado»...

El otro grupo de aguafuertes, compuesto por *La Academia de Jurisprudencia*, *La Biblioteca Nacional*, *Los mosquitos líricos*, *El último bo-*

20 *Aguas fuertes*, págs. 33-34.

hemio y *La abeja* (periódico científico y literario), gira en torno a la vida intelectual y literaria madrileña, y cuestiona el estado de la cultura a través del repaso de algunas instituciones y de sus protagonistas.

En *La Academia de Jurisprudencia* se reseñan los estériles debates en que se enzarzan los académicos y a las disputas que el poder saca a la luz con cada elección. En la primera escena, se apunta la ineficacia de un órgano a cuyos debates acude «una muchedumbre de trece a quince personas» que escucha a unos académicos que llegan «algunas veces, a ocupar casi todos los bancos delanteros» que debaten sobre minucias legales que son asuntos de «interés palpitante» —el uso irónico del adjetivo popularizado por Pardo Bazán en *La época* puede marcar como 1882 la fecha de redacción *post-quem*—. El ácido del *aguafuerte* realza los trazos y caricaturiza a los personajes que protagonizan el debate de la Academia: Pérez representa la voluntad de conciliar el viejo debate razón y fe:

Combate ruda pero severamente la teoría de Darwin sobre el origen de las especies, y demuestra con gran copia de datos y razones, que la humanidad no es coronamiento del proceso animal, por más que rechace igualmente la procedencia de una sola pareja. Con este motivo, examina las contradicciones entre la Biblia y la ciencia, y expone clara y sucintamente el modo de resolverlas (pág. 72).

Pero le pierde el cientifismo, satirizado brutalmente en la anécdota de la taza: en un terreno geológicamente terciario han encontrado una taza, o según le corrige Fernández, una vinagrera, cuya existencia demuestra la del hombre en aquel período y supone «un cierto grado de cultura nada compatible en verdad con el embrutecimiento a que lo condenan hoy las teorías de la escuela materialista» (pág. 73). El discurso de González, eminentemente católico, no es menos paródico:

El eminente orador que me ha precedido en el uso de la palabra, impulsado por su temperamento analítico, por la sed ardiente de conocimiento que le devora, abandona las consoladoras creencias del cristianismo, en que se ha educado, y marcha resueltamente por la senda del libre examen, sin sospechar los riesgos que corre su noble espíritu (pág. 75).

Y finalmente, Gutiérrez presenta los rasgos más retóricos y provo-

cadadores de los activistas radicales: pide la palabra con «voz irritada y estentórea» y con patéticos gestos y frases aprendidas —«los hombres de la calle, como un torrente que se desata, como una inmensa y terrible avenida...», «la avenida sube, sube, y concluirá por ahogarnos»— ataca al cristianismo —«la rémora constante del progreso de los pueblos»— y amenaza a los presentes:

Vosotros venís de los templos, de los salones, de las universidades... Yo vengo de la calle... Vosotros no sabéis lo que pasa en la calle... [...] Una paciencia que ha durado muchos siglos está a punto de agotarse. Nos hemos contado y os hemos contado también. Mañana, cuando más descuidados estéis, tal vez vengamos a arrojaros de aquí.

Inevitablemente, revienta la asamblea, ante lo que Gutiérrez «pasea miradas insolentes y sarcásticas por el concurso». Como en las estampas sobre los paseos, la Academia es el espacio que a escala reproduce enfrentamientos ideológicos, al convertirse en ágora de una parodia que evidencia las deficiencias de los principales discursos finiseculares: el pretencioso cientifismo del que Palacio desconfía como fuente única de conocimiento, el más rancio catolicismo que sólo sabe remitir a la doctrina oficial y un anarquismo amenazante. En una segunda escena, describe la ambición y los enfrentamientos y los mezquinos comportamientos que produce la elección del Secretario de la Academia —él mismo—; tras el velo del humor, la crítica irónica, pues estos abogados se meten a políticos, y están «encargados de la gestión de nuestros intereses», y los estudiantes de abogacía son «inocentes y juguetones cachorrillos adiestrándose para meterlos [a los labradores, industriales y comerciantes] mañana u otro día en la cárcel cuando voten a un candidato de oposición, impedir que se reúnan con sus amigos, y subirles discretamente las contribuciones».

En *La Biblioteca Nacional* el juego metonímico hace contrastar el digno edificio de la institución con la ineptitud que cobija: apáticos bibliotecarios hablan de toros a gritos; la burocracia anula toda efectividad; el lector, tras buscar otros libros infructuosamente, termina leyendo *El Quijote* —la remisión a textos canónicos denuncia el rechazo de una ciencia nueva aún carente de prestigio—; el lugar está sucio; cuando el lector finalmente consigue sentarse con un libro se oye un «tilín, tilín» que toca a cerrar y bien puede simbolizar la imposibilidad de la investi-

gación en España. Resulta evidente el paralelismo entre el trato que el investigador recibe de los bibliotecarios y el que sufre el ciudadano del funcionario de *Vuelva usted mañana*. Remite también Palacio a la ineficacia de esta institución en el relato *A cara o cruz*: «Logró componer nueve kilos de versos, que guardo con todo esmero en legajos y pienso dejar en testamento a la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Dentro de doscientos años, y reclamado por los eruditos, seguramente se imprimirán a expensas del Estado».

*Los mosquitos líricos*²¹ entronca con la más dura tradición crítica literaria nacional, hay que decir que casi siempre poética, cuyo más cercano modelo es la sátira dieciochesca de los «copleros» o «versificadores» del siglo, diatriba a la que los neoclásicos se lanzaron en el marco ilustrado de renovación poética iniciada frente el barroquismo. Palacio denuncia la existencia en Madrid de los que Richter llamaba *genios pasivos*, estos es, imitadores —los optimistas seguidores de Goethe, los desgraciados de Byron y los sublimes de Hugo— y junto a ellos, molestos parásitos:

Los mosquitos y moscones, las arañas, los cínifes y bichos de todo linaje no dejan un instante de atormentarle a uno con su zumbido cuando no con sus pinchazos. Excuso decir que me refiero a la nube de poetastros de todos sexos, edades y condiciones que, para escarmiento de pícaros, existe en la capital.

El crítico, como «entomólogo» aplicado, distingue cuatro especies de mosquitos líricos: los sentimentales que «empiezan a disgustarse de la vida así entran a cursar la segunda enseñanza» (pág. 187), y tras recibir acogida favorable entre sus paisanos de provincias pretenden «zumbar» en Madrid, lo que consiguen gracias a un prólogo de Cañete en una edición costeadada por el padre con la venta de una finca y a la capacidad digestiva de los oyentes del Ateneo; los filósofos o trascendentales, una clase «con menos fuerza reproductiva» pero más devastadora (pág. 193), son los seguidores de Campoamor o de Goethe y Byron, caracterizados los primeros por un «escepticismo risueño y paradójico» (pág. 195) y los segundos, vinculados a *El Imparcial* y *El Globo*, por un pesimismo «que mima su preciosa existencia» (pág. 197); los legendarios, en decadencia pero con espacio en el Ateneo, hilvanando los románticos tópicos feu-

²¹ Publicados previamente en la prensa: «Los mosquitos líricos», *La Ilustración ibérica. Semanario literario, científico y artístico*, año I, núms. 3, 4, 5 y 6 (enero y febrero de 1883).

dales medievales en «un sencillo argumento que muchos años de uso han consagrado» (pág. 200); y los clásicos, que al menos conocen la retórica, recomendados de Aureliano Fernández Guerra o Barrantes, que terminan metidos a críticos —«entonces el mosquito clásico se dedica a despellejar a Echegaray, a Castelar, a Pérez Galdós, y en general a los escritores que son leídos y aplaudidos» (pág. 202)— y finalmente ingresan en la Academia. Sentimentales, filósofos, románticos y clásicos, todos ellos reciben el agujón de Palacio. Contra los mosquitos románticos legendarios volverá a la carta en «Lloviendo», donde el narrador afirma: «Yo que he aguantado sin pestañear noches enteras todas las leyendas de la Edad-Media que el Sr. Velarde y otros ilustres mosquitos líricos de su misma familia, han dejado caer desde la tribuna del Ateneo» (pág. 157). También vuelve a esta fauna en *La hermana San Sulpicio* en 1889: «Estos coloquios y estas noches tienen además la incalculable ventaja de que pueden describirse sin haberlos visto. No hay mosquito lírico de los que zumban en las provincias meridionales o septentrionales de España que no haya expuesto sus impresiones acerca de ellos». Como ha señalado atinadamente Juan Luis Alborg, esta referencia de las *Aguas fuertes* para caracterizar a Ceferino evidencia la intención crítica de un pasaje de *La hermana San Sulpicio* que muchos críticos habían leído como positivo elogio²².

Este panorama literario se completa con *El último bohemio*²³, cuadro hilvanado alrededor de la reciente muerte de Pelayo del Castillo (1883, nueva fecha *post quem*)²⁴, a quien Palacio recuerda haber dado limosna junto a González Serrano. Tal situación obliga a la reflexión sobre la necesidad del escritor tanto de independencia como de profesionalización, frente a la falange de bohemios románticos. La crítica funciona en

22 La identificación de la intertextualidad y su interpretación, en el impagable e imprescindible estudio que Juan Luis Alborg dedica a Palacio: *Historia de la literatura española, Realismo y Naturalismo. La novela*, parte III, *De siglo a siglo: A. Palacio Valdés* –V. Blasco Ibáñez, Madrid, Gredos, 1999, págs. 15-446, la cita en la pág. 171, nota 222.

23 Antes publicado en *Arte y Letras*, núm. 8 (1 de abril de 1883), págs. 57-59.

24 Pelayo del Castillo dirigió *El violón*, cuyo primer número se publica en Valencia el 28 de diciembre de 1870 (Luis Tramoyeres Blasco, *Catálogo de los periódicos de Valencia*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1991, pág. 101 (ed. facsímil de la ed. *Revista de Valencia*, 1880-1881) y es autor al menos de: *El que nace para ochavo*, *Un año después*, *El procurador de todos*, *Los treinta mil del pico*, *Un secreto de Estado*, *Sobre la marcha*, *Las huellas del crimen*, *Cuestión de temperamento*, *En tren directo*, *Marzo y agosto*, *Por meterse el tiempo en agua*, *Sitiar por hambre*, *Un año después: segunda parte de «El que nace para ochavo»*, *Un diputado de antaño*, *Un duque sin ducado* y *Ver para creer*.

dos direcciones: un gobierno que abandona sus obligaciones para con quien se dedica a las letras, recriminación que afloró inmediatamente ante la visión de Castillo mendigando, y unos escritores que gustan de vivir como una «bohemia romántica», acusación posterior fruto de la reflexión. Sobre la precariedad laboral de Pelayo del Castillo y los juicios de la bohemia es digna referencia la afirmación de Eleuterio Llofriú y Sagra: «Compraba a alguno de esos poetas, a cuya agrupación pertenece Pelayo del Castillo, una pieza que el hambre obligaba a vender por dos o tres duros, y luego la presentaba con su nombre, y conquistaba la gloria si era aplaudida la comedia, y si era silbada revelaba el nombre del autor»²⁵.

Menor en este friso de la actividad literaria madrileña, pero claramente vinculado a él, está el cuadro *La abeja, periódico científico y literario*, sobre las expectativas y las pasiones de los jóvenes que emprenden esta aventura literaria, provocando reflexiones sobre la poca afición a la literatura frente a las cifras de ventas de las revistas de toros y loterías (pág. 287). Pese al desengaño, no desisten del empeño hasta la discusión sobre el carácter cruel o justiciero de Pedro I —una de esas discusiones estériles y bizantinas que tanto caracterizan al gremio literato en la obra de Palacio— hace que la sirvienta los expulse.

Como señala Juan Luis Alborg, la fuerza narrativa y el contenido de *El hombre de los patíbulos* y *El sueño de un reo de muerte* demuestran la inexactitud de quienes tienen de Palacio «la absurda idea de un escritor meliflúo y sentimental»²⁶. En *El hombre de los patíbulos* el narrador ha de justificar su presencia en un acto que condena, para lo que recurre irónicamente a su condición de escritor realista:

Hace cosa de tres o cuatro años tuve la infame curiosidad de ir al Campo de Guardias a presenciar la ejecución de dos reos. El afán de verlo todo y vivirlo todo, como dicen los krausistas, me arrastró hacia aquel sitio, venciendo una repugnancia que parecía invencible, y los serios escrúpulos de la conciencia. Por aquel tiempo pensaba dedicarme a la novela realista (pág. 87).

El relato se organiza a través de dos historias, dos caminos al patí-

²⁵ E. LLOFRIU Y SAGRERA, *Gloria, dinero y mujer*, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, 1872, tomo II, cap. III.

²⁶ J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, pág. 394.

bulo que convergen en un mismo cadalso: la historia de la ejecución que el novelista va a presenciar acompañado del hombre de la capa que le conduce al lugar desde el que mejor ver y le explica la dinámica, y la que éste le cuenta entretanto: la de la ejecución en que acompañó al reo cuando era niño. Ambas historias convergen en el tétrico espacio del Campo de los Guardias —«Seguí la comitiva hasta el mismo campo, hasta aquí, porque ya estamos en él» y la unidad de lugar, en el momento que el artesano revela que el reo era su padre, concede un dramatismo que al tiempo sirve de explicación determinista del embrutecimiento del personaje: «desde entonces no he *faltao* nunca a estos *espetáculos* (pág. 109).

El otro eje es la oposición entre el punto de vista del interlocutor aficionado a estos espectáculos —«todos los años tenemos un *espetáculo*, cuando no son dos o tres» (pág. 95), «no he *faltao* nunca a estos *espetáculos*» (pág. 109)—, y el rechazo del narrador, que repudia la «indiferencia estúpida» (pág. 89) de la plebe que «se siente atraída hacia los espectáculos cruentos» (pág. 90), se asombra de advertir en los rostros de los vecinos «más curiosidad que tristeza» (pág. 105) y reacciona ante el «afán de cadalso» (pág. 98) de su compañero, cuya teratología moral tiene correspondencias con su monstruosidad física —«confieso que me causó repugnancia. Sin ser un monstruo por lo feo, éralo bastante» (pág. 93)—. Pese a todo ello, el magnetismo del cicerone y el drama, privan al narrador de su albedrío: «El hombre de la capa me obligó a colocarme, como él, en las primeras filas de curiosos y caminar no muy lejos del reo. A la verdad, no comprendo por qué razón me dejaba arrastrar [...]. Me sentía cada vez más aturdido [...]. Obedecía a mi compañero, como si lo tuviese por obligación» (págs. 102, 105). La tensión es tal que el narrador se deja llevar por la multitud y es incapaz de seguir a aquel hombre, que camina a paso rápido advirtiéndole: «Hombre, lo siento, porque no va V. a ver nada...» (pág. 110), con lo que el narrador evita la macabra narración de la ejecución en el relato.

El otro aguafuerte que elabora la realidad patibularia es *El sueño de un reo de muerte*²⁷. Sobre la estructura señala Alborg:

Baquero dice de él, simplemente, que *los últimos momentos de un condenado a muerte* los había escrito ya Víctor Hugo [...]. Contiene en efecto, una diatriba contra la pena capital, pero que no se produce aquí directa-

27 *La época. Diario constitucional de España* (23 de febrero de 1880).

mente, sino desde una perspectiva muy particular: desde el repudio que hace el autor de la malsana curiosidad de la gente que acudía, como a un espectáculo divertido, a presenciar la ejecución de los condenados. Pero también esto, a su vez, con original cruce de perspectivas, se verifica desde otra mirada oblicua: no existe tal condenado a muerte que tenga este sueño; es el autor, quien impresionado por la noticia de una ejecución [...] sueña que él mismo es el reo, y que se encamina a la muerte rodeado de una apiñada multitud expectante [...]. Mas cuando llega el momento final, advierte [...] ya no queda nadie, toda la multitud ha desaparecido; el condenado, conmovido, se dirige a las *nobles gentes* que se habían alejado, y les da las gracias por haber renunciado a la curiosidad de verle morir»²⁸.

Efectivamente, este sueño no es el del reo, y además, no se revela al final, para alivio de la tensión dramática, sino que el lector conoce que lee un sueño desde el principio: el anuncio de la muerte que ha llegado en el «repique agudo y estridente de una campanilla», en el «tañido de la fatal campanilla» que insta a los transeúntes a donar unas monedas para las misas por la salvación del reo, ha perturbado al autor, que «Así como lo temía, toda la noche soñé con patíbulos y verdugos: mas no dejaron de ser bastante curiosos y significativos mis sueños, por lo cual, aunque me cueste trabajo, voy a trasladarlos al papel» (pág. 273). Que todo sea un sueño y que sea el propio autor quien sueña ser un reo permite ciertas referencias fantásticas y juegos que serían inverosímiles en un relato de los últimos momentos de un ajusticiado «tipo»: la autoridad que lo detiene está personificada en el presidente del Consejo de Ministros, el de la Juventud Católica y los ministros de Fomento y Gracia y Justicia (pág. 273); el juez y el escribano, a quienes el narrador conoce, fingen no conocerle para su desesperación (pág. 274); el juez le obliga a confesar «una porción de crímenes, a cual más horroroso y luego gesticula «llevándose la mano al cuello y sacando la mismo tiempo la lengua» (pág. 275).

Al plasmar en la década del 80 en estos aguafuertes la angustiante realidad decimonónica de los fusilamientos, ahorcamientos y agarrotamientos que eran frecuente castigo de los pronunciamientos liberales, de crímenes pasionales y del terrorismo anarquista, Palacio se inserta en una corriente tanto literaria como intelectual ya con cierta raigambre en el ámbito español. Y no me refiero a la literatura criminalista que da

²⁸ J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, págs. 393-394.

cuenta de los procesos y ajusticiamientos abarrotando en las décadas finales la sección de sucesos —como el *El crimen de la calle Fuencarral* o *El crimen del cura Galeoto* (1888-89) que Galdós publica en *La prensa* de Buenos Aires—, sino a esos reos de muerte tan caros al romanticismo, fuera su por su marginalidad, su carácter de víctima, o su individualismo frente a la sociedad que los condena. *El reo de muerte* de Espronceda (1836), ya se refiere no sólo a su última noche, sino al morboso espectáculo en que se convierte la ejecución y a la insensibilidad de los asistentes, el juez y el verdugo; *El verdugo* (1835) también censura una sociedad que maldice a este personaje focalizando en él su propia culpa; Larra en su célebre artículo *El reo de muerte* (1835), también reprocha el carácter teatral de las ejecuciones y se asombra de que sus conciudadanos oigan con indiferencia el sonido de la «lúgubre campanilla» que acompaña al «fatídico grito que desde el amanecer resuena por las calles»: «Para hacer bien por el alma / del que van a ajusticiar», los versos de Espronceda; ecos de esta obra se advertirán también en el monólogo en verso *El reo de muerte* (1892) de Rafael García Hernández; y el tema estaba presente en la narrativa tanto en novelas históricas románticas, como *Las catacumbas de París o la venganza de un reo condenado a muerte* de Elías Berthet (1858), como en realistas, como la *Historia de un reo de muerte* (1880) de Félix Pizcueta; sin olvidar la crítica de la abogada Concepción Arenal en 1867 en *El reo, el pueblo y el verdugo*²⁹ o el óleo *Reo de muerte*, que Ramón Casas —autor también del conocido lienzo *La carga*— pintaría en 1894 retratando una de las últimas ejecuciones públicas en Barcelona. Él mismo remite a esta figura metafóricamente en *Los amores de Clotilde*, para describir el gesto del dramaturgo silbado y traidor: «la sonrisa que contraía sus labios tenía mucha semejanza con la de los ajusticiados que quieren morir serenos» (pág. 243).

Al margen de que es un tema recurrente en el ambiente finisecular,

29 J. de ESPRONCEDA, «El verdugo», *Revista Española* (septiembre de 1835); «El reo de muerte», *El español* (1836); los dos poemas de Espronceda fueron publicados junto a *El último día de un reo de muerte* de Víctor Hugo (que había sido traducido en Madrid, 1834 y en Barcelona, Imprenta de D. Manuel Saurí, 1839) en 1875: V. HUGO y ESPRONCEDA, *El último día de un sentenciado a muerte y El reo de muerte y El verdugo*, Barcelona, Manuel Saurí, 1875; M. J. de LARRA, «El reo de muerte», *Revista Mensajero*, núm. 30 (30 de marzo de 1835); R. GARCÍA HERNÁNDEZ, *El reo de muerte: monólogo en verso*, Madrid, Imp. Díaz y Carballo, 1892; E. BERTHET, *Las catacumbas de París o la venganza de un reo condenado a muerte*, Madrid, Imp. Manini Hermanos, 1858; F. PIZCUETA, *Historia de un reo de muerte*, Valencia, Manuel Alufre, 1880; C. ARENAL, *El reo, el pueblo y el verdugo. La ejecución pública de la Pena de Muerte*, Madrid, Estrada, Díaz y López, 1867.

cabe destacar que tanto la obra de Espronceda como la de Larra y Palacio utilizan explícita y exactamente el sintagma «reo de muerte» y que el protagonista de Palacio se angustia ante el sonido de la campanilla que, para asombro de Larra, los ciudadanos oían con indiferencia. La escena de la subjetiva impresión que produce la campanilla en Palacio estaba ya dibujada dos años antes en una de las escenas de la «Correspondencia de Madrid», firmada en Madrid el 27 de diciembre de 1877:

Oigo sonar una campanilla y siento que todo mi ser se estremece. No es la campanilla del viático la que oigo sonar. La campanilla que sirve de heraldo al rey de los cielos vibra en mi corazón dulce y solemne, no lo estremece. Hace subir la oración a mis labios, no la blasfemia. La que ahora escucho áspera, estridente, fatal, revuelve torpemente mis sentimientos más delicados y arranca de mi alma una enérgica protesta. Esta campana anuncia que dos reos de muerte entran en capilla. ¡Qué horror! No, no es la campanilla de Dios la que suena. Es la del hombre. Tampoco es la de hombre. Hobbes tiene razón: es la campanilla del lobo³⁰.

Además, es común a los textos de Espronceda, Larra y Palacio el insistir en el escarnio y degradación que el hecho de ser públicas imprime a las ejecuciones³¹. Nótese que en el primer aguafuerte se habla reiteradamente de espectáculo: «todos los años tenemos un *espetáculo*, cuando no son dos o tres» (pág. 95), «no he *faltao* nunca a estos espectáculos» (pág. 109), «la plebe se siente atraída hacia los espectáculos cruentos» (pág. 90); y en el segundo insiste: «Hasta el instante de salir de la cárcel no se me ocurrió que iba a hallarme frente a una muchedumbre de espectadores, y que algunos millares de ojos se irían a clavar sobre mi rostro con expresión de burla y desprecio» (pág. 276), sorprendiéndose luego ante lo fabuloso de que no haya ningún macabro espectador con «curiosidad perversa de bajar a la calle para verme pasar (pág. 280), lo que le hace exclamar agradecido —a modo de desiderata—: «Gracias pueblo de Madrid, [...] gracias, pueblo generoso y culto, por no haber venido a gozar con el espectáculo de mi muerte ignominiosa. [...] No has

30 A. PALACIO, «Correspondencia de Madrid» en *Ecos del Nalón*, año II, n° 8 (8 enero 1878).

31 Sobre estos aspectos véase J. M. PUYOL MONTERO, *La publicidad en la ejecución de la pena de muerte. Las ejecuciones públicas en España en el siglo XIX*, Madrid, Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, 2001.

querido ennegrecer aún más mi situación con la vergüenza y el oprobio. [...] Has adivinado que degradándome a mí, te degradabas a ti mismo» (págs. 280-281).

Si *Crotalus horridus*, su primer relato, está fuertemente marcado por el naturalismo, resulta evidente el predominio del costumbrismo entre lo compilado precisamente bajo tal título en las *Aguas fuertes*. Publicadas en la prensa varias con notable anterioridad, estas aguafuertes son herederas del costumbrismo de Estébanez Calderón, Mesonero o Larra, que llegará también hasta la *Vitrina pintoresca* de Baroja o las *Fisonomías sociales* de Galdós. El que fueran compiladas para su publicación junto a lo que se denominan cuentos, novelas cortas, o novelitas —de acuerdo con la variable e insegura definición decimonónica del campo narrativo—, como *El pájaro en la nieve*, *Los puritanos* o *Los amores de Clotilde*³² hubo de responder a intereses editoriales y no resultaba incoherente literariamente³³, dada la pródiga vinculación de la narrativa breve con el cuadro de costumbres tanto en el origen del nacimiento del cuento moderno, romántico y realista, con el injerto del diálogo y la acción en la escena costumbrista, como en la difusión compartida por ambas formas de escritura en las colecciones de cuentos, que cobran auge a partir de 1864, y en las abundantes publicaciones periódicas finiseculares, a cuya existencia cuentos y escenas vinculan su afianzamiento.

Al margen de la mixtura de la compilación editorial de 1884 y de la exclusión de *Crotalus horridus* aquellas *Aguas fuertes*, estas calas advierten cómo se conforma en los finales de los 70 y principios de los

32 En la edición de 1884 se las llama «novelas»; en *Tiempos felices* Palacio se refiere a sus idilios como «novelitas» e «historietas de amor» (A. PALACIO, «Introducción», *Tiempos felices. Escenas de la época esponsalicia*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1933) y remitiendo en esta obra a las traducciones de las *Aguas fuertes* las llama «novelitas»; «novelas» y «novelitas» las llama Cruz Rueda (Á. CRUZ, *Armando Palacio Valdés, su vida y su obra*, págs. 109-110); «novelas» las llama Astrana Marín (L. ASTRANA, «Prólogo» a *Obras completas*, t. I, Madrid (Aguilar), 1968 (1943¹), pág. XIV). Tal carácter misceláneo no era infrecuente entonces: recuérdese que *Cosas que fueron*, de Alarcón, incluye bajo el subtítulo «cuadros de costumbres» obras tan dispares como *La Nochebuena del poeta*, *Las Ferias de Madrid*, *El Pañuelo*, *Si yo tuviera cien millones*, *Cartas a mis muertos*, *Lo que se ve con un antejo*, *El Año nuevo*, *La Fea*, *Autopsia*, *El Año madrileño*, *Visitas a la marquesa*, *El Cometa nuevo*, *A una máscara*, *Bocanada de humo*, *El Carnaval en Madrid*, *Mis recuerdos de agricultor* y *Un Maestro de antaño*.

33 Esto pese a la conocida crítica de Pardo Bazán a Gómez Carrillo quien, en su antología *Cuentos escogidos de autores castellanos contemporáneos* (París, Garnier, 1894), incluía a Luis Taboada y Pereda cuando «ambos son costumbristas» (*Nuevo Teatro Crítico*, núm. 30).

80 una escritura necesariamente variada, pero troquelada por un signo literario naturalista que se ve arrumbado por el costumbrismo crítico, y timbrada fuertemente por un pensamiento filosófico que, alejado del razonamiento positivista, a cuyo materialismo permanece ajeno, quebrará en los noventa orientándose hacia la fideística cristiana.