

*José María Llanas Aguilaniedo*

# NAVEGAR PINTORESCO

*edición crítica*

*Isabel Clúa*

 - STOCKCERO - 

Foreword, bibliography & notes © Isabel Clúa  
of this edition © Stockcero 2014  
1st. Stockcero edition: 2014

ISBN: 978-1-934768-75-4

Library of Congress Control Number: 2014943580

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface  
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.  
3785 N.W. 82nd Avenue  
Doral, FL 33166  
USA  
stockcero@stockcero.com

[www.stockcero.com](http://www.stockcero.com)

*José María Llanas Aguilaniedo*

NAVEGAR  
PINTORESCO

# INDICE

JOSÉ MARÍA LLANAS AGUILANIEDO: DECADENCIA Y DEGENERACIÓN	
LA DEGENERACIÓN COMO CATEGORÍA CULTURAL .....	IX
DEL CASO CLÍNICO A LA SUBJETIVIDAD FINISECULAR.....	XI
NAVEGAR PINTORESCO (1903)	
AIRES DE FAMILIA: DE <i>Del Jardín del amor</i> (1902) A <i>Navegar pintoresco</i> (1903).....	XV
EL HÉROE DECADENTE: LA ESTIRPE LITERARIA DE ÁLVARO PACHECO .....	XVIII
BERTA O LA ENFERMEDAD EN FEMENINO .....	XXII
ESCENAS DE LA VIDA URBANA: LA MALA VIDA Y LA ENFERMEDAD SOCIAL .....	XXVI
ESTA EDICIÓN .....	XXIX
BIBLIOGRAFÍA	
OBRAS CITADAS .....	XXXI
OBRAS DE LLANAS AGUILANIEDO.....	XXXIV
NAVEGAR PINTORESCO	
I .....	I
II .....	13
III .....	27
IV .....	41
V .....	51
VI .....	61
VII .....	93
VIII.....	103
IX.....	123

# INTRODUCCIÓN

## JOSÉ MARÍA LLANAS AGUILANIEDO: DECADENCIA Y DEGENERACIÓN

Como es bien sabido, el período que cierra el siglo XIX y se adentra en las primeras décadas del XX ha sido reconocido por la crítica como una época de especial esplendor creativo e intelectual, hasta el punto de ser considerado la Edad de Plata de la literatura española<sup>1</sup>. Pese a los numerosos estudios dedicados a este período, no ha sido hasta hace relativamente poco que la figura de José María Llanas Aguilaniedo (Fonz, 1875-Huesca, 1921) ha empezado a llamar la atención como una pieza clave para entender la cultura literaria finisecular, mucho más compleja de lo que la historia de la literatura española tradicional ha planteado con su radical –y por fin desacreditada– distinción entre modernismo y noventayochismo<sup>2</sup>.

Farmacéutico de profesión, el desempeño profesional de José María Llanas Aguilaniedo le lleva a Barcelona, Sevilla y Madrid, ciudades en las que frecuentará tanto círculos literarios modernistas como instituciones científicas –por ejemplo, el Ateneo de Madrid– en las que se familiariza con las discusiones en torno a la degeneración, la psiquiatría y la criminología, temas de auténtica relevancia en la época. Fruto de esos intereses variados deja tras de sí una obra heterogénea y heterodoxa. Por un lado, incluye trabajos orientados a la criminología y el higienismo, como *La mala vida en Madrid* (1901), coescrito junto a Constancio Bernaldo de Quirós, o el opúsculo «Correspondencia de fenómenos entre el alcoholismo agudo y el crónico» (1899-1900), publicado en los *Anales del Laboratorio de Criminología*, así como numerosos artículos de tema científico en revistas especiali-

---

1 Son ya muchos los trabajos académicos que han acometido la labor de revisar el período finisecular cuestionando su reducción a escuelas contrapuestas y apostando por una continuidad entre temas y estilos. Entre ellos, son de obligada referencia Gullón (1969, 1990), Cardwell y McQuirk (1993), Harrison y Hoyle (2000) y Mainer (1975).

2 El más completo estudio sobre Llanas Aguilaniedo es, sin duda, el de Broto Salanova (1992). Otras aportaciones básicas son Ara Torralba (1990), Calvo Carilla (1992), Cardwell (2000), Del Pozo (2011, 2013 a, 2013 b), Fillière (2010) y Pitarch (2003 a y 2003 b).

zadas como el *Boletín Farmacéutico*. Por otra parte, se adentra en el ámbito de la discusión estética, con su indispensable *Alma contemporánea* (1899). Y finalmente, desarrolla obra de ficción con tres novelas: *Del jardín del amor* (1902), *Navegar pintoresco* (1903) y *Pityusa* (1907), en las que están presentes la veta científica y la estética en unas narrativas morosas, con tramas sutiles que apuntan a las formas más renovadoras de la literatura del período. En esta línea, y de manera significativa publica también en revistas destacadas en la difusión de los nuevos escritores, como *Juventud*, *Electra* o *Revista nueva*.

La obra de Llanas, pues, es un corpus donde se cruzan términos, intereses y orientaciones aparentemente contradictorios, como ya en su momento percibieron sus contemporáneos, por ejemplo, el también novelista Felipe Trigo, quien se refiere al autor en estos términos:

[Llanas] es un yo partido, por desgracia, en dos, contradictorio, en cuyo corazón informemente se van sedimentando sobre los fervores místicos de la cuna los extravíos místicos modernos, y en cuyo cerebro, abierto a la verdad, vanse incrustando de la verdad todos los pedazos angulosos y no bien limpios de error que le llegan al azar de fuera: un ser inarmónico, dual, en quien ni el materialismo científico cobra fuerzas para desterrar al idealismo, ni éste las tiene más que para refugiarse en la «víscera sensible» y disparar sus protestas hacia la inteligencia aturdida con la anárquica invasión del materialismo científico. Si no fuese tosca la comparación, yo diría que esa dualidad en un ser parece a un gato y un perro atados por el rabo, que corren estorbándose, cuando a correr se deciden, y se paran y no llegan jamás ni adonde quiere el uno ni adonde quiere el otro, por volverse mutuamente en fiera e irreconciliable lucha. (12-13)

Hay que matizar, no obstante, las palabras de Trigo: la excepcionalidad de Llanas radica en la intensidad de su contradicción y no en la contradicción misma, pues la contradicción entre cientifismo e idealismo, entre la objetividad del positivismo y una sensibilidad desatada, permean toda la cultura de la época. Como apuntaba Rubén Darío, a finales de siglo XIX, la literatura había abrazado la fisiología y la medicina<sup>3</sup> y eso mismo había ocurrido con la crítica literaria, muy especialmente, la crítica antimodernista, que se articuló en su tota-

---

3 «Cuando la literatura ha hecho suyo el campo de la fisiología, la medicina ha tendido sus brazos a la región oscura del misterio». (Darío 1950, 456)

lidad a través de conceptos en los que colisionaban términos provenientes de la literatura y la crítica cultural (decadente) y términos provenientes del campo científico (degeneración, enfermedad, patología...) siguiendo el mismo movimiento que se había producido a nivel europeo<sup>4</sup>. Son estos dos hilos los que se entrecruzan en la obra de Llanas Aguilaniedo y los que conviene aclarar para comprender sus características generales.

### LA DEGENERACIÓN COMO CATEGORÍA CULTURAL

La centralidad del vocabulario vinculado a la enfermedad en la crítica española finisecular, especialmente en la década de 1890, ha sido sobradamente documentado en diversos trabajos y dos son las obras que destacan en este plano: *Literaturas malsanas* (1894), de Pompeu Gener y *Alma contemporánea* (1899), del propio Llanas Aguilaniedo. Ambos textos no pueden entenderse sin tener en cuenta la intensa difusión de las teorías lombrosianas desde los últimos años de 1880 y la circulación de la obra de Nordau, en su versión francesa, a partir de 1894; estas dos fuentes, además, son las piezas claves en la configuración de la degeneración –un término de origen médico– como categoría de crítica literaria y cultural.

La centralidad de *Entartung* (1892), de Max Nordau, en las literaturas europeas del momento es de sobras conocida: en ella se desgrana con detalle y minuciosidad la sintomatología de todo tipo de escuelas y tendencias artísticas: naturalismo, prerrafaelismo, decadentismo, simbolismo, parnasianismo, wagnerismo, etc., que se suceden igualadas por su condición patológica, que el autor desgrana con acritud.

Retomando el concepto de degeneración que había establecido el estudio pionero *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et de ses causes qui produisent ces variétés maldives* de Bénédicte Augustin Morel (1857) y aplicando también de manera sesgada las tesis lombrosianas que fijaban que los degenerados no eran necesariamente seres marginales sino artistas y escritores, Nordau se sitúa en el campo literario y artístico para alertar de la peligrosidad social que emana de él. La elección de la degeneración

---

4 Sobre la relevancia de las categorías científicas y la medicina como discurso de poder en la cultura literaria del fin de siglo, véanse Cardwell (1996), Clúa (2009), Litvak (1977).

como «enfermedad de época» resulta plenamente significativa: nutriéndose de conceptos biológicos como la herencia, el determinismo o la evolución, la degeneración había permitido trasladarlos al campo de «las ciencias del hombre» donde había ido adquiriendo una importancia creciente, debido precisamente a su construcción como enfermedad global, que recubría toda una serie de manifestaciones patológicas a través de las cuales se podía establecer un férreo ideal de normalidad en aras de la higiene social.

Aunque Nordau plantea su trabajo desde unos claros parámetros positivistas y aborda el estudio de los sujetos patológicos a través de un análisis de la sintomatología y una formulación de diagnóstico, su trabajo está muy lejos de mantenerse dentro de los márgenes del estudio objetivo de casos clínicos, por mucho que esa sea la pretensión de la obra. Dejando a un lado la evidente virulencia de su discurso, la conexión entre las manifestaciones artísticas y la degeneración arrastra matices muy alejados de la postura del autor alemán.

Si Lombroso había abierto la puerta vinculando genialidad y degeneración<sup>5</sup>, las posteriores clasificaciones de Magnan (*Leçons cliniques sur les maladies mentales*, 1895) y en última instancia de los discípulos del italiano acabaron por invertir el sentido de la degeneración, o cuanto menos por facilitar la identificación de los jóvenes literatos con estos «degenerados superiores». El estado patológico se convertía así en síntoma de la genialidad del artista y en términos sociales dejaba de asociarse a lo regresivo para pasar a encarnar un impulso capaz de hacer avanzar el cuerpo social<sup>6</sup>.

El discurso literario de la decadencia<sup>7</sup> no tardó en apropiarse y

5 Me refiero a las consideraciones formuladas por el autor desde la incipiente *Genio e follia* (1864) hasta la versión final *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* (1894).

6 Sobre los matices que las teorías lombrosianas van adquiriendo según se van desarrollando, véase Maristany (1983).

7 La noción de decadencia es tan omnipresente en la cultura europea de la segunda mitad de siglo como difícil de definir y acotar. Más allá de la galería de temas e imágenes que a menudo se utilizan como sustituto de una definición del término, y que incluyen, entre otros, algunas figuras tan poderosas como la mujer fatal, el andrógino, el dandi, el bohemio, etc. conviene recordar que se trata de un concepto muy vinculado a la conciencia de historicidad que define la modernidad (aspecto este ya presente en el fundacional soneto «Langueur» de Paul Verlaine, donde aparece por primera vez el término «decadencia») y en el manifiesto de Anatole Baju y Luc Vajernet, «Aux Lecteurs!» que inaugura la publicación *Le Décadent littéraire et artistique* (1886) en el que emerge la conciencia de una sociedad en pleno desmoronamiento y en plena transformación. Por otra parte, la decadencia pone sobre la mesa cuestiones políticas y sociales de primer orden, destabilizando muchas de las categorías históricas, nacionales, sexuales, etc. que definen la modernidad (Constable, Denisoff y Potolsky 1999, 2). La identificación misma

ahondar en el ideal del genio enfermo, convirtiéndolo en motivo privilegiado de su catálogo temático. El artista enfermo, por un lado, y la infinita melancolía, convertida en auténtico mal del siglo, resultaron la perfecta imagen para mostrar tanto el rechazo al optimismo racionalista y la idea positivista de fe en el progreso como el desafío a un sistema de valores burgués y utilitarista. De hecho, la presencia de la enfermedad como ideal había surgido casi en paralelo a las primeras formulaciones sobre la degeneración, de la pluma de Charles Baudelaire, referencia indispensable para los escritores decadentes. En su texto «L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant» (*Le peintre de la vie moderne*, 1863) había señalado la convalecencia como el paradigma de la actitud artística, en tanto que el convaleciente —como el niño— era capaz de observar el mundo liberado de los convencionalismos habituales. Fue esa conexión entre la enfermedad y la capacidad de «desautomatizar» la percepción la que los escritores decadentes hicieron suya a la hora de trazar la identificación con los degenerados «evolutivos» o «superiores».

Es en este contexto —en el que la degeneración se contempla simultáneamente como mal social y como manifestación de una nueva subjetividad, se analiza como enfermedad que requiere tratamiento clínico y se reivindica como espacio identitario— donde se emplaza, vehiculando estas contradicciones, la obra de José María Llanas Aguilaniedo.

## DEL CASO CLÍNICO A LA SUBJETIVIDAD FINISECULAR

El relativamente escaso interés que la obra del autor ha suscitado procede, de manera significativa de la contribución de Llanas —con *Alma contemporánea* (1899)— a la recepción de Max Nordau en España (Davis, 1977) y de la sociología criminal, en especial de la escuela antropológica italiana que encarna Lombroso (Litvak, 1990). En efecto, las conexiones del texto con estos dos referentes son claras: la monografía se plantea, a la manera de *Entartung* (1892) como un análisis de la subjetividad artística moderna que se nutre de las ideas del evolu-

---

de los literatos con lo decadente, por tanto, tiene mucho que ver con el rechazo evidente de los valores y normativas de esa modernidad, de ahí que asumir una subjetividad enferma y degenerada como propia sea un gesto cargado de sentido. Sobre la noción de decadencia y su relación con la degeneración es especialmente clarificador Pitarch (2003a) y referencias obligadas Spackmann (1989) y Bernheimer (2003).

cionismo y las aplica al campo artístico. De ese modo, la primera parte del texto se articula como análisis médico y diagnóstico de la cultura moderna y la segunda como formulación de un tratamiento (Pitarch 2003 a, Ara Torralba 1990).

En primera instancia, pues, la obra parece alinearse con los furibundos discursos higienistas respecto al arte contemporáneo, expresión de una subjetividad hipersensible, neurasténica y agotada que es epítome del sentir general de la sociedad. De ese modo, dice Fillière (2010), aplicando el evolucionismo al campo artístico y con una raíz científica y positiva, Llanas asume totalmente los postulados de Lombroso y Nordau respecto a la degeneración de los hombres y explora la degeneración evolutiva del arte. Aparentemente, la apreciación es cierta: una mirada al índice puede dar fe de esos parecidos, pero esta adhesión a los principios positivistas queda eclipsada aún antes de leer el texto, echando sencillamente un vistazo al prólogo que encabeza *Alma contemporánea* y que se abre, no casualmente, con una contemplación del crepúsculo en Sevilla. Esta escena es calificada como:

Hermoso cuadro aquel que tan bien simbolizada el espíritu de nuestro tiempo... Hubo, en efecto, su aurora, su alborar lleno de risueñas esperanzas, de optimismos, de aspiraciones hacia el luz, más luz de Goethe, en el día intelectual de la humanidad; mas, después del periodo de luz, espléndido, magnífico, de vitalidad y vigor extraordinarios, se ha venido a parar a un ocaso lleno de poético pesimismo, un ocaso que nos habla en lengua misteriosa de infinito y en el cual los tonos irritados de algunas nubes se dulcifican poco a poco, simplificándose progresivamente la variedad maravillosa de matices para llegar al tono único precursor de la noche. (6)

La imagen crepuscular de la introducción se prolonga en las frases iniciales del primer capítulo de *Alma contemporánea*: «No obstante ser el Sol tan bello al salir como al ponerse (Verlaine), el alma contemporánea, por analogía sin duda, comprende mejor la belleza de la puesta que la de la aurora» (7). Como señala Pitarch, la frase sirve de engarce entre la introducción y el diagnóstico de degeneración de la raza que le seguirá, pero que sea precisamente la imagen del crepúsculo la elegida para presidir el texto resulta muy revelador, puesto que se trata de una de las metáforas centrales del arte decadente al

que –aparentemente, repito– Llanas parece someter a escrutinio, diagnóstico y tratamiento en el mismo texto. Dicho de otro modo, no deja de ser extraño que un texto frecuentemente citado entre la crítica antidecadentista (Sáez 2004), se abra citando a Verlaine. Precisamente su poema *Langueur* (1884), resulta central en el imaginario de la decadencia por vincular la imagen del sol poniente con la descomposición política del Imperio romano, sellando en sus afortunados versos la dimensión íntima y colectiva del agotamiento espiritual que caracteriza la decadencia: «Je suis l'Empire à la fin de la décadence,/Qui regarde passer les grands Barbares blancs/En composant des acrostiches indolents/D'un style d'or où la langueur du soleil danse».

La metáfora del sol crepuscular ya había sido apuntada por Gautier, en un texto que parece ser inspiración directa de Llanas en la apertura de su tratado de estética. En sus retratos literarios, y refiriéndose a la central figura de Baudelaire, Gautier contrapone el sol poniente con el de la mañana:

La littérature est comme la journée: elle a un matin, un midi, un soir et une nuit. Sans dissenter vainement pour savoir si l'on doit préférer l'aurore au crépuscule, il faut prendre à l'heure où l'on se trouve et avec une palette chargée des couleurs nécessaires pour rendre les effets que cette heure amène. Le couchant n'a-t-il pas sa beauté comme le matin? (169-170)

Y acaba ligando al sol decadente un arte que, en el caso de Baudelaire, sabe hallar los matices –el nácar de las aguas estancadas, los rosas de la tisis, los blancos de la clorosis, etc. – «qui correspondent à l'automne, au coucher du soleil, à la maturité extrême des fruits, et à la dernière heure des civilisations» (202).

Ese mismo sol crepuscular preside, desde una posición diametralmente opuesta, la obra de Nordau, que se abre muy significativamente con una primera parte titulada «El crepúsculo de los pueblos». Pero mientras en Verlaine o Gautier esa imagen se asocia a una nueva sensibilidad acorde a un presente que se percibe fugaz y provisional, y que abraza esa conciencia decididamente<sup>8</sup>, en Nordau, en cambio, los tonos son mucho más ominosos:

Por la tierra se arrastran sombras cada vez más densas, que envuelven los fenómenos en una oscuridad misteriosa, destruyendo

---

8 Recordemos aquí la famosa definición baudelaireana de la modernidad: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien» (Baudelaire 1963, 1163).

## ESTA EDICIÓN

Esta edición recoge íntegramente el texto original de la novela, publicada en 1903 por la editorial madrileña Fernando Fé. Se ha modernizado la ortografía y corregido algunas erratas tipográficas tratando que el texto reproducido se ajuste al máximo al original. El marco de lectura trazado en la introducción y las notas a pie tratan de orientar al lector a fin de que pueda apreciar algunos de los elementos claves que se dan cita en la obra.

Este trabajo es fruto de la ayuda a la investigación concedida por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en el año 2010 al proyecto «El alma de la modernidad: lecturas y lectores de José María Llanas Aguilaniedo». No quiero dejar de expresar mi agradecimiento a la institución por la concesión de esa ayuda y al equipo que formó parte del proyecto, la Dra. Alba del Pozo y Pau Pitarch.

## BIBLIOGRAFÍA

## OBRAS CITADAS

- Ara Torralba, Juan Carlos. «El alma contemporánea de *Alma contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo», *Alazet: Revista de Filología*, 2, (1990): 9-54.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichot. Paris: Gallimard, 1963.
- Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore: The John Hopkins UP, 2002.
- Broto Salanova, Justo. *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992.
- Calvo Carilla, José Luis. «La heroína modernista (la mujer finisecular en las novelas de Llanas Aguilaniedo)», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 8, (1992): 25-36.
- Cardwell, Richard y Bernard McGuirk (eds.). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder: Society of Spanish-American Studies, 1993.
- Cardwell, Richard. «The Mad Doctors: Medicine and Literature in Finisecular Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4 (1996): 167-183.
- . «Deconstructing the binaries of enfrentismo: José María Llanas Aguilaniedo's *Navegar pintoresco* and the finisecular novel», *Spain's 1898 Crisis: Regenerationism, Modernism, Post-colonialism*, Joseph Harrison y Alan Hoyle (eds.) Manchester: Manchester UP, 2000: 156-169.
- Clúa, Isabel. «Las hijas bastardas de Descartes: el dandysmo y la artificialización política del cuerpo y la identidad», *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Meri Torras (ed.) Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial: 93-114.

- \_\_\_\_\_. «La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo», *Frenia*, vol. IX (2009): 33-52.
- Constable, L., Denisoff, D. y Potolsky, M. (eds.). *Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadence*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1999.
- Darío, Rubén. «Max Nordau» en *Obras Completas*, Madrid: A. Aguado, Tomo III, 1950.
- Davis, Lisa E. «Max Nordau: *Degeneración* y la decadencia en España», *Cuadernos Hispanoamericanos* (1977): 307-323.
- De Diego, Rosa. «Sobre el héroe decadente», *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, (2000): 57-63.
- Del Pozo, Alba. «Refinada histeria: el cuerpo femenino en *Pityusa* (1907) de José María Llanas Aguilaniedo», en Noemí Acedo y Diego Falconí (eds.), *El cuerpo del significante: la literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona: EdiUOC, 2011: 325-336.
- \_\_\_\_\_. «El alma de la modernidad: los artículos inéditos de José María Llanas Aguilaniedo», *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 4 (2013a): 93-136.
- \_\_\_\_\_. «¿Tienen alma las plantas? El colapso de la ciencia y el modernismo fin de siglo en los artículos de José María Llanas Aguilaniedo», Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez (eds.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander: Tremontorio, 2013b: 435-448.
- \_\_\_\_\_. *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*. Tesis doctoral inédita, 2013 c.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford, New York: Oxford UP, 1986.
- Fillière, Carol. «Esthétique d'un autre modernism: l'«emotivismo» de José María Llanas Aguilaniedo», en Serge Salaün (ed.), *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*, París: CREC y Université Sourbonne Nouvelle Paris 3, 2010: 224-287.
- Gautier, Théophile. *Portraits et souvenirs littéraires*. París: Charpentier, 1881.
- Gener, Pompeu. *Literaturas malsanas: estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fé, 1894.
- Gullón, Ricardo. *La invención del 98 de otros ensayos*, Madrid: Gredos, 1986.

- \_\_\_\_\_. *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza, 1990.
- Harrison, Joseph y Alan Hoyle (eds.). *Spain's 1898 Crisis. Regenerationism, Modernism, Post-Colonialism*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2000.
- Hustvedt, Asti (ed.). *The Decadent Reader. Fiction, Fantasy, and Perversion from Fin-de-Siècle France*. Nueva York: Zone Books, 1998.
- Huysmans, J. K., *À rebours* [1884], París: Librairie des Amateurs, 1920.
- Litvak, Lily, «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)», *Hispanic Review*, 45, (1977): 397-412.
- Lombroso, Cesare. *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. Torino: Fratelli Brocca, 1894.
- Magnan, Valentin y Paul-Maurice Legrain. *Les dégénérés (état mental et syndromes épisodiques)*. París: Rueff et Cie, 1895.
- Mainer, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1931): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona: Asente, 1975.
- Maristany, Luis. «Lombroso y España: nuevas consideraciones», *Anales de literatura española*, 2 (1983): 361-381.
- Morel, Bénédict Auguste. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et de ses causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris: Chez J.B. Baillièrre, 1857.
- Nordau, Max. *Degeneración* [1892]. Madrid: Fernando Fé, 1902.
- Pedraza, Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar, 1998.
- Pitarch, Pau. *Decadencia y modernidad en Alma contemporánea* (1899). Trabajo de investigación inédito. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003a.
- Pitarch, Pau. «La «mujer superior» modernista en El jardín del amor (1902)», *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres*, Sevilla 17-19 de octubre de 2002, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003b.
- Santiáñez-Tió, Nil. *Investigaciones literarias*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies: The Rethoric of Sickness from Baudelaire to D'annunzio*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Trigo, Felipe. «El Emotivismo. I». *Revista Nueva* 28, 15 noviembre 1899.
- Verlaine, Paul. *Jadis et naguère*. París: Léon Vanier, 1884.

## OBRAS DE LLANAS AGUILANIEDO

- Resumen de los trabajos realizados por el último Congreso Antropológico Criminalista de Ginebra*. Folleto. Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1897. 24p.
- Alma contemporánea. Estudio de estética*. Huesca: Tipografía de Leandro Pérez, 1899. 314p. Reeditada por Justo Broto. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del natural*. Escrito con Constancio Bernaldo de Quirós. Madrid: Imprenta de B. Rodríguez Serra, 1901. 366p. Reeditada en facsímil. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2010.
- Del jardín del amor (Novela)*. Madrid: Fernando Fé, 1902. 134p. Reeditada por José Luis Calvo. Huesca: Instituto de Estudios Altoraragoneses, 2002.
- Navegar pintoresco*. Madrid: Fernando Fé, 1903. 320p.
- Pityusa*. Madrid: Fernando Fé, sin fecha (1907). 306p. Reeditada por José de Entrambasaguas en *Las mejores novelas contemporáneas*. Planeta: Barcelona, 1958. Tomo 3. 1167-1351.

NAVEGAR  
PINTORESCO

## I

Sus párpados, perezosos aún, seguían negados a abrirse decididamente y a recibir la inundación de luz que desde el cielo directamente venía penetrando por la ventana en amplias ondas. La idea del madrugón inquietándole desde el fondo de esa conciencia inferior que vela, aún en medio de nuestro sueño, tenía lo despierto hacía rato; la voluntad, sin embargo, le faltaba para hacer un pequeño esfuerzo, tender la mano y oprimir el botón del timbre. En aquel momento sonaron con *tin tin* discreto y agradable siete golpes seguidos hacia uno de los ángulos. Era el reloj imperio que marcaba las siete. Álvaro consiguió vencer por fin el entorpecimiento de todos sus lentos despertares y con ojos turbios miró aquella hermosa obra de mármol y bronce, antiguo, maternal regalo en cuyo centro las doradas manecillas señalaban implacables las siete. Solo entonces se decidió a llamar y a tirar del cordón que le servía para descorder el pasador, retentivo de la puerta. Casi inmediatamente entró Cipión, y su joven señor que había vuelto a arrebuajarse le vio entender durante unos minutos en los diarios preliminares: el criado iba y venía como una máquina de movimientos precisos cerrando la doble vidriera, encendiendo la estufilla de gas, preparándole la ropa al amo a quien había visto nacer y disponiendo en un cuartito contiguo la ducha y el lavabo. Cuando Álvaro se convenció de que levantarse él era ya lo único que faltaba, saltó del lecho y recibió la ducha, envolviéndose en un capucho con el cual le ayudó a secarse y friccionarse el mismo sirviente.

Algún tiempo después la calle otoñada y fresca despejaba su cabeza y la misma aceleración de un paso aguijoneado por la curiosidad iba desvaneciendo la flojedad y cansancio, que invariablemente en las primeras horas de su día experimentaba.

Atravesó la Castellana, y dejando a su espalda el Obelisco<sup>10</sup>, ganó el solitario arrecife que conduce al final de la calle de Serrano, sitio

---

10 Se refiere al monumento construido por Javier Mariátegui y José Tomás entre 1833 y 1835, en conmemoración del tercer aniversario de la futura reina Isabel II y situado en la plaza Emilio Castelar, en el contexto de la urbanización del recién creado Paseo de la Castellana.

abierto y culminante desde el cual se aprecia bien la belleza de toda la barriada y el paisaje accidentado, libre a trechos, desnudo, que tiene como límite la Sierra.

Blanqueaban en ella las nieves formando estrías y regueros a lo largo de las vertientes moradas, y cimera nubígenas<sup>11</sup> semejantes a tules grises o tornasolados coronaban la serie de picos y dentellones que rematan aquella extrema cortina.

Algunos mojonos amarillentos se gallardeaban como afirmaciones en los barbechos y cerretes próximos, por los cuales perezosas ovejas diseminadas hacían vibrar el aire con el lamento de sus esquilas.

Álvaro se detuvo para contemplar una vez más el espléndido paisaje siempre nuevo, rico en vida y color como ninguno, superior sin comparación a cuantos ofrecen las afueras. Un tenue vapor casi invisible en el cual los ojos sorprendían brillando sospechas de puntos diamantinos, pesaba delicadamente sobre colinas, hotelitos y jardines que renovados y con tonalidad más pronunciada, esperaban pasivos la caricia de un sol joven.

Después avanzó por la plazoleta engravada. Hay en aquel sitio, urbanizado a medias, una casa, una sola, altiva y despejada como atalaya. Su zócalo le componen fuertes sillares de granito en que se apoya la blanca imposta<sup>12</sup>. Parten de ella varias líneas de huecos y sus jambas de yeso corridas hasta el tejado según ejes fijos; llenando los entrepaños conforme la construcción corriente en la corte, el tan socorrido como llamativo ladrillo rojo fino.

Llegó Álvaro hasta allí, siguiendo la línea del edificio por la calle de Diego León. Miró al paso la peana del último balconcillo bajo, y continuó acera arriba su paseo hasta perderse en el campo.

Todas las mañanas hacía aquello, por capricho al parecer y sin objeto extraordinario.

Databan tales paseos de pocos días antes y repetíalos al anochecer emparejando con la misma casa y balcones; desde la noche en que sus ojos, pegada a un marco, impasible y sonriendo, descubrieron allí una belleza como de veinte, alta, parda, con una expresión de abandono, de obstinado alejamiento que le cautivó. Era de facciones blandas y suaves, cejas finas como trazos maestros de mano afortunada, seno y caderas amplias, cayendo la ropa sobre estas maravillas con divina

---

11 *Nubígeno*: que se engendra en las nubes. Se trata de un cultismo muy inusual que el autor utiliza para intensificar la descripción de la sierra.

12 *Imposta*: faja que recorre horizontalmente la fachada de los edificios.

sencillez y acierto. Parecía una escultura de la decadencia, una Polimnia<sup>13</sup> colocada por el supremo artista de las actitudes. Tenía ojos grandes, asombrados y esa ligera laxitud de músculos, que el desaliento o los estados de tristeza sostenidos, acaban por fijar en el rostro.

Una sola mirada bastó para que el joven se diera cuenta de todo esto y para sentirse atraído hacia aquel vaso de dilección abandonado que decía sin hablar lo que las corolas solitarias desde las márgenes de los senderos al inclinarse al paso del viandante distraído.

Con su actitud, con la libre expansión de sus pétalos afinados en la soledad, parecen insinuar todo un poema de ardores incubados: —Detente tú, que pasas. Tómame. No me dejes.

Al volver sobre sus pasos para fijarse más en ella, Polimnia desapareció: Alvarito Pacheco tenía, sin embargo, bastante; acababa de hallar un estímulo, algo que podría tal vez sacudir el marasmo invencible, la dejadez enfermiza meses y meses sostenida como maldición que no pudiera esquivar y a la cual no había logrado sustraerse, no obstante cuantos esfuerzos hicieron por ello él y los suyos<sup>14</sup>.

Desde el llorado fin de María de los Ángeles, su desilusión, el mal de fastidio que le consumía, se había ido agravando produciéndole crisis ansiosas, de pena insoportable, que le secaba las fuentes mismas de la vida y bajo cuyo peso creía a veces morir. Recordaba a su hermana en la precocidad, en la sed inextinguible de algo que no acertaba a definir huyendo continuamente ante él; en el desdén por las pequeñas vanidades de los hombres, en la inquietud y angustia perpetuas, en la desolación interior que agostaba todo impulso apenas nacido; en las facciones, en el color de cabellos y piel nublados como el alma por una indefinible obscuridad. Observándose, estudiando su propio documento con tenacidad de maníaco, había acabado representándose a sí mismo como animada pantalla donde la vida y los seres solo sombras lograban proyectar<sup>15</sup>.

13 *Polimnia*: en la mitología griega es la musa de la poesía lírica sagrada. Hay que reparar en este párrafo en la analogía que se establece entre la realidad y el arte a través de la comparación con «una escultura de la decadencia»; la atracción hacia Berta está en primera instancia mediada por imágenes artísticas, como esta que acabo de señalar, o más delante, los grabados modernistas de Iencesse. También conviene señalar que el estatismo de la escena y la belleza idealizada de la joven evocan el tratamiento de la imagen femenina desarrollado por el prerrafaelismo.

14 Desde el primer contacto con Berta, la atracción amorosa se vincula a la condición psicológica de Álvaro y se presenta como un estímulo que rompe con la apatía que abrumba al personaje. Recordemos que la apatía, el apagamiento espiritual resulta uno de los síntomas más evidentes de la sensibilidad del héroe finisecular.

15 Se alude aquí a *Del jardín del amor* (1902), novela protagonizada por la hermana de Álvaro, María de los Ángeles quien, como él, adolece de una hipersensibilidad que raya en lo enfermizo, que acabará con el gesto tan propio de los héroes decadentes, de separarse de la sociedad moderna y encerrarse en su propia subjetividad.

Creíase firmemente en posesión de una máquina imperfecta y evitaba con un cuidado minucioso cuanto pudiera contribuir restarle un nada de fuerza.

Había llegado en esto a un refinamiento increíble, perteneciendo a esa categoría de individuos cuya continua preocupación de sí les hace ser considerados como supremos egoístas, no obstante estar desmintiendo a cada paso tal condición con actos de desprendimiento tal vez heroicos<sup>16</sup>.

Lo que el mundo creía egoísmo era sencillamente instinto conservador; espíritu de ahorro y reserva, común a todos aquellos que fija la vista en fines superiores bien o mal definidos, y hallándose para alcanzarlos en posesión de un menguado caudal inincrementable lo defienden, con celo sobrehumano para que ni un solo milésimo se pierda sin efecto. Obedecía también el falso egoísmo a falta nativa, a una pereza de espíritu enorme que le hacía desinteresarse de cuantas cuestiones, sin relación con dos o tres que le absorbían, pudieran suscitar las gentes a su alrededor.

Este complejo de condiciones, la indecisión en la voluntad y consiguiente falta de satisfacción para el alma, le daban donde quiera que fuese el aire de un extraño y habían fijado en su cara una huella de cansancio, una expresión singular de parálisis y alejamiento que a pocos escapaba y a los más hacía pensar<sup>17</sup>.

Acabó por enterarse de ello y no trató de corregirse, hasta averiguar cierto día que su caso tenía, al menos, en la historia un precedente conocido; el de la marquesa de Desffandes, tan ilustre por su inteligencia como por su aburrimiento, aun comparada con grandes aburridos<sup>18</sup>.

16 Este párrafo alude a dos conceptos aparentemente contradictorios —egoísmo y heroísmo— pero muy estrechamente ligados en el mapa cultural de la segunda mitad del XIX. Si el egoísmo es uno de los muchos síntomas reconocibles del sujeto degenerado, el heroísmo no deja de remitir a la célebre descripción del dandismo realizada por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863) en la que aluda al fenómeno como «el último destello de heroísmo en las decadencias». Precisamente la figura del dandi, a la que Álvaro se aproximará conforme avance la novela, es una de las imágenes privilegiadas de la cultura finisecular: ejemplo de la hipersensibilidad moderna, también es leída desde otros parámetros como sujeto patológico y degenerado.

17 Nótese cómo en la descripción de Álvaro concurren muchos de los síntomas asociados a la descripción clínica de la degeneración: falta de voluntad y parálisis que puede reconocerse también en el término clínico «abulia» popularizado por Théodule Ribot en *Les maladies de la volonté* (1883) y muy popular en la cultura literaria de la época.

18 La alusión a un pasado familiar aristocrático es otro de los clichés más abundantes cuando hablamos de dandis o de héroes decadentes. Des Esseintes, protagonista del breviario decadentista por excelencia, *À rebours* (1884), de J.K. Huysmans, posee ese rasgo, como otros muchos protagonistas de la literatura del período.

La idea de evitar toda semejanza le puso al punto sobre sí cuidando desde entonces de su exterior apariencia con alguna mayor atención. Por fin le pareció la farsa despreciable y siguió viviendo libremente.

Las circunstancias vinieron a favorecer esta inclinación. Muerta María de los Ángeles, padre e hijo continuaron tan extraños el uno para el otro como siempre habían sido; los lazos superficiales que ligaban a aquellas dos almas rígidas, encerradas cada una en su torre incapaces de transacción en las relaciones corrientes de la vida, acabaron por desaparecer encastillándose más y más el político en el mundo de sus proyectos y esfera particular de acción, mientras Álvaro, como espíritu solitario, vagaba tristemente por el jardín, perdido días enteros en sueños sin finalidad, inconsistentes o rondaba de noche por calles alejadas pidiendo a la tuna, a los árboles y a las casas, efectos que calmaran su sed enfermiza de vaguedad y poesía.

Con frecuencia, en este nocturno deambular, asaltaba su imaginación el recuerdo de la hermana muerta, extinguida por sí misma, por sus propias ideas y sugerencias, tósigo<sup>19</sup> mortal que se había complacido en apurar a sabiendas durante los días de su vivir penoso. Recordaba las noches que solos en un mismo cuarto, pegado ella, abrumados los dos por un gemelismo singular de impresiones apoyaba la cabeza en su hombro y cerraba los ojos anonadado, mientras María de los Ángeles los abría intensamente fijándolos en el balcón abierto, como una puerta de liberación por donde entraban el ruido exterior, aires de villa activa y fecunda y el resplandor discreto de los faroles que daba tintes de misterio al interior donde una y otro desfallecían.

Partía de ella siempre el impulso. ¡Salir, salir! era la voz que la empujaba a todas horas, que oía día y noche dentro de sí; dejar lo conocido, huir los sitios odiados y perderse por caminos y calles donde hallar algo nuevo, sensaciones distintas que estimularan siquiera levemente su espíritu insaciable. Álvaro, adivinaba la voz aquella bajo el hombro que le sostenía; la sentía correr con estremecimientos de impaciencia por las venas y músculos de María de los Ángeles, que acababa alzándose bruscamente, decidir a su hermano y salir disimulada con un velo, nerviosa, casi delirante.

Obedientes los dos a aquel ciego frenesí pasaban y repasaban calles

---

19 *Tósigo*: la palabra tiene una doble acepción que está presente en la frase: veneno, por un lado y angustia o pena, por otro.

ignoradas, corrían los suburbios, las vías limpias del Madrid nuevo, apresurando el paso unas veces, deteniéndose otras sin motivo; o bien aventurándose en las rondas bajas pegados como malhechores al muro de edificios inmundos, respirando a todo pulmón el hedor de infierno que vomitan las negras madrigueras de la miseria, descubrían los límites exteriores y cogidos del brazo vagaban con un eretismo<sup>20</sup> especial de las almas por oscuras carreteras, cuyo extraño silencio y soledad de tanto en tanto turbados por silbidos agudos, les producían escalofríos de terror haciéndoles oprimirse uno contra otro, mirar azorados a las sombras<sup>21</sup>.

Recordaba como en una de estas revueltas por el bajo Madrid llegaron los dos a las Vistillas y al viaducto desde allí; sobre la calle de Segovia<sup>22</sup>. Había un gran silencio por aquella parte y a gran distancia, en el fondo, se veían bultos semovientes de transeúntes pacíficos. El campo se extendía hasta lejano límite como un manchón oscuro que surcaban en todas direcciones líneas de luces inmóviles. Parecían almas en éxtasis de los suicidas; espíritus pensativos penando melancólicamente en limbos sombríos. María de los Ángeles se había aproximado a la barandilla y medía con los ojos la altura; estrechó la mano de Álvaro y le invitó a morir. Dos guardias les observaban al extremo del puente y un grupo de árboles desde la calle, elevaba hasta los jóvenes sus copas frondosas, como invitándoles a la excelsa libación. Álvaro, tentado, vacilaba. El ruido de un coche le distrajo y pudo arrastrar a su hermana hasta las claridades de Palacio.

Los menores detalles de aquellas escapatorias peligrosas volvían a su imaginación haciéndole cada vez más borrosa e incomprensible la figura de María de los Ángeles, la noble, a cuya lentísima agonía

---

20 *Eretismo*: exaltación orgánica.

21 De nuevo en este pasaje aparece en varias ocasiones otro de los tópicos de la época, la *flâneurie*, elevada a tipo literario característico de la modernidad por Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863). La *flanêrie* es ese paseo sin objeto y sin rumbo, en el que el *flâneur* vaga a la deriva abierto a las sensaciones que los nuevos entornos urbanos le ofrecen. Como se ve, el paseo a la deriva de los hermanos Pacheco mucho tiene que ver con la búsqueda de estímulos y novedades («perderse por caminos y calles donde hallar algo nuevo, sensaciones distintas que estimularan siquiera levemente su espíritu insaciable») y es ese impulso el que los conduce a espacios degradados de la ciudad, como el que se nos presenta en este párrafo y en cuya descripción se detectan tonos naturalistas. Ahora bien, mientras el naturalismo observa este tipo de situaciones con un supuesto ánimo objetivo y científico, la novela lo hace desde un punto de vista bien distinto: la mirada fascinada de los hermanos ante esa realidad extrema, repulsiva y seductora a la vez.

22 Se refiere a los Jardines de las Vistillas, situados en el centro histórico de Madrid y cercanos al Viaducto de la calle Segovia, un espacio conocido por la afluencia de suicidas que acababan con su vida lanzándose al vacío. Precisamente a esa conocida costumbre apela María de los Ángeles en esta escena.

hubo de asistir y cuyas últimas rebeliones, impotente, crispada ante un mundo que la veía desaparecer impasible o irónico, le habían trastornado de espanto.

Agolpábanse estos y otros recuerdos en la mente del joven, según iba discurriendo por sitios que se los despertaban, sintiéndose con ellos menos solo y distrayendo siquiera levemente la abrumadora monotonía de sus ideas invariables. Por temporadas aparecía con preocupación más o menos absorbente; nunca fresco y despejado. En vano se proponía reaccionar e inventaban sus escasos amigos medios para lograrlo.

Angustiábale, sobre todo, la sensación de apagamiento interior, una falta casi absoluta de estímulos que le hacía creerse extinguido antes de haber lanzado un solo y claro resplandor en la vida.

Por eso tuvo como señal venturosa presagiando futura salud el sencillo movimiento de curiosidad, que la vista de la parda Polimnia le había provocado.

Noche tras noche y a las mismas horas, rondó sin resultado la casa. Llevaba flores y dejaba al marcharse cubierta de ellas la peana del balcón; cuando a la mañana pasaba nuevamente las veía constantes en su sitio, los pedúnculos en arco, rendido a sus lados el primer par de opuestas hojas; besando las mustias corolas, agobiadas como cabezas orantes las maderas del hueco.

Tenían su mímica rara y expresiva y Alvarito imaginábalas pidiendo por él humildemente.

La curiosidad o un interés real hicieron que una noche el balcón aquel se abriera. Encuadrada en el marco y sobre el oscuro fondo se destacó la misma cara dulcigrave, los cabellos partidos en ojiva sobre la frente, la boca incitante, silenciosa, los ojos pasmados e interrogadores.

Iluminábala el creciente de la luna y daba el cuadro en conjunto la impresión de una enorme *plaquette*<sup>23</sup>; semejante a esas que en el moderno arte de la medalla han hecho la reputación de Yencesse<sup>24</sup>. Podían apreciarse la propia nota de sencillez y profundidad, el aire de intimidad y afable ternura característicos en este artista ponderado.

Álvaro se acercó y ella quiso escucharle. Así comenzó su relación. Cambiados los nombres, Berta dijo quién era, quién le acompañaba

---

23 *Plaquette*: medalla conmemorativa.

24 Ovide Yencesse (1869-1947) escultor y orfebre francés, famoso por sus retratos en medallas de estilo *art nouveau*.

y cómo vivía. Su voz salía semi-apagada y dulce de los labios casi inmóviles llegando al oído como una caricia blanda. Producía un encanto tranquilo, algo como adormecimiento del espíritu e invitación a soñar.

Declaró así mismo que vivía acompañando a su madre procediendo las dos de una provincia gallega donde tenían su nativo solar y hermano en él, e hijo, respectivamente; contaban, además, no tan lejos, con algunas personas que por la felicidad de las dos se interesaban.

Un extraño sentimiento de amargura descubriase en el fondo de aquel hablar suave como murmullo sosegado; mostraba Berta tendencia a mantener baja la cabeza y a mirar obstinadamente al suelo; reía poco marcándosele lateralmente al hacerlo y envolviendo las comisuras, dos arcos pronunciados que, en su cara medallina dibujaban una mueca penosa. Veíasela variar continua y delicadamente de expresión mientras hablaba, según suelen hacerlo esos temperamentos habituados a la sinceridad, poco hechos a ocultar sus estados interiores; entre las cejas comenzaba a perfilarse un surco vertical, y afectaba toda ella apariencia de serena superioridad, distinta de la insostenible altanería que frecuentemente ofrecen personas colocadas gracias al acaso y no por sus méritos, en condiciones de recibir la ajena pleitesía.

Estudiando su modo de hablar, el fondo de cuanto iba expresando, atenta siempre a los menores detalles, Alvarito adivinaba más que el resultado de una educación, deseo deliberado de agradar; esa dolorosa tendencia a cuidar de los demás, frecuente en gran número de combatidos; dando mayores visos de probabilidad a tal suposición la palidez intermitente del semblante conocida por cuantos detestan el esfuerzo o están de ordinario bajo el influjo de emociones deprimentes.

Contó también desgracias de su madre, males y desventuras que juntas pasaban. Escuchábala el joven pensando que tal vez no fueran tan graves, hasta atribuyendo la mayoría de ellos a natural inquietud y falta de peso de espíritu femenino, que generalmente, sin querer, todo lo complica y desconcierta, forjando duelos imaginarios que luego padece como si fueran reales; o suscitando por conceptos equivocados y pequeñas pasiones, mil extrañas tragedias.

Únicamente así, se explicaba que la buena señora no teniendo desgracias extraordinarias que lamentar, se creyera la más desventurada de las criaturas.

Según Berta, su madre vivía bien y alegre cuando en sí no pensaba; a ratos decía sufrir del corazón y tenía perdida la sensibilidad del lado derecho, sirviéndole muy mal los miembros correspondientes; de ello resultaba una invalidez relativa, mayor unos días que otros, para los menesteres ordinarios de la vida; y una dependencia necesaria de los que se prestaban a acudir en su ayuda, siendo esta esclavitud quien la tenía contrariada y hasta fuera de sí muchas veces.

Álvaro pudo conocerla precisamente durante aquella primera entrevista que de Berta lograba. Traída por esta, que demostró deseos de presentársela, llegó Adela renqueando, dejándose ir indolentemente, hablando alto, acusando mucho el acento marcado de su tierra, con un tono doliente que impresionaba.

Era una señora alta, de belleza pretérita, desmadejada, laxa por esa dejadez y abandono frecuentes en nuestras mujeres desde que atraviesan la cuarentena. Su cabello, de un rubio anterior, blanqueaba; la piel marchita, cubriendo carnes caídas a lo Rubens, conservaba todavía el color saludable de años mejores.

Hablaba a chorro sin detenerse; pasando por extraña e inesperada asociación de unos asuntos a otros privados entre sí de todo lazo posible.

El descendiente de cien Pachecos, estaba embobado oyéndola; sentía la sorpresa que produce toda cantata nueva. Verdad es que a partir de aquel día, esquivó cuanto pudo el oírla, porque era siempre el mismo quejarse, el monótono batir sobre los mismos yunques, la misma charla incoherente, suelta y deslavazada, arrastrando frases lamentosas, con las cuales pintaba Adela, algunas veces sentimientos; casi siempre sensaciones materiales, reacciones ingratas de su cuerpo flojo y decadente.

Relatando sus pesares adquieren las mujeres un atractivo particular, se hacen simpáticas, poseen el don de penetrar el alma a quien las escucha; de llegar como nadie con sencillas palabras a los fondos más íntimos, difundiendo allí dentro un perfume suave de amor o de experiencia vivida que embalsama y complace.

Tenía Adela el mirar de una dulzura dolorosa; los párpados algo caídos, descuidado el cabello, el cuerpo suelto y las facciones mustias; vestía mal, dejando las supervivencias de su coquetería para la ropa y limpieza interiores; cantaba toda ella la elegía de un palmito pasado, como esos paños antiguos que, deslucidos por los años, nos dan todavía desde las vitrinas del coleccionista, aproximada cuenta de lo que fueron, dejándonos sobre ello la suavidad del ensueño.

Sin reposar contó infinitas cosas, habló de su padre, el viejo general, avisado y corrido señor que pensando acerca de las mujeres, con criterio personal no muy galante, cuidó siempre de tenerla rigurosamente confinada en la provincia, mientras él se disolvía alegremente en huelgas cortesanas; habló del hijo que en el rincón nativo quedaba hecho ya hombre, como si fijamente le tuviera perdido para siempre; habló de disgustos matrimoniales, del desencanto sufrido en una unión fría, que aunque la sentara, jamás la vio brindando en el banquete del amor; relató trances angustiosos de su vida pasada, pintando con dramáticos tonos crepúsculos de escenas que no llegaba a detallar, o declarando los sucesos de manera que viniese ella a resultar heroína honrada a quien la fatalidad perseguía.

Explicábase a media voz, misteriosamente, como si refiriese sucesos peligrosísimos o comprometedores; usaba grandes rodeos para referir cosas sencillas que no se atrevía a nombrar con naturalidad, dando a aquella su charla dolorida, miedosa, el aire de gravísimo relato, salpicado de interjecciones, ademanes y gestos. Discurriendo acerca de la injusticia, desamor y brutalidad de los hombres se exasperaba; más adelante condenábase a sí misma, pidiendo al cielo la dejase volver a nacer para conducirse bien de otra manera, y por rutas que la hicieran posible vivir sin enemigos.

Comprendía Alvarito que la excelente señora estaba muy poco complaciente con la verdad, faltándola más de lo debido en medio de la mayor buena fe y hasta creyéndose a sí misma; pero así y todo estimulábala a declararse íntegramente, cosa que ella hubiera hecho por sí hasta caer rendida.

La noche, sin embargo, avanzaba, sentíase fresco y la presencia de algunas sombras morosas de las que rondan a media noche por las calles desiertas o entre los materiales de edificios en construcción, aca-

baron por decidir la retirada de aquellas buenas almas que llenando de recomendaciones al nuevo conocido, encaminadas todas a librarle de peligros reales o ilusorios, le despidieron acompañándole con la vista un buen trecho.

Alvarito oyó cerrarse el balcón, abierto aquella noche para solo él, y atravesó la Castellana con una satisfacción interior muy apreciable, convencido como parecía de varias cosas en las cuales no había fijado su atención hasta entonces o que estaba muy lejos de sospechar pudieran ocuparle.

Primeramente se confesó a sí mismo que contaba con una nueva amistad, un amor ya, muy de su gusto; después se confesó que llevaba traza de ser incomparablemente más distraído y saludable comunicar con otra persona y poner afección en ella, que decírselo todo a sí mismo y permanecer años enteros viviendo solo por sí y para sí.

Hubo también de confesarse que cada nuevo carácter con quien se pone el hombre en relación, es como un rayo de sol que por su espíritu adelante penetra, comunicándole animación e interesándole por lo menos hasta tenerlo del todo conocido; y, finalmente, acabó por declararse que hay en el mundo personas dignas de compasión o por lo menos de tutela, incluyendo entre ellas a las dos mujeres con quienes acababa de hablar, considerándolas abandonadas a sí mismas, como tantas habría, temblando ante todo, complicando por errores de apreciación, falta de medida y de capacidad crítica las cosas más sencillas; propensas siempre a ver intrigas y tenebrosas maquinaciones allá donde solo claridades podían descubrir ojos sensatos.

Con este estrambote<sup>25</sup> de consideraciones llegó a su casa contento. Le abrió Cipión, quien semejante a bruto leal esperaba a su señor las noches que con él no iba<sup>26</sup>.

Gimió la verja al girar para darle paso metálica interjección; respondió sobresaltada Betty desde su caseta, primero con un ladrido de furor, luego con otro alegre de reconocimiento, y las ramillas altas de los cedros y fotinias<sup>27</sup> movidas por una brisa ligera, dieron a su modo también la bienvenida la al poseedor futuro de la finca. Alvarito amaba su jardín y gustaba de atribuirle un alma amiga.

25 *Estrambote*: versos que suelen añadirse a modo de cierre al final de un poema de estructura fija. Coletilla.

26 El nombre del criado de los Pacheco alude evidentemente a uno de los canes protagonistas de *El coloquio de los perros* (1613), una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. La referencia alude a la lealtad del personaje, de ahí su paralelismo con un perro, motivo que reaparece en varias ocasiones a lo largo de la novela.

27 *Fotinia*: planta arbustiva de vistosas hojas perennes de color rojo.

Al entrar en su cuarto creyó hallarlo más alegre; el interior alivio, la frescura que sentía difusa dentro se proyectaban una claridad particular sobre aquel rinconcito limpio, conocido, claridad que sus ojos percibían muy bien, y que solo ellos podían en todo su valor apreciar.

Tenía la costumbre de correr todas las noches el pasador que le comunicaba, por unas horas, con las personas de casa; era un resto de temor mal curado, una reliquia de los terrores infantiles; no hubiera podido pegar los ojos, sin antes cerciorarse de que la precaución estaba tomada.

Aquella noche, sin embargo, las nuevas ideas le distrajerón y se olvidó de todo.

A pesar de ello durmió tranquila y blandamente, con sueño de buen niño mimado; como no había dormido en mucho tiempo atrás.