

Introducción



Cubierta de la primera edición.

LA CASTILLA DE GÓMEZ DE LA SERNA

Ramón Gómez de la Serna establecía íntimas —a veces obsesivas— relaciones no sólo con las cosas, sino también con los lugares, llegando a identificarse con ellos de un modo sumamente complejo, dentro de lo cual desempeñaría un papel importante la tensión que en el escritor se daba entre su afán de permanecer en un lugar y el que sentía por viajar. A esta tensión responden numerosas obras de tema madrileño así como otras que reflejan sus viajes a París, Londres, Suiza, Portugal, Nápoles, Buenos Aires..., sin contar con *viajes* a sitios desconocidos para él, pero cumplidos en su incansable imaginación. De todas las ciudades de su propio país —además de la capital—, quizá la que más le fascinaba era Segovia, que, gracias en gran parte al cargo de su padre como Registrador de la Propiedad en aquella ciudad, llegaría a conocer a fondo. El resultado final de su relación simbiótica con Segovia fue *El secreto del Acueducto*, novela en que buscaba su autor, según dice en el capítulo XCVII de su *Automoribundia*, «la sombra y la luz de la realidad castellana». Segovia representaría para él, a juzgar por el texto de dicha novela, la esencia de Castilla, región española que había descubierto, sin embargo, de niño muchos años antes.

El ensayo palentino

Fue en una experiencia infantil, conectada también con la carrera de su padre —el primer puesto que le tocó desempeñar como Registrador de la Propiedad tras de unas duras oposicio-

nes—, donde se encuentran las raíces del profundo sentimiento hacia lo castellano que más tarde tendrá su expresión literaria en *El secreto del Acueducto*. Se trata de los tres años que estuvieron él y su hermano menor, José, internos en el Colegio de San Isidoro en Palencia, años evocados por Ramón en el capítulo XVI de *Automoribundia*. En 1898¹ don Javier Gómez de la Serna llevó a su mujer e hijos² a un pueblo de la provincia de Palencia llamado Frechilla, donde permanecerían hasta su vuelta a Madrid en 1901. «La casa era grande —escribe Ramón al contar la llegada allí de la familia, una madrugada fría— y estaba recalentada por el sorprendente procedimiento que venía de los moros, de tener paja encendida en un espacio hueco debajo de las habitaciones. “Aquí lo podremos pasar bien”, fue la impresión de todos, y cerramos la puerta de la calle, encantándonos con el desayuno de pueblo, sabroso y espumoso.» Este énfasis en sensaciones físicas como el calor o el sabor, aun siendo propio de los recuerdos juveniles de todo el mundo, es, muy específicamente, peculiar de nuestro autor, cuya obra entera está penetrada por los cinco sentidos. «Después todo fueron descubrimientos: un patio con malvas reales, un corral y la puerta trasera con sus rendijas, por las que entraban los trasgos de las afueras. El pueblo castellano tenía intimidad y donosura —continúa, pasando de los detalles concretos a la observación más amplia—, y hasta los pegujaleros mostraban hidalguía de pana rayada.» Mas la felicidad de este paraíso pueblerino fue interrumpida bruscamente al verse privado el muchacho de su nueva libertad: «Todo hubiese acabado bien —dice— y hubiéramos llegado a ser sacristanes aseñoritados, si no hubiese pensado mi padre en meternos internos en un colegio de Palencia, a mi hermano Pepe y a mí.» Fueron a vivir, pues, en el Colegio de San Isidoro, «que había de ser nuestra cárcel durante tres años descontadas las vacaciones».

Establécese aquí un contraste entre las restricciones de aquella «cárcel», sobre todo al comienzo, y la libertad de que disfrutaría, en diversos grados, fuera del colegio: algo que re-

¹ Tomo esta fecha de la monografía *Ramón (Obra y vida)* por Gaspar Gómez de la Serna, quien dice que la familia quedó allí hasta fines de 1901 (pág. 61).

² Además de Ramón y José (1890-1953), tenían otros tres hijos: Javier (1892-1963), Dolores —la única hermana— (1894-1947) y Julio (1886-1983).

cuerda la tensión que se percibe en ciertas novelas ramonianas entre el afán de viajar —lo transitorio— y el gusto de la permanencia. Tanto el anhelo de la libertad como su gradual adquisición corresponden asimismo al tránsito de la niñez a la adolescencia que hubo de cruzar nuestro autor durante este periodo clave. En el primer año de su internado el Colegio de San Isidoro ocupaba todavía un caserón que había pertenecido a la Inquisición, dando lugar a muchas fantasías juveniles por parte de los estudiantes, quienes, como cuenta Ramón, buscaban —y encontraban— durante los recreos huesos de muerto. El edificio, que conservaba sus antiguas salas de suplicio, había sido, en épocas anteriores, una auténtica cárcel. Lo que molestaba sobre todo al joven Gómez de la Serna fue precisamente la privación de su libertad. Y el ambiente: «Todo era tenebroso en aquel colegio —escribe—, desde las alcobas hasta el salón de estudio, al que bajábamos a las cinco de la mañana en plena heladuría y con luz de quinqués.»

Las mañanas ofrecían, sin embargo, una relativa libertad: «salíamos muy temprano hacia el instituto provincial que estaba a la vera del río, y allí esperábamos las horas de las diferentes clases, hasta que pasado el medio día volvíamos al encierro del colegio en que estábamos internos. Eran unas horas libres, por más que estuviésemos vigilados por los pasantes, pues hacíamos la misma vida que los que después se iban a sus casas y eran libres para divagar por la ciudad y pasear por los soportales». Parece haberles agradado a todos los muchachos el bondadoso e indulgente director del Instituto así como el ambiente poco riguroso, con espacios independientes «para saborear la helada y jugar en las barquilleras caramelos, cohombros y churros. [...] En los días de suerte podíamos llegar al río y asomarnos a sus puentes y a sus huertas. Era una bocanada de claridad universal que nos consolaba del confinamiento en los claustros del colegio». De esta relativa libertad narra Gómez de la Serna sólo dos incidentes —ambos decisivos— que sucedieron en la anchurosa «rampa de las afueras del Instituto a la vista de la Catedral», uno de ellos relacionado con el río, y el otro con las golosinas que se vendían a la entrada del Instituto.

El primero —el recuerdo de un ahogado que sacaron del río— sirve como especie de cierre dramático para la descrip-

ción de un descubrimiento hecho por el joven Ramón acerca del tiempo: el «gran acontecimiento de que estuviese sucediendo el pasado al mismo tiempo que el presente». Parece implícita en lo que sigue la identificación de Castilla con España: «La historia de España, su historia antigua unida a su historia moderna, pasaban por el cauce de aquel río, pues aunque se diga que el agua que pasó no vuelve, había una vuelta sigilosa del agua antigua sin dejar de estar mezclada a un agua nueva. Yo veía los dos tiempos —concluye— como he tenido la suerte de seguirlos viendo siempre.» En efecto, la permanencia del pasado dentro del presente —motivo recurrente en su obra narrativa— es uno de los elementos básicos de *El secreto del Acueducto*, donde lo castellano coincide también con lo español. En cuanto al ahogado, dice Ramón que en su recuerdo «aquel señor tiene algo de pariente en ese grado, y siempre que se me aparece va hacia él una ternura de sobrino desolado». Esta observación resulta menos extraña, quizá, si se toma en cuenta la obsesión con la muerte que se descubre en toda su obra, así como la estrecha relación —casi de parentesco— que él, como autor, sentiría más tarde hacia ciertos personajes suyos.

El segundo incidente grave —subjetivamente grave para el joven Ramón— está contado en más detalle. Se trata del antojo que tuvo de comprarse un panecillo en una tahona al por mayor que había al lado del Instituto: «Yo hacía tiempo que sentía el apetito de uno de aquellos panes recién hechos que crujían con risa de niño en lo recatado de la clausural tahona. ¡Qué bien debía saber recién sacado del horno uno de esos panecillos en los que se solazaba y se esponjaba el trigo de Castilla, el grano que granaba en aquella tierra cuyo horizonte tenía delante y cuyas espigas veía pasar de verdes a amarillas mientras seguía mis cursos!» Por fin se anima a entrar, y elige uno: «el más blanco, aquel al que la tostadura no había estragado la nalga pura del pan castellano». Tras pagarlo, sale a la calle: «Al salir a la luz di el primer mordisco al panecillo, y me dediqué a saborear toda la cáscara sin hacer más que comparar pan con luz.» De vuelta al colegio, se entera de que la noticia de su compra se le ha adelantado: le regaña el director por haber «deshonrado» el colegio, pues había dado a entender a la gente que allí dentro se pasaba hambre —algo que nunca podría ocu-

rrir, añade, con la compra de golosinas... «Con las orejas gachas —concluye—, consternado, con el panecillo bailarín y ácido en el estómago, bajé las escaleras y me metí en un rincón.» Aunque jamás volvería a incurrir en el pecado, confiesa que todavía «no he podido olvidar el sabor de aquel panecillo clandestino y cuscurriente, y en el recuerdo de él cuando voy al restaurante me como un canastillo de panecillos, de esos panecillos especiales que sólo despachaban en aquella tahona de Castilla, y que sólo a veces se encuentran en una fonda de estación, en un hotel, en un figón, siempre fuera de casa». Ese amor suyo al pan castellano tendrá su máxima expresión literaria en *El secreto del Acueducto*.

Los recuerdos del año siguiente —en el que hará la primera comunión— tienen un tono más positivo. Por lo pronto, el colegio estrenó un nuevo edificio, al lado de la Catedral. «Afortunadamente —dice el autor— el internado tuvo el optimismo del colegio nuevo, y en aquel contraste lleno del espíritu inmortal de Castilla la Vieja, saturado del deseo de serenidad que es el escribir, sentí la vocación de mártir que había de formar mi vida literaria.» Pidió permiso para velar con los internos castigados a no acostarse a las diez (había que levantarse a las cinco todos los días), y pudo dedicar dos horas cada noche a leer y escribir: «Ya estaba mi suerte echada —comenta—, mi ejercicio de vigilia y ayuno, mi nocturnismo, mi fe en el explorar el pensamiento sobre cualquier sacrificio o incomodidad.» Quizá, como sugiere aquí, en esta experiencia juvenil estén las raíces de esa costumbre suya, descrita en el capítulo LXXXIX de *Automoribundia*, de escribir toda la noche, acostándose tan sólo a la madrugada. Lo cierto es que el acto mismo de escribir, así como el tema de la vocación literaria, constantes ambos en su obra narrativa, desempeñarán un papel importante en *El secreto del Acueducto*.

Al mismo tiempo se despierta en él un interés por la belleza femenina, sobre todo en cuanto traducida en carne y hueso. Por las ventanas de aquel salón de estudio «se veía bien el patio y galerías de la Normal de maestras —escribe—, y me obsesioné con una auxiliar, mayor que yo por lo menos en veinte años, rubia, trigueña, de buen perfil plástico». Este «amor inusitado» coincidiría, pues, con el despertar sexual. Mas ella lo

ignora. Su idolatría duró hasta que, por causa de un accidente, tuvo que pasar cuatro meses acostado, «mirando a la Escuela Normal de Maestras desde la habitación del dispensero, que fue donde me habilitaron la enfermería». Esta experiencia adolescente anticipa otras dos constantes en la vida y obra de Gómez de la Serna: el amor entre personas a las que separa una gran diferencia de edad —recuérdese la que existiría entre él y su amante Carmen de Burgos, diez años mayor que él—, y ciertos placeres vicarios entre los que se encuentra el voyeurismo. Se destacan ambas constantes en *El secreto del Acueducto*.

Las vacaciones, en Frechilla, le ofrecían una libertad mucho más grande. El capítulo XVI de *Automoribundia* termina, como había empezado, con una evocación de la vida de pueblo observada, en gran parte, a través de los ojos del niño que su autor era entonces. Son unas páginas a la vez sugestivas y ambiguas —tal vez por tratarse de recuerdos íntimos cuyos detalles parece esquivar Gómez de la Serna, guardando el secreto para sí solo. Semejante sensación de misterio —quizá de pudor— frente a lo sexual puede percibirse, también, en sus novelas, que, a pesar de su contenido frecuentemente crudo, suelen ocultar los detalles, dejándolos a la imaginación del lector. Lo mismo ocurrirá en aquellos pasajes de este capítulo que aluden a una experiencia al parecer decisiva en su propio desarrollo. Lo que sí se siente palpar detrás de las reticentes palabras es el pecado... y una cierta vergüenza. Parece tratarse de una especie de experiencia voyeurística que constituye, para el niño, una iniciación al acto sexual entre los seres humanos, y que sirve de culminación para sus recuerdos inmediatamente anteriores, donde había aludido a la casa de la «mujer pasional que esparcía su feminidad por la carretera blanca que allí se encajonaba», el «pecado de bestialidad [que] rezongaba en la cuadra» de su propia casa y «el dominio del gallo [que] nos extasiaba». Al acercarse por fin al recuerdo buscado, Gómez de la Serna recurre a unas metáforas sexuales que le preparan el camino. «Yo recuerdo que andaba por mi alma como por una calera blanca —escribe—, ingrediente de construcciones junto a la cantera abierta, cortada a pico y refulgente. Algo así. El monte en enaguas.» Tras identificar cuál será el lugar de lo que va a narrar —el pueblo de Paredes de Nava—, celebrando la suerte

que tuvo al haber andado por allí «en esa incierta edad», añade: «La nitidez no está más que en esa edad pura entre la indecisión de vida y muerte —muerte precoz—, descuidándose la castidad de la vida misteriosa considerando que el niño es un niño. ¡Qué lástima! Con que me hubiese fijado un poco la hubiera visto las tetas inmortales. No quería ya ser un niño atontado, pero era [...] un niño atontado.» *El monte en enaguas...*, *las tetas inmortales...* Aquí, como en tantas novelas ramonianas, la naturaleza, cóncava y convexa, sirve de reflejo a las personas; la ambigüedad e imprecisión de estas imágenes son propias, además, de la *incierta edad* de ese *niño atontado*. Si no son demasiado claras, tampoco lo es el episodio que introducirán.

En Paredes de Nava estuvo en casa de un notario cuyo suegro «vivía en un despacho lleno de talegas de monedas con gran valor numismático, monedas de excavación que él encontraba y que le traían todos». Es lo único que le impresionó. Ciertos elementos de la descripción recuerdan a *El secreto del Acueducto*: un interés por la arqueología y la yuxtaposición de presente y pasado. El párrafo siguiente desarrolla el motivo del tiempo: «Me gustó aquel desinterés por las monedas que ya no servían —escribe Ramón—, aquel discriminarlas dándoles su tiempo justo en la Historia. Era como si comprase con aquellos cobres zanahorias y manzanas de otra época al mismo tiempo que aseguraba la longevidad de su barba blanca.»

Tras esta descripción viene la misteriosa evocación a la que me referí. Empieza así: «Debí de mirar más lo que miré, y asomarme mejor por ventanillos y ojos de cerradura.» Es una confesión de haber practicado allí —aún más que en la enfermería del colegio— el mismo voyeurismo que exhibirán muchos personajes suyos. «En aquel momento —continúa, sin especificar más qué *momento*— pude darme cuenta de por qué a veces nuestra sombra llega antes a un sitio que nosotros, y cómo hay adúlteras en los cuartos perdidos de las casas antañonas.» Algo entrevió, pues, en Paredes de Nava, donde, según cuenta: «Me llevaron a reuniones que yo no acabé de discernir y en las que veía muchachos y muchachas amarse en los rincones.»

En los siguientes capítulos de *Automoribundia* cuenta Gómez de la Serna la vuelta de su familia a la capital, su instalación en una casa de la calle de Fuencarral y su nuevo colegio de segun-

da enseñanza —el de los Padres Escolapios en las calles de la Farmacia y Hortaleza³— y otros incidentes de estos años adolescentes. En el capítulo XXVI nos enteramos de que regresó —una vez, por lo menos— a Palencia. La fecha es imprecisa, pero parece que fue antes de su primer viaje a París en 1903. «Necesitaba volver a Palencia —escribe ahí— y volver a comer su pan mojado en huevos fritos.» Quedó allí durante unas largas vacaciones, hospedado en casa de la familia que solía sacarlos del colegio los domingos, y que ahora, dice Ramón, «me recibía a mí solo, ya libre, como manumitido» en «aquella ciudad que me estuvo herméticamente prohibida durante algunos años. Celebraba yo —añade— una especie de venganza retrospectiva». Disfruta de su nueva libertad paseándose por la ciudad, resarciéndose de lo prohibido en la «cárcel del internado». Y acordándose del pasado: «miraba un momento el antiguo colegio de mi internado suplicante y delicioso, una mirada de evocación a la Normal, en que la mórbida y rubia Fructuosa me hizo creer en la mujer». Pero si, durante aquella primera estancia, sus amores no habían sido más que imaginarios, ahora goza de un verdadero «idilio» con una bella lotera, con quien se pasea (acompañados de la madre) por la ciudad. ¿Volvió Ramón otra vez a Palencia, o a otras poblaciones castellanas antes del empleo de su padre en Segovia? No lo sabemos. Parece evidente, sin embargo, que estas primeras vivencias juveniles prepararían el camino para la visión de Castilla captada unas dos décadas más tarde en *El secreto del Acueducto*.

La experiencia segoviana

La única fuente de información de que disponemos acerca de los años palentinos del joven Gómez de la Serna es su *Automoribundia*, publicada casi medio siglo después. A dicha distancia temporal, así que a la fértil —a veces extravagante— imaginación del autor, se puede achacar, quizá, la falta de precisión cronológica que caracteriza gran parte de estas memorias suyas; la fuerza de lo recordado sugiere, no obstante, la

³ El Colegio Escuelas Pías de San Antón existe todavía, en la calle de la Farmacia, núm. 13.

importancia que tuvo para él esta época de su vida. A su relación con Segovia, que duraría unos ocho años sin que viviera, que se sepa, más que alguna temporada larga en la ciudad, dedica muchísimo menos espacio en *Automoribundia*, aludiéndose a ella sólo de paso. Más bien que un decisivo ensayo juvenil, se trata ahora de sólo una más de las numerosas y diversas experiencias de la madurez. Cambia, pues, la perspectiva, aunque no por ello la intensidad, según atestiguan otros varios textos de Ramón incluso, claro está, su gran *novela segoviana*.

En la década y media entre la vuelta a Madrid de la familia tras su estancia en Frechilla, y el 14 de abril de 1914, cuando don Javier toma posesión como Registrador de la Propiedad de Segovia⁴, ha pasado mucho en la vida de nuestro autor. Cuenta en *Automoribundia* sus primeras tentativas literarias —artículos en periódicos de provincias—; el bachillerato y rápido viaje a París; la publicación, en 1905, de su primer libro, *Entrando en fuego*; la muerte de su madre un año más tarde; su actuación como secretario de Literatura en el Ateneo; la licenciatura —y novia— en Oviedo; la creación de su revista *Prometeo*, en donde apareció, en 1909, su importante ensayo *El concepto de la nueva literatura*; el comienzo de su relación con Carmen de Burgos; su estancia de dos años en París, con viajes a Londres, Italia y Suiza; su frecuentación del Rastro madrileño; sus colaboraciones en la prensa... Entre 1914 y 1922, fecha de la publicación de *El secreto del Acueducto*, irá alternando entre el permanecer en la capital, donde desarrolla una intensa vida literaria y funda su famosa tertulia de Pombo, y sus frecuentes huidas de ella (París, Portugal, Italia y Suiza, además de viajes dentro de la propia España). Se manifiesta ya propenso a la fecundidad: junto con los escritos de *Prometeo* y en la prensa, publica primero libritos, luego libros⁵. Desde el comienzo se nota en la obra narrativa de Ramón una especie de pugna entre la fragmentación —colecciones de textos cortos,

⁴ Tanto este como otros datos referentes al empleo del padre de Ramón me fueron facilitados por don Nicomedes Revenga Martín y don Teodoro Herrero Hernández, del Registro de la Propiedad de Segovia.

⁵ Para un divertido autocomentario acerca de su tendencia a lo prolífico, véase el capítulo XLVIII de *Automoribundia*, «Vida de literato con frenesí plumífero. —El tostado y yo».

como *El Rastro* (1915), *Senos* y *El circo* (ambos de 1917), con una unidad temática a través de la greguería (sus colecciones de *Greguerías* sueltas —la primera data de 1917—, con su falta de eje temático, representan el extremo de fragmentación estructural) y la integración de dicha materia prima estilística —las greguerías— dentro de una trama novelesca, cambiando así el enfoque desde los elementos sueltos hasta la totalidad. (Esta incorporación de la greguería dentro de una narración extensa —un paso adelante del punto de vista artístico— no impedirá, sin embargo, que siga publicando colecciones de varios tipos a lo largo de su carrera literaria.) Su primera novela corta, *El doctor inverosímil*, apareció en 1914; su primera novela propiamente dicha, *La viuda blanca y negra*, fue publicada en 1917 por José Ruiz Castillo, que acababa de fundar Biblioteca Nueva⁶, donde se editaría, cinco años después, *El secreto del Acueducto*⁷.

Esta novela, fruto de repetidas visitas a Segovia por parte de Ramón a lo largo de ocho años, representará la culminación de una relación con esta ciudad que empezó, sin embargo, mucho antes del nombramiento de su padre como Registrador. En el capítulo XXVI de *Automoribundia* dice que, mientras estudia para el bachillerato, sigue «escribiendo en los periódicos de provincias que se me ofrecen: *La Región Extremeña* y el *Adelanto [sic] de Segovia*. Entonces —continúa— firmo añadiendo al primer apellido compuesto de mi padre el primer apellido de

⁶ La relación, que duraría muchos años, entre este extraordinario editor y Gómez de la Serna está evocada por el hijo de aquél, José Ruiz-Castillo Basala, en *El apasionante mundo del libro: Memorias de un editor*; en la descripción que hace Ramón de sus primeros contactos con el fundador de Biblioteca Nueva (capítulo XXXV de *Automoribundia*) da a entender la mucha perspicacia que tuvo el «gran editor madrileño» en reconocer el talento y genio del principiante escritor.

⁷ Como detalle curioso, Luis Martín García Marcos señala en su crónica «Ramón y Segovia» que esta edición «fue realizada precisamente en los talleres de *El Adelantado de Segovia...*». No es cuestión aquí de enumerar las muchas y variadas obras escritas por nuestro autor durante este periodo, según atestigua la extensa bibliografía de Gaspar Gómez de la Serna en *Ramón (Obra y vida)*. Baste con señalar el repentino crecimiento de su producción novelesca en los años 1921, con la publicación de tres novelas cortas, y 1922, cuando, además de *El secreto del Acueducto*, publicó dos novelas largas, *El Gran Hotel* y *El incongruente*, así como otras tres novelas cortas.

mi madre, el Puig catalán que por no alargar tanto la firma suprimiré después»⁸. En el capítulo siguiente describe cómo llega a su casa de Madrid «de una imprenta de Segovia un gran cajón oloroso a pino y a papel impreso, que me trae la edición de mi primer libro, *Entrando en Fuego*» (Imprenta del *Diario de Avisos*, 1905)⁹. ¿Viajó entonces a Segovia para arreglar estos asuntos? Si bien no lo dice expresamente, es bastante probable.

Aunque tampoco se puede precisar cuántas veces fue a Segovia entre la primavera de 1914 y la publicación de *El secreto del Acueducto*, es posible hacer unas conjeturas a base de cierta información derivada de varias fuentes, incluso la novela misma. Empecemos con el testimonio del propio autor en *Automoribundia*: «Mi padre es Registrador de Segovia hace tiempo —escribe al comienzo del capítulo XLV— y va a firmar los sábados los infólicos libros de las inscripciones, pasando el verano allí. Una nueva ciudad castellana es atalayada asiduamente por mí y me acostumbro a ser su morador y a admirar todos sus vericuetos. A veces voy por mi cuenta y me establezco frente al gran balcón volado, mirando El Parral y Zamarramala como objetivos puros de un ideal contemplativo. Nada que haya ensanchado mi alma como esas visiones de Castilla que el destino de mi padre permitió que observasen mis ojos, emplazándome en sus plazas y plazuelas.» Durante cinco años don Javier haría un viaje semanal al Registro de Segovia; el 2 de enero de 1919 aparece su firma por última vez¹⁰, lo cual sugie-

⁸ En «Ramón Gómez de la Serna y su “secreto” del acueducto» Pablo Martín Cantalejo, actual director de *El Adelantado de Segovia*, menciona que el primer libro de Ramón «había sido impreso en nuestra ciudad» y dice que «Gómez de la Serna publicó [...] artículos, con la firma R. Gómez de la Serna y Puig, en nuestro periódico y en el desaparecido *Diario de Avisos*». Ramón parece confundir el *Diario de Avisos* y *El Adelantado de Segovia* al recordar estos detalles de su vida más tarde.

⁹ En el Preámbulo a *Mis mejores páginas literarias* (1957) ofrece Gómez de la Serna la siguiente versión de estos contactos segovianos: «Desde Madrid yo enviaba artículos a *El Adelantado de Segovia*, que era el único diario que me los admitía en aquel tiempo, y un día, cuando ya había publicado bastantes, el director de aquel diario se prestó a hacerme el primer libro. Así, en vísperas de Navidad de aquel año llegó a mi casa un gran cajón, que primero nos pareció un regalo navideño, pero que al abrirlo mostró toda la edición del libro.»

¹⁰ El 2 de enero de 1920 y 1921 firma el sustituto, el Oficial Primero don

re que la diabetes de que sufría, y que iba a causar su muerte tres años después, se habría empeorado.

«El local del Registro —escribe Luis Martín García Marcos en “Ramón y Segovia”—, con la vivienda del titular, radicaba frente a la plazuela de la Merced, antiguo Hospital de Peregrinos y propiedad del conde de Puñonrostro.» Ubicado en la calle Daoíz, número 10, este edificio, del que fue trasladado el Registro a otro sitio después de dejar el cargo don Javier¹¹, estuvo transformado en sede de la Sección Femenina de Falange durante los años del franquismo, siendo hoy la Casa de la Juventud. No queda nada, pues, de su interior original; en el exterior una lápida, montada en la fachada por iniciativa de José Montero Padilla, recuerda la estancia allí de nuestro autor. Doña Rita Ortega Gilsanz, hija de don Hermenegildo Ortega (véase la nota 10), recuerda que en aquel entonces la casa tenía una gran escalera señorial con dos puertas, una a cada lado. La de la izquierda conducía al Registro; la de la derecha, a la vivienda del Registrador. En el fondo, había un hermoso jardín, separado del Convento de las Descalzas a la derecha por una alta tapia (todavía existe este espacio abierto detrás de la Casa de la Juventud). En su antes citada crónica (escrita con ocasión de la muerte de Ramón), Luis Martín Marcos dice que la estancia de nuestro autor tuvo lugar «en una temporada estival. Su familia —continúa— residía en Madrid y aquel verano se trasladó a Segovia. (Por las tardes, Gómez de la Serna con sus hijos: una muchacha —muy gentil, por cierto— y dos varones —uno de ellos, más bien de parca estatura, de cabello negro, de faz redonda y de mirada chispeante, de nombre Ramón— bajaban por la calle Real, hacia la carretera de La Lastrilla. Y, al llegar al Azoguejo, Ramón se desprendía del grupo familiar y se absorbía en la contemplación del Acueducto.)»

¿Volvió Ramón después? «Ramón ya volvió a Segovia mu-

Hermenegildo Ortega; sólo el 18 de febrero del año siguiente —pocos días antes de la muerte de don Javier— aparece la firma de un Registrador Interino, don Juan José Merino, habiéndose declarado incapaz el padre de Ramón.

¹¹ Aunque el Registro de la Propiedad se ha mudado de sitio varias veces desde entonces, los empleados actuales conservan todavía —en estado de funcionamiento— el reloj de pared que pertenecía a don Javier, quien lo había regalado a la oficina.

chas veces», escribe Martín Marcos. «La ciudad le atraía, y en las piedras de nuestra “puente seca” en la Catedral encontró motivos para sus más geniales “greguerías”, que son la clave de su famosa novela *El secreto del Acueducto*.» En *El apasionante mundo del libro* cuenta José Ruiz-Castillo Basala que Gómez de la Serna fue también «asiduo visitante» en la Huerta del Venado, una finca cerca de la Granja que su padre compró en 1919 (pág. 165). Seguramente regresó a Segovia con frecuencia, quedando unas veces en casa de su padre, y otras —como él mismo indicó— no. Tanto el ambiente como los detalles de *El secreto del Acueducto* reflejarán todas estas estancias y experiencias. Pero antes de examinar este aspecto de la novela —esperando así precisar cuándo fue redactada—, quisiera llamar la atención sobre tres escritos complementarios, todos de Ramón, que son iluminadores.

El primero, un artículo titulado «Los vencejos», publicado en *El Liberal* el 6 de julio de 1921, trata de la desaparición en la capital de las golondrinas, que han sido vencidas por los vencejos. Los dos párrafos que siguen recuerdan ciertos pasajes de *El secreto del Acueducto*:

Ya cerca de Madrid, Segovia estaba dominada por los vencejos, gran ejército de ocupación que se dedicaba a hacer sus ejercicios militares en las explanadas del cielo. Su gran cuartel, cuartel de mil pisos para ellos, era el Acueducto, aprovechando para habitación todos los agujeros y todas las rendijas de las piedras que el tiempo va desgastando y aislando al chuparlas como si fuesen grandes terrones de azúcar que si bien tardan en deshacerse acabarán por derretirse por completo.

Ese gran enjambre de vencejos que aprenden la estrategia de tomar las ventanas, las espadañas y los arcos, entrando y saliendo por ese gran espacio que cuadricula y llena de ventanas el Acueducto, parecía que iba a poder con la estabilidad de siglos del gran monumento y que iban a hacer un estrago de ratones en su armazón y que lo iban a apolillar a su manera.

Termina el artículo con el comentario: «—¡Con tal de que no tomen Madrid! —nos decíamos.» Interesan aquí, además de la descripción de los vencejos y del Acueducto, los tiempos verbales «nos decíamos» y «estaba dominada», que sugieren que Gómez de la Serna acaba de visitar, en efecto, aquella ciudad.

El segundo texto, también de la misma época que la novela, se titula «Humos». Viene de *El alba y otras cosas*, publicado en 1923. Aunque no lo identifica, se refiere obviamente a la vista desde las ventanas de la vivienda del Registro:

Y en Segovia, desde mis balcones, que daban a la tapia de uno de los conventos en que estuvo Santa Teresa, he visto cómo se iba en el humo la vida de todas las monjas y cómo se reflejaba en el humo apenas perceptible la gran debilidad de las profesas... ¡Inolvidable humo espiritual más que material, en que se veía que no comían casi las pobres miserables! Nunca, en mucho tiempo que he contemplado aquel humo etéreo, que era un temblor del aire, como ese de la luz que reflejan en las paredes los barreños, en cuya agua se espejea el sol, he observado un día pascual, un día de guisado de carne... ¡Cuántas monjas escuálidas, liliales y ahiladas, se escapaban todas las tardes con las manos debajo del largo tablón del peto por la chimenea del convento segoviano! (pág. 245).

También el protagonista de *El secreto del Acueducto* pasará largas horas mirando el tejado del convento de al lado, donde está encerrada su única hija...

El tercer texto, de *Automoribundia*, nos da unos detalles interesantes acerca de la redacción de la novela:

Cuando escribí mi novela *El Secreto del Acueducto* estuve mes y medio a cordero en el Parador del Acueducto de Segovia y aprendí la maravillosa manera de comer de los arrieros; así, por ejemplo, cómo las uvas son infinitamente más sabrosas que comidas sobre el plato comidas sobre el hule, y cómo lo es el lechón partido con el borde del plato apalándole con ese mismo plato como si fuese un cogedor (cap. LXXXVII).

Aquí tenemos un testimonio directo de dónde se alojó cuando redactaba la obra: en un parador que recuerda el sitio donde pasarían don Pablo y Rosario su luna de miel... Gómez de la Serna no menciona en qué estación del año estuvo hospedado en aquel parador; Guillermo de Torre aclara este punto en su Preliminar a la edición de *El secreto del Acueducto* publicada en Barcelona por EDHASA en 1962: «Recuerdo que, para compenetrarse con el acueducto, Ramón vivió durante todo un ve-

rano, en un mesón frontero, apostado como un centinela, atisbando día y noche sus imaginarias mutaciones, sus reales cambios de luz, extrayendo de sus piedras incansablemente greguerías.» Este testimonio, junto con ciertos detalles del texto mismo así como de la vida del autor, da a entender que es bastante probable que la novela fuera redactada en el verano de 1921 —la misma época en que apareció el artículo «Los vencejos».

Segovia: pasado y presente

Antes de examinar dichos detalles conviene evocar, siquiera brevemente, el ambiente cultural de Segovia entre 1914 y 1921, pues, según veremos, lejos de surgir en un vacío, *El secreto del Acueducto* es, en efecto, el reflejo artístico de un periodo de gran interés para esta vieja y empobrecida ciudad, que parece tomar conciencia colectiva de su historia gloriosa en el momento mismo de hallarse en los umbrales del mundo moderno¹². Esta tensión entre pasado y presente se percibe a lo largo de la utilísima *Guía y plano de Segovia* de Félix Gila y Fidalgo, publicado por el Diario de Avisos en 1906¹³. «Segovia de-

¹² Junto con este interés en el pasado, se advierte también en un buen número de intelectuales segovianos una gran preocupación por el estado de decadencia y ruina en que había caído la ciudad: la llamada «conciencia de Segovia», según Eduardo Martínez de Pisón en «Ciudad despierta y ciudad dormida» (páginas 365-400), primera parte del capítulo V de su importante estudio *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*, obra que ha llegado a mis manos cuando estaba ya corrigiendo las pruebas de esta edición. Es interesante señalar que la introducción a dicho capítulo titulado «La vieja ciudad castellana» contiene una selección de citas de *El secreto del Acueducto* para describir esta ciudad y sus habitantes a comienzos del siglo, los que para este investigador representa «un personalísimo resumen de Castilla» (pág. 361).

¹³ El único ejemplar que yo conozco de este interesante libro se halla en la Biblioteca Pública de Segovia, cuya bibliotecaria en funciones, María Josefa Enciso, me prestó las más atentas facilidades para su consulta. Es de esperar que se publique en el futuro en edición facsímil, pues es una obra básica en la bibliografía de esa ciudad. Ya en 1897 había aparecido *Paseos y visitas escolares por la ciudad de Segovia y sus alrededores*, por el mismo autor. Martínez de Pisón cita extensivamente de esta «inteligente guía» (pág. 365) —fuente de inspiración, según él, de algunos párrafos de *Doña Inés* de Azorín— para describir «El estado material de la ciudad» (págs. 383-93).

muestra su cultura en todos los tiempos —escribe allí, tras referirse al eclipse de la importancia de la ciudad después del reinado de los Reyes Católicos y la derrota de las Comunidades bajo Carlos V— por los hijos que la han honrado en todas las manifestaciones del saber, siendo un centro de dispersión lo mismo para las ciencias que para las artes e industrias. En los últimos siglos ha sufrido el aislamiento originado en la quietud de las ideas, pero entrará de lleno en la civilización moderna» (págs. 247-48). En la enumeración y descripción de las iglesias y monumentos de Segovia, su historia y tradiciones, sus costumbres actuales, sus famosas personalidades —muertas y vivas—, los servicios y otras ventajas que ofrece al forastero, se percibe el gran orgullo que tenía el autor tanto por la Segovia de antaño como por la de comienzos del siglo xx.

El capítulo XIII de esta guía, titulado «Literatura y arte», empieza con una amplia bibliografía de obras que, según Gila, «el viajero puede proporcionarse en las *Bibliotecas públicas*, establecidas la *provincial* en el Instituto general y técnico, plazuela de Díaz Sanz; y la *popular* en la Sociedad Económica de Amigos del País, Juan Bravo, 2, principal». En primer lugar figura la monumental *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, por Diego de Colmenares, en la edición, en cuatro tomos, de Tomás Baeza (1846-47); en segundo, otro texto fundamental: *El acueducto de Segovia y curiosidades artísticas de la ciudad*, de Andrés de Somorrostro (1820), en una edición de 1861. También están dos famosos libros escritos por viajeros que pasaron por Segovia: el *Viaje artístico a varios pueblos de España* de Isidoro Bosarte (1804), y el *Viaje de España* de Antonio Ponz (1877), libro este que Ramón dice haber leído —sin precisar cuándo— en el capítulo XLV de *Automoribundia*. Otras guías decimonónicas en la lista —una refundición de *Recuerdos y bellezas de España* de José María Quadrado, fechada en 1884; el *Manual del viajero en Segovia, o sea Reseña histórico-descriptiva* de Andrés Gómez de Somorrostro (sobrino) (1861); y los *Apuntes para una guía de Segovia y su provincia* de Pedro Hernández Useros (1888)¹⁴— pretenden ser mucho más

¹⁴ En el caso de los últimos dos —así como en otros—, doy aquí la fecha citada por Gila.

completas en su tratamiento de la ciudad. Gila incluye asimismo obras de dos contemporáneos suyos: el *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia* de Gabriel María Vergara y Martín (1904), y diez títulos de escritos del entonces Cronista de la ciudad, Carlos de Lecea y García. Hay más libros en la bibliografía, claro está, y faltan unos cuantos; lo importante es que ella nos da una buena idea de textos segovianos accesibles al público en 1906. Es de suponer que si dichos textos estaban disponibles entonces, lo estarían todavía una década después, cuando el *viajero* que permaneció allí —Ramón Gómez de la Serna— bien pudiera haberlos leído. En efecto, y según constan las notas al pie de página de esta edición de *El secreto del Acueducto*, nuestro autor llegó a empaparse de la historia de esta ciudad a la que tantas veces volvió.

Tras la publicación de la *Guía y plano* de Gila y Fidalgo, aparecen otros libros dedicados a Segovia, libros que también conocería Ramón. De los más destacados, «Segovia». *Ensayo de una crítica artística de sus monumentos: con un compendio de su historia y algunas noticias curiosas y útiles al viajero* (1908), por Eugenio Colorado y Laca, es una guía más erudita y menos práctica que la de Gila. En la década siguiente aparecen otros tres: el pequeño y encantador *Itinerario sentimental de la ciudad de Segovia, o sea un paseo por sus calles en una noche de luna. Ofrecido a los viajeros que la visitan para mostrarles una muy señalada ruta sobre este antiguo solar* (1915), por Julián María Otero; un estudio monográfico titulado *El Alcázar de Segovia* (1916), por Eduardo de Oliver-Copons; y la todavía utilísima guía de la ciudad, calle por calle, por el antiguo alcalde Mariano Sáez y Romero, *Las calles de Segovia. Noticias, tradiciones y curiosidades* (1918). Aunque supuestamente escritas para «viajeros», estas obras también podían interesar a los propios segovianos; la de Sáez, en particular, parece tener como propósito el educar e iluminar a los habitantes acerca de su propia ciudad. Asentado en su momento actual, con una gran apreciación por la historia y tradiciones locales, refleja mejor que ningún otro libro la Segovia de aquel entonces.

Es un periodo —recordémoslo— de enormes avances tecnológicos que transformarán en poco tiempo la sociedad occi-

dental. Segovia ya estaba comunicada con otros pueblos y con la capital por carreteras y caminos así como por ferrocarril; la introducción del automóvil disminuirá aún más su antiguo aislamiento. Entre los nuevos servicios de que dispondrá la población figuran la distribución del agua por cañería de presión y el alumbrado por luz eléctrica («Segovia ha sido de las primeras poblaciones de España que han tenido luz eléctrica», escribe Sáez, pág. 14). Aunque se encuentran de repente viviendo intensamente en plena época *moderna*, los segovianos no volverán la espalda, sin embargo, hacia todo lo *antiguo*; al contrario —según reflejan especialmente los libros de Oliver-Copons y Sáez—, parecen tomar nueva conciencia en este momento de su larga y rica historia. Repasando las páginas de *El Adelantado de Segovia*¹⁵ de aquellos años, uno se da cuenta del inmenso orgullo cívico con que desde el presente se interesan muchos ciudadanos por su común pasado.

«El secreto del Acueducto»: ecos segovianos

Nada ilustra este orgullo cívico tanto como cuatro celebraciones que tuvieron lugar en Segovia entre 1914 y 1921, y que encontrarían algún eco en *El secreto del Acueducto*. La primera, un homenaje al abogado, literato, historiador y cronista de la ciudad, don Carlos de Lecea, fue ideado y ampliamente comentado en la prensa en 1914, culminando en un banquete el 4 de noviembre del año siguiente¹⁶. Este octogenario puede

¹⁵ Quiero agradecer a don Pablo Martín Cantalejo, actual director de este periódico, el haberme facilitado la consulta de la hemeroteca de *El Adelantado* así como dos artículos recientes publicados en él sobre *El secreto del Acueducto*.

«Para conocer la vida segoviana de aquel tiempo —escribe Jesús Matamala en *José Rodao, Apuntes biográficos y estudio crítico de su obra* (Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1961), refiriéndose a la sección titulada «De lunes a lunes» que llevaba en este periódico el poeta Rodao—, no hay más remedio que acudir a sus artículos» (pág. 62).

¹⁶ Este homenaje, al que se adhirieron muchos segovianos importantes —entre ellos el poeta José Rodao y el ceramista Daniel Zuloaga—, está documentado en el *Historial del homenaje tributado en Segovia el 4 de noviembre de 1915 al Excmo. Sr. D. Carlos de Lecea y García*.

haber inspirado el personaje del «venerable cronista de la ciudad, que como senador por derecho propio, pasaba por la calle Real erguido, inacabable, inmortal, con sus noventa y tantos años» en el capítulo XIV de la novela, sin volver a aparecer más. Lo cierto es que el homenaje, con su publicidad, actos y publicaciones, aumentó la conciencia de mucha gente acerca del pasado segoviano.

Al mismo tiempo se celebraba en Segovia el centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús (1515-1582)¹⁷, vinculada estrechamente con esta ciudad por haber fundado allí, en 1574, el Convento de Carmelitas Descalzas donde, según la tradición, escribió parte de *Las Moradas* sentada en una silla que aún se conserva. El convento, al lado de la vivienda del padre de Ramón, estuvo abierto al público una vez al año, cuando la infanta doña Isabel de Borbón hacía su visita otoñal, rompiendo así la clausura de los conventos segovianos. El de las Descalzas, cuyos tejados están evocados en el artículo titulado «Humos», desempeña un papel importante en *El secreto del Acueducto*, pues es allí donde está encerrada Mónica, la hija destacada del protagonista. La descripción del interior, en el capítulo XIII, sugiere que Gómez de la Serna también aprovechó una visita de la Infanta para penetrar en el recinto prohibido.

Hubo todavía otra celebración en aquella época en que participó, como actores o espectadores, gran parte de la población. Fueron los festejos organizados por el Ayuntamiento el 27 de septiembre de 1916 en honor de la Coronación canónica de Nuestra Señora de la Fuencisla, patrona de Segovia, que había tenido lugar el día 24. Tres días después de las ceremonias religiosas tuvo lugar en las calles y plazuelas de Segovia una «reproducción, con la mayor fidelidad posible, de la proclamación, el 13 de diciembre de 1474, de Isabel I como Reina de Castilla. «Para ello —son palabras de Oliver-Copons, quien lo presenció— se acudió a las Historias y Crónicas y se solicitó el concurso de artistas, literatos, eruditos, militares y nobles familias segovianas, descendientes algunas de magnates que allá

¹⁷ En *El Alcázar de Segovia* Eduardo de Oliver-Copons incluye un poema de José María Gabriel y Galán publicado «cuando el Centenario» (nota 130, pág. XXI).

en el siglo xv figuraron en el suceso que se quería conmemorar, y todavía para darle más carácter popular y marcado sabor castellano, con verdadero aspecto de realidad, se quiso que figurasen las demás clases sociales en la cabalgata que a distancia de más de cuatro siglos había de recordar a los presentes un acontecimiento que tanta trascendencia tuvo en nuestra historia» (*El Alcázar de Segovia*, pág. 376). ¿Asistió Gómez de la Serna a esa ceremonia? No sabemos. La proclamación original está evocada al comienzo del capítulo XIV de *El secreto del Acueducto*. Lo cierto es que tanto ésta como las otras celebraciones segovianas habrán estimulado y aumentado la conciencia histórica de todos aquellos que, como ciudadanos o visitantes, se hallaban en la ciudad durante este periodo.

En abril de 1921 se celebró otro centenario: el de la muerte del comunero Juan Bravo, que había sido degollado en el pueblo de Villalar el 24 de ese mismo mes cuatro siglos antes. Para conmemorarla, decidieron levantar, por suscripción popular, un monumento al héroe segoviano en la plazuela de San Martín, delante de la casa que se creía suya —donde hoy día se encuentra la estatua—, desplazando del sitio para esos efectos la fuente de las Sirenas, que fue colocada en un lugar cercano. Según hace constar *El Adelantado de Segovia*, la recaudación de donaciones duró bastante tiempo. Duró también la animada polémica que se había formado no sólo acerca del emplazamiento del monumento, sino acerca del escultor segoviano, Aniceto Marinas, a quien se lo habían encargado. La oposición, formada por artistas e intelectuales segovianos, puso en abril un pleito, que sólo fue resuelto —en contra suya— meses después¹⁸. Los que criticaban el proyecto sacaron a relucir la

¹⁸ *El Adelantado de Segovia* publica el 22 de abril el «comunicado» de protesta, sin querer tomar partido; el 22 de junio informa que la Real Academia de Bellas Artes ha apoyado el proyecto original.

Marinas, autor de numerosas estatuas en Madrid así como en Segovia era también académico de Bellas Artes. Tras la inauguración de su monumento a Daoíz y Velarde en los jardines del Alcázar, «Aniceto Marinas fue proclamado "hijo predilecto" de Segovia el día 20 de julio de 1910», según anuncia el título de una crónica de Luis Martín García Marcos (reimpresa en *Crónicas de la ciudad*, págs. 314-25). Un buen resumen de esta polémica se encuentra en la nota 27 de la pág. 432 del libro de Martínez de Pisón.

historia de Marinas, quien, de muchacho y monaguillo en la Catedral, había empezado su carrera de escultor haciendo figurillas de cera¹⁹. Gómez de la Serna hace referencia a la casa de Juan Bravo en el capítulo VIII, y de nuevo en el XIV, cuando el protagonista, al pasar por delante de ella, se imagina que «Juan Bravo, en la plaza del pueblo lejano, se orientó un momento hacia esta casa, la afrontó antes de morir y por eso quizás está confirmada por un gesto erguido y altivo, aunque su veladura sea mortal». Viene a continuación un extraño comentario que debe de ser una especie de alusión irónica a los juveniles comienzos del escultor Marinas: «Falta bajo esa casa una cerería, puesto que él fue maestro cerero, que hacía exvotos, velas rizadas y aquellos largos ovillos de cera que encendían las que se sentaban en el suelo de la Catedral, y eran largas cerillas de sereno, para poder bajar las oscuras escaleras hacia el purgatorio, en su deseo de llevar un consuelo a sus difuntos...» Si es, en efecto, una referencia irónica a un acontecimiento contemporáneo —y no puede ser otra cosa, puesto que el hidalgo Juan Bravo²⁰ jamás trabajó de cerero—, apoya además nuestra hipótesis de que *El secreto del Acueducto* fuera redactado en el verano de 1921.

Hay en la novela todavía otras alusiones que recuerdan el ambiente —segoviano y español— de la época en que Gómez de la Serna visitaba esa ciudad. En *El Adelantado* del 12 de julio de 1918, por ejemplo, se habla de «El problema del agua en Segovia»; en el capítulo XV don Pablo y Rosario, hospedados en el Gran Parador del Acueducto para su luna de miel, sienten sed: «Llamaron, y la posadera dijo que se le había olvidado tomar bastante en la hora que el Ayuntamiento daba suelta al agua, pues, aun con su Acueducto y todo, Segovia pasa sed en la época estival en que no llueve, secos los antiguos atanores y las modernas cañerías.» Este detalle responde, sin duda, a la efectiva experiencia del autor. El agua sigue siendo uno de los

¹⁹ Debo a don Luis Felipe de Peñalosa, director de la Academia de Historia y Arte de San Quirce, quien tanto auxilio me prestó en mis investigaciones segovianas, esta información, que me ayudó a aclarar una referencia en *El secreto del Acueducto* a la que enseguida aludiremos.

²⁰ Para detalles acerca de la familia, patria de origen y patrimonio del famoso comunero, véase P. Luis Fernández, *Juan Bravo*.

dos grandes problemas de la urbanización de Segovia en aquellos años; el otro es la luz. Las páginas de *El Adelantado* de 1918 y 1919 vuelven a ocuparse de este segundo problema. En agosto de 1918 la sociedad llamada La Electricista Segoviana, que proveía de luz a la mitad de los consumidores, se disolvió a favor de la otra sociedad, la modesta e incipiente Cooperativa Electa Segoviana²¹. Un año más tarde, en un artículo titulado «La luz eléctrica en Segovia», publicado el 6 de julio, se critica duramente la actuación de esta segunda sociedad: «La situación actual es lamentabilísima, intolerable. Las calles se hallan casi a oscuras; el alumbrado particular llega a tales deficiencias que apenas si se puede leer a la luz de una lámpara de cincuenta bujías.» Tal situación se encuentra aludida en el capítulo II de la novela donde, tras decir que Segovia es tan pobre que «no enciende sus candiles a la noche», añade el narrador, en párrafo aparte y entre paréntesis, el siguiente comentario: «Su fábrica de luz eléctrica se apaga a cada instante, y no admite abonados, sino accionistas, porque sólo la puede ayudar el que le da una gran cantidad. No la sacaría de pobre el abonado. El abonado más bien la robaría lo que consumiese.» Ramón Gómez de la Serna estaba muy al tanto de la situación.

El capítulo VIII, que comienza hablando de la indignación que sentía el protagonista contra los anticuarios y la compra de iglesias, contiene todavía otro detalle que ayuda a situar la acción: «La Casa de los Picos ha sido vendida en diez mil duros», lamenta don Pablo. En efecto, en 1918 la Casa de los Picos había sido vendida, mediante el precio que Ramón cita, por la Marquesa de Arco Hermoso a don Leopoldo Moreno, quien, a su vez, se la vendió al obispo. Por último, una alusión a algo que pasaba fuera de Segovia —y fuera de la península Ibérica— refuerza nuestra hipótesis original acerca de la fecha de la acción, así como de la redacción de la obra: «Se mezclaban pensamientos de actualidad a los pensamientos eternos en la cuenta de don Pablo. En los periódicos del día —leemos en el capítulo II— se relataba una nueva derrota en África, y don

²¹ Véase el artículo titulado «El problema de la luz en Segovia» publicado el 21 de agosto de dicho año.

Pablo pensaba mirando el Acueducto: "Está por encima de las derrotas, pero las siente."» Debe tratarse del llamado Desastre de Annual del 23 de julio de 1921. *El Adelantado de Segovia* dedica mucho espacio a esta derrota así como a otros aspectos de la campaña en Marruecos durante ese verano. Aunque es imposible saber si Ramón no había empezado a escribir su novela todavía, si coincidió el hecho histórico con el momento en que estaba redactando el capítulo II, o si añadió ese detalle después, creo que existen bastantes indicios de que *El secreto del Acueducto* fuera escrito durante el verano de 1921.

Hemos visto que esta novela contiene alusiones al pasado de Segovia junto con otras al momento actual. Es obvio —lo será para el lector de esta edición— que Gómez de la Serna leyó extensivamente, si no de un modo metódico, para documentarse sobre la historia de la ciudad; es probable que, además de sus propias experiencias y conversaciones con la gente, también leyera a escritores segovianos contemporáneos, por lo menos en la prensa donde, como ya se ha dicho, había publicado él mismo artículos firmando con el doble apellido de Gómez de la Serna y Puig aun antes de que su padre fuera nombrado Registrador. En su crónica «Ramón y Segovia» Luis Martín Marcos dice que fue durante aquella larga estancia estival de la familia (a lo mejor, en 1915) «cuando Ramón Gómez de la Serna, presentado por su padre a nuestro fundador y director, don Rufino Cano de Rueda, publicó en nuestro periódico uno de sus primeros artículos. El encanto de Segovia había prendido en la sensibilidad extraordinaria de aquel muchacho que estudiaba, con poco aprovechamiento, la carrera de Derecho». No sería raro, pues, que conociera a José Rodao, director, desde 1906 hasta su muerte en 1927, de la página literaria de *El Adelantado*²²; y en cualquier caso, no dejaría de leer esta interesante sección.

Hay un pasaje en el capítulo VI de *El secreto del Acueducto* que refleja las contemporáneas lecturas de Ramón: «—Lo han lla-

²² Según su ya citado biógrafo, Jesús Matamala (véase nota 15), al confiarle a este poeta la dirección de una página literaria Cano de Rueda quería imitar *Los lunes del Imparcial*, dirigido por don José Ortega Munilla, padre del filósofo, donde había colaborado antes Rodao (pág. 61).

mado “Puente seca” —piensa don Pablo, refiriéndose al Acueducto—, “Puente del diablo”, “Los Arcos”, “Alta Puente de Hércules”, “El arpa de piedra”, “El coloso de granito”, “El jubilaro de piedra”, y qué sé yo cuántas cosas más, incluso cántaro y ánfora...» A primera vista diríase que estos nombres son, o bien denominaciones tradicionales, o greguerías inventadas por el autor; aunque algunos sí parecen ser tradicionales, no creo que ninguno sea invención de Gómez de la Serna. En efecto, el nombre *Puente seca* se encuentra ya en la obra de Colmenares, mientras que *Puente del diablo* y *Alta Puente de Hércules* recuerdan tradiciones o leyendas acerca del origen del Acueducto, siendo *Los Arcos* un nombre más bien descriptivo. En cambio, las denominaciones del final de la lista tienen un fuerte valor metafórico que refleja sus orígenes poéticos. «—Lo han llamado»..., piensa don Pablo. ¿Quiénes? Más de un poeta parece haber comparado el Acueducto con un arpa. Rafael Ochoa tiene un soneto, fechado 1892, titulado «Arpa granítica»²³; Manuel Lassa utiliza la frase «arpa de piedra» en un soneto titulado «Los crepúsculos de Segovia», que apareció en el primer número de la revista semanal literaria *La Crónica Segoviana* el 6 de junio de 1915; y un artículo firmado por «Pepe» (José Rodao) en *El Adelantado de Segovia* del 22 de julio de 1919 pide más consideración y respeto por «“El arpa de piedra” que dijo [José] Zahonero». En dicho artículo, titulado «El coloso de granito», aparecen —en alguna forma— todas las apelaciones del final de la lista: «le jubilaron, no hace muchos años —con la enérgica protesta del cronista de la ciudad señor Lecea y de otros enamorados de su grandeza [bastardillas mías]» se lee allí; Salvador Rueda le llamó «ánfora épica», «cántaro»... Es evidente que la fascinación que ejercía el Acueducto sobre Gómez de la Serna, y, por extensión, sobre su personaje ficticio don Pablo, fue compartida por otros escritores de la época.

Es claro que todas estas experiencias y vivencias personales, así como las lecturas referidas, se encuentran conectadas y reforzadas por el conocimiento que Ramón tenía de textos literarios, clásicos y modernos, relacionados con esta ciudad caste-

²³ Este poema fue reproducido en la Página literaria de *El Adelantado* el 5 de noviembre de 1959.

llana. Al comentar *El Buscón*, en el capítulo IV de su biografía *Quevedo*, incluye algunas observaciones acerca de Segovia que bien podrían reflejar lo que él mismo había querido en *El secreto del Acueducto*: «No tuvo [Quevedo] que alargarse mucho para alcanzar su magnífica síntesis de España —escribe allí—. Segovia estaba al lado. Segovia sigue estando al lado.» «Quevedo centró en Segovia su alma —se lee un poco más adelante— para dar más claridad a Madrid, tan hermanado con ella por todo, entre otras cosas, porque sus primeros redentores y pobladores fueron segovianos. Se iba a leer el credo a Madrid a la luz de la altura de Segovia, la señera, desapercibido y libre. Es la más elemental ciudad que reúne el pensamiento castellano sin demasiadas ínfulas en sus plazas, en sus miradores y en su vega llena de cuevas.» Para Gómez de la Serna, Segovia sigue siendo igual: «El hambriento pícaro, el huésped de mesones increíbles aún vive en Segovia, y cuando alguien vio la realidad como la vio don Francisco, vive agarrado a esa realidad mientras esa realidad viva. [...] Eso sigue siendo Segovia. Esa inestabilidad estable, ese goce prominente del goce de altura, frente a torres y cielos, y la poquedad del pan acompañado de algo. Pero ¿no engrandece más esa penuria la descongestión de los ojos mirando el cielo? [...] En Segovia, tan pobre y tan hidalga como siempre, se agradece el olor de los humos de las ramas con que se hace lumbre donde se hace lumbre.»

Otro autor que seguramente le influyó en su visión de Castilla fue Azorín, a quien Gómez de la Serna ya había dedicado, en 1915, su libro *El Rastro*. Más de una década después publica una biografía del maestro, quien, según dice en el prólogo, «ha sido mi mayor admiración literaria, así como mi mayor admiración ideológica ha estado dedicada a Ortega y Gasset»²⁴. Lo que aprecia sobre todo en Azorín es su visión de Castilla: «la mayor conquista de Azorín —dice en su prólogo— es la del concepto de Castilla. Castilla parece inextricable. En ella han nacido los concentradores de la Península, y en su primavera ha habido luz de denominación y luz de heroicidades». Los pasajes que siguen elogian la visión de Castilla que tuvo Azorín, quien comprendió la «grandeza» de su «autoridad y sobriedad»,

²⁴ En efecto, *El secreto del Acueducto* fue dedicado a este escritor.

y encontró el «paso rítmico de Castilla, la manera sagaz de encontrar su indistraída sensación del tiempo y del sencillo devenir». Quizá lo que más atrae a Ramón es el concepto que tuvo Azorín del tiempo: «A lo que dio siempre mayor importancia Azorín fue a la propiedad inmueble que le producía su gran visión de España, esa propiedad que se tiene cuando más cándidamente se asoma uno al balcón de la tarde de los campos, cuando se siente que la muerte está detrás y la vida delante. No sólo vive el pasado al pasar por los mismos sitios que Cervantes pasó, sino el porvenir. Hay una mañana idéntica, una tarde de sol llena de certezas.» Aunque no se refiere aquí específicamente a Segovia —recuérdese que la *Doña Inés* de Azorín es posterior a *El secreto del Acueducto*—, sin embargo es seguro que había leído previos relatos suyos como «Una ciudad y un balcón» y «Las nubes» (*Castilla*, Madrid, 1912), con su recurrencia del acontecer en un tiempo que se eterniza.

Hemos señalado varias razones que nos llevan a conjeturar que *El secreto del Acueducto* fue redactado en Segovia durante el verano de 1921. Hay que añadir un dato más: la muerte de don Javier Gómez de la Serna en Madrid a finales de febrero de 1922, tras la cual Ramón huyó enseguida a Portugal, donde construiría, con su parte de la herencia y un segundo premio de lotería, un chalet en Estoril²⁵. Aunque el viudo protagonista de su novela segoviana no se parece en nada al padre del autor, es poco probable que a éste se le ocurriera crear un personaje tal, y hacerle vivir donde vivía don Javier, inmediatamente después de la muerte de un ser tan querido por él. Tampoco parece probable que volviera enseguida a Segovia, ciudad que asociaría con su difunto padre. En todo caso, sabemos que se fue a Portugal, donde pasaría bastante tiempo hasta que tuvo que vender su chalet. Mas el recuerdo de Segovia, y de *El secreto del Acueducto*, perduraría allí en dos novelas que, según dice Ramón en el capítulo LXIV de *Automoribundia*, redactó en

²⁵ Este chalet, llamado El Ventanal, existe todavía en una cuesta con una hermosa vista al mar. Lo pude visitar hace dos años, gracias a unas gestiones de mi amigo Ernesto de Cal. Había quedado casi en ruinas. Alguien lo había comprado, y cuando lo visité habían vaciado gran parte del interior para construir, según nos dieron a entender los trabajadores, varios apartamentos.

Estoril: *La Quinta de Palmyra*, cuya protagonista lleva como nombre el del sitio donde Zenobia, la reina de Oriente, fue encerrada como prisionera por el emperador romano Aureliano —historia ésta ilustrada por los magníficos tapices de la Catedral de Segovia²⁶—; y *El novelista*, donde desarrolla muchas ideas acerca del proceso de escribir introducidas ya en su novela segoviana.

«EL SECRETO DEL ACUEDUCTO» Y EL PÚBLICO LECTOR

En nuestro estudio del origen —tanto lejano como inmediato— de *El secreto del Acueducto*, llegamos a la conclusión de que según toda probabilidad la novela fue redactada en Segovia durante el verano de 1921. Veamos ahora lo que pasó después: su publicación y primera recepción crítica, otras ediciones de la obra, y una muestra de los juicios críticos aparecidos a través de los años. La rapidez con que, debido a la escasez de materiales, podemos llevar a cabo este repaso testimonia acerca de la profunda indiferencia e incompreensión de que el libro ha sido objeto por parte del público lector: triste destino que afecta, desgraciadamente, a toda la producción novelística de uno de los grandes escritores del siglo xx. No parece necesario extendernos aquí sobre la importancia e influencia de una figura como la de Ramón Gómez de la Serna, ni sobre las razones del olvido en que ha caído —lo he hecho ya en la primera parte de mi estudio de *La Quinta de Palmyra*. Pasemos, pues, directamente a repasar la historia de *El secreto del Acueducto*, obra del apogeo artístico de su autor tanto como lo es aquélla.

Aunque no sea posible averiguar exactamente cuándo terminó Ramón de redactar su novela segoviana, ni cuándo le entregó el original a su amigo José Ruiz Castillo, director de Biblioteca Nueva, ni siquiera cuándo apareció publicada, sí cabe hacer algunas conjeturas. Escritor de gran fecundidad,

²⁶ La historia de los tapices está descrita en el libro de Colorado y Laca. Cuando preparé el estudio introductorio a mi edición crítica de *La Quinta de Palmyra* (véanse págs. 113-34) ignoraba esta posible fuente para el nombre de la protagonista.

Gómez de la Serna trabajaba con una intensa dedicación, según se ve, por ejemplo, en el capítulo XLVIII de su *Automoribundia*: «El sistema de la creación literaria —dice ahí— es escribir sin parar y sin acordarse de personajes anteriores, seguido y al azar, recorriendo los caminos más diversos y aprovechando los seres que nos saludan en el camino o las cosas de nombre vivo o muerto que encontremos al margen del recorrido.» Esto no significa que soliera dedicarse a sólo un texto hasta haberlo terminado; todo lo contrario, si juzgamos por un libro que contiene hasta cierto punto su *ars poetica*: *El novelista*. Es posible —y aun probable— que nuestro autor estuviese trabajando en más de una obra literaria, además de artículos periodísticos, mientras tomaba forma entre sus manos *El secreto del Acueducto*, pero ese «mes y medio» que estuvo hospedado en el Parador del Acueducto representaría para él un periodo de denodado esfuerzo creativo dedicado en su mayor parte a la novela para la que estaba de ese modo buscando inspiración. No sería imposible, pues, que entregara el texto a la editorial en ese mismo otoño. Mientras tanto, la salud de don Javier se había empeorado: «fue empalideciendo —escribe Ramón en el capítulo XLVI de *Automoribundia*— y al fin se murió, después de que yo —su hijo desaparecido y pródigo— le ayudé a bien morir solo y valiente en la más larga noche de mi vida. Era el día 27 de febrero de 1922». Luego ese hijo volvió a *desaparecer*: según recuerda doña Julia Segovia de Gómez de la Serna, viuda de don Julio, al día siguiente de la muerte de su padre se llevó Ramón a su hermana Lola a Portugal, volviendo ella sola más tarde. Con su parte de la herencia, comprará Ramón un terreno en Estoril y comienza a levantar allí su chalet El Ventanal, donde escribirá, además de *La Quinta de Palmyra* y *El novelista*, *Cinelandia* y las *Seis falsas novelas* (*Automoribundia*, LXIV).

En su bibliografía, Gaspar Gómez de la Serna dice que *El secreto del Acueducto* se publicó en 1922, fecha de publicación además de otras dos novelas largas, *El Gran Hotel* y *El incongruente*, así como de cuatro novelas cortas y una colección de textos breves²⁷. Como el libro mismo no lleva fecha, hay que confiar en los datos suministrados por el sobrino del autor.

²⁷ También publicó otra colección inédita, *Los muertos y las muertas*.

Quizá, por haber estado ocupado en la construcción de *El Ventanal*, lejos de Madrid, tardara algo Ramón en corregir las pruebas; lo cierto es que las primeras menciones de la novela en la prensa aparecen a finales de marzo de 1923, que es cuando recibe —brevemente— la atención del público, para ser relegada luego, y a pesar de los esfuerzos publicitarios del propio autor, al olvido en que tan injustamente se encuentran todavía las obras de Ramón.

Dichos *esfuerzos publicitarios* de Gómez de la Serna consistían en aprovechar su propia relación de colaborador con algunos periódicos para ofrecerles fragmentos de su nueva novela. Cuando se fundó el diario *La Voz*, que pertenecía a la empresa de *El Sol*, Ramón, colaborador ya en *El Liberal* —donde había aparecido, recuérdese, el artículo «Los vencejos»—, empezó a escribir también en el nuevo diario. Finalmente, según cuenta en el capítulo XLVI de *Automoribundia*, pudo colaborar, con un artículo diario en *El Sol* y cuatro mensuales en *La Voz*, iniciándose así una «incesante colaboración [...] que comienza el 6 de marzo de 1923». El 29 de ese mismo mes aparece reproducido en su totalidad en *La Voz* el capítulo V de *El secreto del Acueducto*. Un cotejo entre este texto y el de la novela impresa revela pocas —e insignificantes— diferencias, todas ellas tipográficas. Dos días después —el 31 de marzo— reproduce *El Sol* todo el capítulo IX, también sin discrepancias dignas de mención respecto del original. Finalmente, en su página literaria del 13 de abril, *El Adelantado de Segovia* inserta dos fragmentos del capítulo V²⁸, introducidos por un elogioso comentario, seguramente de José Rodao, que, por tratarse de un texto casi inaccesible, reproduzco en parte a continuación:

Ramón Gómez de la Serna, el exquisito escritor, uno de los más mimados del público español, actualmente, por su inimitable originalidad, ingenio fecundo y el interés, siempre atrayente y sugestivo de sus artísticas creaciones literarias, [...] ha dado a luz pública un nuevo libro, editado con lujoso esmero por la «Biblioteca Nueva», de Madrid, y que se titula «El Secreto del Acueducto», desarrollándose la acción de esta hermosa novela, en nuestra vieja capital.

²⁸ Desde «¿Qué gran sed...» hasta «los reyes de Castilla y el Cid», y desde «Él fue inestable...» hasta «Cedazo del tiempo».

Esa obra, escrita con mano maestra y verdadero derroche de imaginativas galas, es un pretexto para cantar la magnificencia insuperable del gigantesco puente romano, el más artístico por su belleza arquitectónica de los que en nuestra patria existen.

Le dedica Gómez de la Serna en «El Secreto del Acueducto», entusiastas y admirativas loas, tan primorosas y delicadas y tan maravillosamente únicas, que la fantasía de un poeta ha podido crear, para rendirle el fervido homenaje que se merece. ¡Son tantas y tantas y tan bellas, que encantan y subyugan con la magia de su ropaje espléndido y pensamientos luminosos como preciadas joyas refulgentes!

Las alabanzas del antes citado comentarista no constituyen precisamente una *reseña* de la novela, mas por lo menos indican que la había leído... La supuesta recensión de *El secreto del Acueducto* de Ballesteros de Martos en su columna habitual «Revista de Libros», aparecida en *El Sol* al día siguiente de reproducirse allí el capítulo IX —día 1 de abril—, revela de parte de este crítico a lo sumo una lectura superficial. Titulada «Marcelo Proust y Ramón Gómez de la Serna», consiste en una comparación entre ambos escritores «tan disímiles, pero que, sin embargo, guardan entre sí cierta fraternidad», inspirada por el «azar» que había juntado sobre su mesa la traducción de *A la sombra de las muchachas en flor*, hecha por Pedro Salinas, y «“El secreto del Viaducto” [sic], novela de nuestro incomparable, sugestivo y prolífico Ramón, que comienza a estar de moda en España, tras un batallar denodado y tenaz durante algunos años». ¿Cuál fue el origen de la versión del título, que aparecerá una vez más en el texto de la reseña? Probablemente, una crónica ramoniana titulada «El peligro del Viaducto», publicada el 29 de marzo, apenas dos días antes del artículo en cuestión. Es posible que fuera sólo un lapsus del crítico; también podría achacarse la culpa a algún tipógrafo del periódico. Lo cierto es que Ballesteros se limita a generalidades, sin hablar específicamente del libro en ningún momento. «Ambos escritores —dice— representan, sin duda, una nueva tendencia en la literatura de sus respectivos países. Juzgando la producción general literaria de Francia y España de un modo sintético, Proust no parece francés, y Gómez de la Serna, el funámbulo de las palabras, que parece jugar con ellas como esos “jon-

gleurs” de los circos con platos, bolas, aros y hachones ardiendo, no parece español. [...] No hará novelas con arreglo a este módulo o al otro; no seguirá las trayectorias de lo que hasta ahora se ha creído, que es la amenidad y se puede rechazar. Ramón es Ramón y se manifiesta como quiere.» Etcétera.

La única otra reseña contemporánea que he encontrado —dos párrafos firmados por C[ipriano] R[ivas] C[herif] que aparecieron en la contracubierta de *La Pluma* (año IV, número 34) en marzo del mismo año—, tampoco se ocupa de la novela propiamente dicha, cuya publicación anuncia junto con la de una nueva edición de *Senos*. Es un comentario tan efímero que apenas merece ser citado: «Ramón —nos informa C. R. C.— no es un escritor: es un espectáculo. Un espectáculo que él se da a sí mismo, pero en el que quiere que participemos todos. [...] En cualquiera de los libros de Ramón está todo Ramón y Ramón no está en ninguno por entero. Su obra empieza a ser un universo nacido con su propio creador. *El secreto del acueducto* y *Senos* son dos libros más de Ramón. Nos parece siempre que los hemos leído todos y que no hemos leído ninguno. Su gracia, enemigo de la perfección, se muerde la cola.» Y sin embargo, superficialidades como las que se ven en este comentario y en el anterior caracterizarán las valoraciones críticas acerca de la novelística ramoniana en general durante los años venideros, valoraciones de las que, por supuesto, no se verá libre *El secreto del Acueducto*, como enseguida se verá.

Antes de repasar la crítica posterior sobre esta novela conviene reseñar, siquiera brevemente, su *historia* editorial. Una selección de greguerías de la novela fue publicada, sin especificar su fuente, en 1928 en la revista segoviana *Manantial*. No habiendo tenido la suerte —que tuvieron otras obras ramonianas— de verse reeditado en la colección de bolsillo de una casa grande, *El secreto del Acueducto* languidecería en el olvido hasta la aparición, en 1947, de las *Obras selectas*, que, por ser un volumen de lujo, tampoco era accesible al gran público. Sólo en 1963, año de la muerte del autor (el 12 de enero), sería reeditado en rústica por EDHASA —la única otra edición del libro, que yo sepa, hasta la presente.

Si las dos ediciones populares de *El secreto del Acueducto* están separadas entre sí por un espacio de cuatro décadas, también

habrá que esperar casi otros cuarenta años para que vuelva a ocuparse de él la crítica, que tiende a seguir una u otra de las líneas establecidas ya en 1923: o un entusiasmo desmesurado, aunque ditirámico, por la novela, sobre todo en cuanto reflejo de Segovia, o bien un escamoteo del texto para insistir más bien sobre la importancia de la personalidad del autor y, en términos generales, sobre sus méritos y defectos como novelista²⁹. La admiración hacia Ramón como *escritor* que sentían muchos contemporáneos suyos —sentimiento fácil de percibir en las palabras de Ballesteros— ha sido articulada a lo largo de los años por algunas de las grandes figuras de la generación del 27 —generación en que tanto influyó—, como Luis Cernuda, Pedro Salinas, Gerardo Diego y Antonio Espina, sin que ninguno de ellos se ocupase de las novelas en concreto. Entre los críticos recientes, quizá José Camón Aznar mejor que nadie combina una admiración por el arte ramoniano con un serio comentario de textos. Otros críticos han preferido concentrarse más en el estilo —la greguería—, mostrándose, si no de acuerdo con Rivas Cherif («Ramón no es un escritor»), por lo menos con la opinión casi unánime de que Ramón no es *novelista*, opinión esta que podrá apreciarse más de una vez en la siguiente muestra de juicios críticos de *El secreto del Acueducto*.

Empecemos con el breve Preliminar de su viejo amigo Guillermo de Torre, fechado «Madrid, diciembre de 1962» —poco antes de la muerte de Ramón—, a la edición de la novela publicada por EDHASA, que quiere ser, ante todo, una especie de reivindicación del nombre de Gómez de la Serna, cuya antigua «presencia [...] clamorosa» ha sido sustituida ahora por una vida «invisible» en la lejana ciudad de Buenos Aires. El comentarista elude, con todo, el compromiso diciendo que «situarlo en el tiempo, prologar debidamente *El secreto del Acueducto* es una función que sólo correspondía propiamente al autor». Algo dice, sin embargo. *El secreto del Acueducto* es la «cifra de su amor y exaltación de lo ibérico», y «uno de sus libros de ficción más logrados». Hay que verlo «en perspectiva, a modo

²⁹ Incluyo una muestra representativa de las opiniones críticas acerca de la novelística de Gómez de la Serna en *Una sinfonía portuguesa ramoniana*.

de una derivación amplificadora de la greguería, la máxima creación ramoniana, intransferible y unipersonal; más aún, como un reflejo de su concepción atomizada, intersticial, de la realidad y de su visión gregueriesca del mundo». Más concretamente, opina que el protagonista no lo es ninguno de los seres humanos del libro, sino el Acueducto mismo, e incluye algunas greguerías que lo describen.

Un año después Gaspar Gómez de la Serna caracteriza *El secreto del Acueducto* como «la novela sorpresiva que [Ramón] había fraguado en sus tardes segovianas» (*Ramón [Obra y vida]*, pág. 147), mientras que Luis S. Granjel opina en su *Retrato de Ramón* que lo que le confiere a la novela «cierta novedad» es que «se da mayor importancia al escenario de la acción, Segovia, ciudad bien conocida por Gómez de la Serna, de cuyo ámbito hace excelente pintura; los personajes poseen también individualidad más acusada —en comparación con los de novelas anteriores—, en especial el héroe de la narración, don Pablo». Lo que al crítico le molesta aquí, como en otras obras de nuestro autor, es el énfasis en la sexualidad. En 1964 José Montero Padilla dice que *El secreto del Acueducto* «fracasa como tal novela, pero es admirable como visión y exaltación del Acueducto. Porque hay una parte anecdótica —no vale la pena llamarla argumental—, construida con una juvenil inquietud sensual, sobre el cañamazo de las existencias de unos pocos personajes —tres exactamente los centrales—, uno de ellos don Pablo, no mal trazado; y otro personaje más, el verdadero, el único en realidad, que es el Acueducto. Y, como fondo ambiental de la novela, una serie de notas, de pinceladas, sobre diversos lugares de la ciudad» (*Ramón de la Serna y Segovia*, página 7).

Escribiendo en 1968, Fernando Ponce se refiere sólo de paso a la novela: «En *El secreto del Acueducto*, de 1923, la sexualidad, un poco rebuscada, se desliza por el perfectamente captado ambiente de la castellana Segovia» (*Ramón Gómez de la Serna*, pág. 147); Eugenio G. de Nora, en cambio, le dedica una página y media: «La anécdota —escribe— (que tanto podría contribuir a la configuración novelesca plena) es aquí, suficientemente clara, bien trabada y tensa, extremadamente pobre y esquemática. Más que novela “novelesca” tenemos así en

El secreto del acueducto una intensa y sugerente “crónica segoviana” especiada con un gran derroche de greguerías (eso sí, extraordinariamente vivaces y aptas para la captación del alma y ambiente de la vieja ciudad). Los personajes son psicológicamente rudimentarios y (excepto el principal) están vistos por completo “desde fuera”, en una simple constatación de hechos.» El libro le resulta ser «sin duda reiterativo, exasperante y monótono (como la vida estancada y pútrida que refleja), pero de evidente intensidad y honda adivinación estética. Menos disculpable que la reiteración —concluye— nos parece no obstante el aspecto inconcluso y fragmentario que ofrece a veces, en medio de la superabundancia de la prosa caudal» (*La novela española contemporánea [1927-1939]*, II, págs. 114-15).

Nuestra muestra de opiniones de la década siguiente incluye a dos críticos de habla española, y dos de habla inglesa, un británico y una norteamericana. Refiriéndose a la historia de Rosario y don Pablo —«el segoviano de vejez reverdecida, enterizo, quijotesco, con fortaleza de solitario»—, José Camón Aznar, gran admirador de nuestro autor, dice que «Ramón, una vez más, utiliza este débil hilo argumental para mostrarnos con energía descriptiva, pocas veces superada, todos los recios rasgos que modelan a Castilla», enumerando, al evocar el contenido, los muchos elementos castellanos captados en el libro (*Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, págs. 311-13). En comparación con novelas anteriores, José Domingo (1973) encuentra ésta «más ceñida a una estructura lógica y orgánica». Cree que el argumento es «superficial y ramplón», y que «sirve para reflejar el ambiente sórdido de una ciudad estancada en los recuerdos históricos y rescatada en una prosa rebotante en greguerías» (*La novela española del siglo XX*, I, pág. 114). En su *Historia de la literatura española. El siglo XX* (1974), Gerald G. Brown, que no hace *secreto* de su baja opinión de Gómez de la Serna, dice que «la leve trama argumental de *El secreto del Acueducto* (1922), casi no es más que un pretexto para un chorro de reflexiones epigramáticas sobre el acueducto de Segovia» (página 99). Escribiendo en el mismo año, Rita Mazzatti Gardiol tampoco es demasiado positiva en su juicio: «El argumento, aunque bien construido, es un elemento menor de la narrativa. En el fondo, más que una novela, esta obra es una crónica de

Segovia.» Tras resumir la historia, concluye que «Don Pablo es el único personaje bien desarrollado de la novela. El acueducto, que domina tanto al pueblo como al héroe, es el verdadero protagonista de la novela. [...] En esta novela el acueducto viene a simbolizar la eternidad, o por lo menos la antigüedad tan característica de Segovia»³⁰.

Dos artículos recientes en *El Adelantado de Segovia* indican un renacimiento, por parte de algunos habitantes de esa ciudad, del mismo tipo de interés por la novela que había caracterizado el comentario de ese diario en 1923. «Ramón Gómez de la Serna y su “secreto” del acueducto» (1984), por el director del periódico Pablo Martín Cantalejo, es una entusiasta lectura *segoviana* —con muchas citas— de *El secreto del Acueducto*, que el autor del artículo había logrado leer al fin en la edición de EDHASA. El otro artículo, «Segovia: Enclave mágico. Apunte en torno a la novela de Ramón Gómez de la Serna, “El secreto del Acueducto”» (1985), por Óscar García, es una larga divagación —o «viaje»— con algunas observaciones perspicaces, inspirada en la novela, queriendo subrayar lo que ésta tiene de realismo mágico. Se ve que en Segovia, por lo menos, existen lectores bien dispuestos hacia *El secreto del Acueducto*. Es de esperar que una tal receptividad sea compartida ahora por un público lector más extenso, que, superando los viejos y repetidos prejuicios, profundice por sí mismo, a través del presente texto, en el arte novelístico de Ramón.

EL ARTE NOVELÍSTICO DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Dado que, con alguna que otra excepción, la mayoría de los críticos de los últimos veinte años no se han ocupado seria y detenidamente de las novelas de Ramón, entiendo que el mejor modo de acercarnos a su arte novelístico será considerarlo

³⁰ «The plot, although well constructed, is a minor element of the narrative. Essentially, rather than a novel, this work is a chronicle of Segovia. [...] Don Pablo is the only well-developed character in the novel. It is the aqueduct, dominating both town and hero, that is the novel's true protagonist. [...] In this novel the aqueduct comes to symbolize eternity, or at least the antiquity so characteristic of Segovia» (*Ramón Gómez de la Serna*, págs. 46-47).

dentro del marco de las ideas críticas de la época vanguardista, enunciadas tanto por escritores de la siguiente generación —la del 27— como por el héroe de la llamada «generación unipersonal»³¹ —el propio Gómez de la Serna—, pues si éste tenía, desde muy joven, plena conciencia de lo que iba a ser, y fue, su novela, aquéllos, reconocidos deudores suyos, han podido caracterizar el arte ramoniano con acertada apreciación e intuición estética. Se trata, en uno y otro caso, no de críticos profesionales, sino de *creadores* que expresan sus *ideas*. En la actual época de crítica especializada (a veces hasta el punto de hacerse ininteligible por el lector *no enterado* al que se supone que tendría que orientar), crítica que en verdad rezuma, con demasiada frecuencia, un fondo de desprecio hacia el artista (cuya única función parecería ser la de proporcionar textos para su disección), creo que conviene seguir ofreciendo como alternativa otro tipo de crítica que respete y comente la obra literaria como algo escrito para ser leído, y disfrutado, por el público general. Lo que pueden brindarnos algunos poetas y novelistas —lectores privilegiados— en sus ensayos críticos es una especial penetración en aquello que hay dentro de un texto, y detrás de él en su proceso creador. Los escritores de la generación del 27 —motejados varios de ellos de *poetas-profesores*—, a quienes voy a citar, entendieron, pues, lo que Gómez de la Serna había querido y logrado hacer. Sus observaciones, junto con las del autor mismo, nos darán un excelente fondo sobre el cual podremos analizar a continuación detalladamente *El secreto del Acueducto*, novela que no sólo ilustra las ideas de dichos críticos-poetas, sino que realiza también las que habían sido elaboradas por el propio Ramón, quien introducirá además en esta obra, precursor de *El novelista*, el tema mismo del acto creador.

Aparte del atrevido tema del erotismo («yo pienso —escribe Rosa Chacel en el Viernes literario del diario *Pueblo*— que la influencia más radical que la obra de Ramón ejerció en su tiempo fue sobre la visión o el sentido del eros, que no quedó limi-

³¹ Esta caracterización de nuestro singular autor, quien, por razones de edad, debería ser incluido dentro de la generación novecentista (Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró), viene de Melchor Fernández Almagro.

tada al área de lo erótico propiamente dicho»)³², lo que fascina sobre todo a estos escritores es la forma en que Gómez de la Serna se expresa: su óptica y su estilo. Rosa Chacel subraya la influencia que tuvo el cine en el desarrollo de su óptica particular. Para Antonio Espina, es un «*poeta esencial*». «Lo más genial de Ramón —escribe en “Ramón y los ismos”— consiste en que nunca busca. Se limita a encontrar. Si no fuese así, la greguería no existiría, porque ella es en sí misma un encuentro. Feliz encuentro. Esta exquisita impresión de hallazgo se transmite al lector quien, como a la luz de un relámpago, descubre lo que nunca podría ver ni nunca vio con cualquier otra luz, incluida la del sol» (pág. 135). Los poetas ven en él un alma hermana... con una diferencia que hace que su arte sea único, pues aunque *poeta*, Ramón escribe en prosa. A Luis Cernuda le interesa Gómez de la Serna por su frecuente «expresión poética en prosa», y porque en él «encuentra nuestra lírica el antecedente histórico más importante para ciertas formas de “lo nuevo”, captadas por la visión y la expresión». Diferenciando entre la imagen y la metáfora («en la primera —añade— interviene más la imaginación que el ingenio; en la segunda más el ingenio que la imaginación»), dice que la greguería se integra en una y otra, y señala la relación entre Gómez de la Serna y la generación de poetas jóvenes entre 1920 y 1930, «tanto por la predilección común de la metáfora como por la otra de la evasión y el juego» (*Gómez de la Serna y la Generación poética de 1925*, págs. 168-74). Conocidísima es la definición de la greguería hecha por su propio inventor: Humorismo + metáfora = Greguería. Reconociendo que no todas son humorísticas, Pedro Salinas la describe así: «la greguería debe ser como una breve revelación súbita que en virtud de un desusado modo de relacionar ideas o cosas nos alumbra una visión nueva de algo» (*Escorzo de Ramón*, págs. 156-57).

Si la greguería es la mayor invención poética de Gómez de la Serna, puede ser, también, su caída: «Sin composición, sin organización fundamental —dice Cernuda—, el conjunto de

³² «Yo creo —dice Octavio Paz en una entrevista con Julián Ríos— que Gómez de la Serna es uno de los pocos escritores modernos que trató del erotismo con calidad literaria» (*Sólo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973).

su obra es madreporico. De ahí que el examen primero oponga una falta total de contorno. Recuérdense los productos tan sintomáticos de su genio: *El rastro*, *El circo* y tantos otros semejantes, fragmentos, descomposición atómica de un todo, en cuanto tal todo, inexistente, disgregado. La Greguería es la unidad que constituye ese conjunto fragmentario: ojeada, mirada clarividente al mundo, refractadas por el ingenio y devueltas al lector. Y con esa unidad atómica, aglomerada, forma sus libros. Poco importa que éstos sean, genéricamente, una novela, un ensayo, una biografía. No por eso tienen, ni pretenden tener, estructura. [...] Mas a pesar de esa falla orgánica, qué multiplicidad de dones, qué riqueza de visión, qué derroche de genio.» Los libros de Ramón, concluye, «podrán agotar nuestra atención, nuestra paciencia; pero ni a ellos ni a su autor los agotaremos nunca» (*Ramón Gómez de la Serna*, págs. 393-95).

Parecería, pues, que la propia materia poética —la greguería— perjudica al autor por no ser utilizada de un modo formalmente controlado, o por los menos, ceñido, tal como ocurre con la poesía en verso. Se entiende que, ante la enorme fecundidad de Ramón, su lector se sienta inundado, agobiado. Leerlo, según Gerardo Diego, «es un deporte al que no se puede renunciar, una vez gustado, ni siquiera ante la escandalosa exigencia de horas de ocio —lícito o robado al trabajo— que nos reclama». En su antes mencionado artículo, Espina había dicho: «El arte de Ramón no es para todos. El genio de este escritor es, en este sentido, perverso, esquivo, burlesco. Muchas sensibilidades no le alcanzan» (pág. 136). Gerardo Diego, quien describe a Gómez de la Serna como «el poeta *malgré lui*», dice: «Esa culpa feliz que nosotros celebramos es precisamente lo que no se le perdona, la que pone un límite, traza una linde entre la muchedumbre de sus fieles lectores y el vulgo sin remisión posible de los lectores literatizados con prosuras de lo peor, que no le comprenden, que no le pueden tolerar, que se irritan sólo al conjuro de su nombre como quien menta al diablo» («Ramón y la poesía»). ¿Sería, pues, Gómez de la Serna un escritor para escritores, capaz de atraer sólo a una minoría?

No resulta fácil la respuesta, pues si su obra requiere por parte del lector una cierta sensibilidad poética, también, vista en su conjunto, le *exige* un cierto sacrificio de tiempo, y puede,

en efecto, *agotar su atención, su paciencia*. Mejor, creo yo, leer a Ramón con la ayuda estructural del argumento que, en contraste con sus colecciones de greguerías, proporcionan sus novelas. Veremos si, a base del análisis de una de ellas —en este caso *El secreto del Acueducto*— logramos llegar a un mejor entendimiento y apreciación de su arte novelístico, que hoy día parece tan nuevo, tan innovador, como lo pareció en su momento.

Para lograr dicho entendimiento de la novela ramoniana, nacida dentro de la crisis general de la narrativa europea, puede ser útil un conocimiento de las ideas teóricas del propio autor, quien, como subraya Rosa Chacel, tenía «clara conciencia [...] del valor y significado de su obra en el futuro». Estas ideas tuyas están expresadas en tres textos fundamentales —dos ensayos y una novela. El primero, una «profesión de fe, y de escepticismo» titulada *El concepto de la nueva literatura* y leída en el Ateneo de Madrid por el joven Gómez de la Serna, novel autor y secretario, entonces, de la Sección de literatura, fue publicado en 1909. Es un grito de *insurrección* contra la literatura de antaño y en defensa de la nueva, en gran parte nonnata todavía, que estaba irrumpiendo en Europa por aquellos años. Los entusiastas —y bastante caóticos— ideales defendidos aquí por Ramón anticipan mucho de lo que él mismo llevará a cabo con su propia obra literaria. «La primera influencia de la literatura es la vida —escribe allí—, esta vida de hoy desvelada, corita, contundente, como nunca, bajo una inaudita invasión de luz.» Esta es una literatura *personal*, que «recoge toda clase de influencias y así magnifica y renueva su antiguo significado». Importantísimo como criterio es el de la *intuición*: «Es una literatura sin ideas —¿Comprendéis?— Leyéndola se sufre la trepanación. Es todo en ella descripcionista, visual.» En cuanto a inspiración: «Toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta una cosa teratológica.» No existe la objetividad: «La labor de la nueva literatura [...] ha de ser la de irnos reconstruyendo, robando a las cosas, descolgando de ellas el pedazo de concepto nuestro que las añadieron los otros.» Frente a la vieja prosa equilibrada, «ha nacido el estilo expresivo». Otra *adquisición* importante es «la de la mujer»: no la falsa de la literatura antigua, sino la mujer «con todos sus

determinantes específicos y veraces». La nueva literatura «responde al concepto íntimo y funcional del ser. Todos sus imperativos son carnales y todas sus cosas establecen una sensata y acuciadora correspondencia *orgánica* entre el mundo y el individuo. Ese ha de ser en total su nexo». En los siguientes años, Gómez de la Serna traduciría estos ideales —los de una literatura personal, intuitiva, con un estilo expresivo y temas prohibidos con énfasis en la mujer veraz e imperativos carnales, donde haya una correspondencia orgánica entre el individuo y su mundo, que ha de ser el mundo actual— en una realidad a través de su propia obra literaria.

El segundo texto, «Novelismo», forma parte del libro *Ismos*, que apareció en 1931³³, cuatro años después de la publicación del librito de E. M. Forster titulado *Aspects of the Novel*, al que Gómez de la Serna alude al final de su ensayo cuando, aconsejando una reacción contra «la novela a la antigua», defiende la famosa definición que había hecho allí el escritor inglés de la novela como «“cualquier relato imaginario en prosa de más de 50.000 palabras”». Aunque en este ensayo Ramón no se refiere únicamente a su propia novelística, es de suponer que lo que defiende aquí en general esté estrechamente relacionado con lo que él, como narrador, procuraba hacer en sus propias obras. En efecto, sus reflexiones —como las de Forster— están caracterizadas por un doble punto de vista: el del escritor de novelas y el del también lector de ellas, sugiriendo desde el comienzo, no sólo un cierto paralelo en la experiencia de uno y otro frente al texto, sino conciencia, por parte suya, del importante —y activo— papel que el lector tiene frente al texto escrito. Define la novela como «género inmortal porque es el que se produce viviendo y el que deja al lector vivir, porque el lector lee muchas veces los libros, no para aprender, sino para seguir viviendo, para vivir más, para animar con la lectura la inconsciencia». Hay que tener en cuenta, pues, al *nuevo* lector: «debe seguir la novela la ruta de lo inesperado, pues el lector de hoy, mucho más sagaz que el de antaño, comprende a dón-

³³ En su Bibliografía, Gaspar Gómez de la Serna incluye en la lista de obras ramonianas del año 1920 «*El cubismo y todos los ismos*; inédito, entregado a Biblioteca Nueva». No es posible saber si entre los otros *ismos* había una primera versión del ensayo en cuestión.

de va a parar la novela y qué caminos seguirá en cuanto se esboce cualquier conflicto tópico». Esto no significa escribir de un modo desordenado, pues hay que «distribuir bien la magnitud de cada episodio inesperado y encontrar la armonía y la lógica de lo inesperado». Tampoco debe parecerle al lector extraño o raro: «Todo, hasta lo más inverosímil y arbitrario, debe portarse con naturalidad, teniendo en cuenta que la naturalidad cambia según las épocas, y la naturalidad de estos días no es de ninguna manera la de anteayer.»

Se trata, pues, de la *novela actual* que tiene lugar en el *mundo actual* y lo refleja: «la discontinua vida moderna». La verdadera libertad, todavía no alcanzada en la vida, se alcanza por la imaginación en la novela: «Yo cuando vivo plenamente —escribe Ramón— es en las novelas, en su vida suelta, por sus caminos libres.» Luego, refiriéndose a su propia obra: «En mis novelas vamos a las afueras más respirables del vivir. La novela debe ser el sitio ideal en que unos cuantos sintamos la libertad.» Propone una realidad «libertada en la fantasmagoría», un «super-realismo». Corresponde, pues, a aquella *nueva literatura* defendida antes por él: «Hay que dedicarse a lo increado. En la novela grande se puede llegar al final de muchas cosas, explorar, subir por todas las escaleras interiores, amar a mujeres que de otra manera no hubiéramos encontrado nunca.» Es preferible «pintar lo que debía suceder, lo que debió suceder, que lo que sólo sucede». Sin embargo, la novela no debe renunciar por entero a una estructura formal: «El principal deber del novelista es ser un poco desgachado y conseguir dar unidad a la novela desunida del mundo.» Por eso, «todo debe estar distribuido en la novela con gran cuidado, sin exagerar dentro de la exageración». En cuanto al estilo, «novelista con mucha estética de la novela, mal novelista», aunque sí recomienda «bastante diálogo, ya que el diálogo es el verso de la novela».

El tercer texto, la novela titulada *El novelista*, escrita, según ya se ha indicado, en El Ventanal, y publicada en 1923, es una obra clave para la comprensión del arte ramoniano, pues ahí el autor da expresión literaria, de un modo sumamente complejo, a muchas de sus teorías novelísticas³⁴. De raíces cervantinas,

³⁴ El interés de Gómez de la Serna por el género novelístico tomará una for-

esta novelización del acto creador, que contiene ecos, asimismo, de la confrontación entre autor y personaje al final de *Niebla* de Unamuno, es contemporánea, además, de los *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello, obra con la cual tiene también algo en común. Y aunque en ella se encontrarán huellas, en varios niveles, de la vida de Gómez de la Serna, siendo así un ejemplo de *literatura personal*, no hay que dejarse seducir por la engañosa verosimilitud de ciertas situaciones, olvidándose por lo pronto de su carácter ficticio; en efecto, la estructura de *El novelista* podría describirse como una especie de matriz ficticia que contiene, dentro de sí, todos juntos, del mismo tamaño, una multitud de huevos aún *más ficticios* que el personaje que, fecundado por la Inspiración, los engendrará.

El marco de *El novelista* es la historia de la carrera de un escritor español, Andrés Castilla —apellido éste simbólico—, que empieza cuando, famoso ya, trabaja intensamente en varias novelas a la vez, y termina cuando, tras de haber publicado sus obras completas, se retira, de viejo, a un hotelito en la playa cerca del Vesubio. Dentro de este marco se incluyen trozos —párrafos o capítulos, comienzos, medios y, sobre todo, finales— presentados, a veces en alternancia unos con otros, a veces consecutivos, de unas quince novelas que está elaborando o volviendo a leer con vistas a una nueva edición. La vida del ficticio autor Andrés Castilla que aquí se nos narra coincide en bastantes aspectos con la de su propio y verdadero autor: las horas nocturnas de trabajo; la fecundidad; las huidas a diferentes países —Londres, París (donde «el gran Rémy Valley» del capítulo XXX parece ser una alusión a dos escritores franceses amigos de Ramón: Rémy de Gourmont, a quien está dedicado, por cierto, *El novelista*³⁵, y Valéry Larbaud), Portugal y, por fin, Nápoles (donde, después de vender El Ventanal, Gómez de la Serna pensaba establecerse «para siempre» —*Automoribundia*, LXV). También se pueden hallar ecos de la

ma literaria distinta en otras obras suyas redactadas también, según él, en El Ventanal: las *Seis falsas novelas*, publicadas en volumen en 1927, la primera de las cuales apareció en una revista en 1923.

³⁵ Véase la nota 40, pág. 47, de *Una sinfonía portuguesa ramoniana*.

vida y la obra de Ramón en algunos de los supuestos textos citados, como, por ejemplo, su interés por los faroles, sobre los que daría una conferencia en Gijón en 1923 (*Automoribundia*, LV), según muestra la novela de Andrés Castilla titulada *El farol* n.º 185; el ambiente de Lisboa, «la ciudad novelística por excelencia» (cap. XXXVI), captado, también, en *La Quinta de Palmyra*; la complacencia en lo macabro —recuérdese *Los muertos y las muertas*— que caracteriza las obras de Andrés Castilla; unos pocos detalles de la vida familiar de los Gómez de la Serna en la última novela de la novela, *El biombo*; y «aquella novela en que debía vivir un pueblo castellano macizo, enterizo, con escalofrío de siglos, los pasados y los futuros, en crespito entrechoque», titulada *Pueblo de Adobes*, que el protagonista escribe recordando «aquel pueblo en que había vivido una larga temporada y del que le había quedado un hondo rezago en el espíritu» (cap. XX), donde no quiere captar específicamente ni a Segovia ni a Paredes de Nava, sino tan sólo un pueblo típicamente castellano, con sus paneras y palomares, sus amores escandalosos, hasta su Registro...

Entre la historia del novelista y las novelas que escribe hay, sin embargo, una gran diferencia, pues si éstas, producto de la fantasía de su autor, están caracterizadas por un *realismo* donde predomina, dentro de fuerte tensión argumental³⁶, un erotismo prohibido, sórdido y criminoso —*imperativos carnales*— así como personajes donde siempre se halla una *mujer veraz*, en aquélla —mucho más *verosímil*, y por lo tanto menos dramática— aparecen elementos que se extienden desde lo *inverosímil* hasta lo *fantasmagórico*, pues no sólo se encuentra Andrés Castilla en persona con críticos y lectores de su obra, sino también con personajes suyos, y hasta con una dama que le hace visitas y se llama la Inspiración, estableciéndose, pues, dentro del marco de *El novelista* un fino juego de realidad y fantasía que le permite al narrador examinar, desde varios enfoques, el tema del acto creador. Andrés Castilla es un escritor perseguido acuciadamente por sus propias creaciones y por el demonio de

³⁶ Es esta tensión argumental, por cierto, con su fuerte dosis de melodrama, la que hace que el lector de *El novelista* lea con interés los fragmentos, en vez de saltarlos —un poco como se lee novelas por entregas.

su propia fecundidad. Para inspirarse, depende en gran parte de la *intuición*, nutrida por el fuerte poder de su imaginación. En el proceso imaginativo utilizado por él desempeñan un papel fundamental los sentidos, sobre todo la vista y el oído —como también ocurrirá dentro de las novelas que escribe. En efecto, tanto los ruidos que se oyen a través, por ejemplo, de una puerta, como las acciones vistas, o imaginadas, desde el balcón, o tras de un visillo o un biombo, estimulan a los personajes de Andrés Castilla para llevar a cabo algún acto (casi siempre violento), del mismo modo que a su *autor* le sirven de estímulo para la creación literaria. Si las novelas del novelista están llenas de secretos, también tiene secretos el acto creador.

Creo que tanto en su marco como en los supuestos fragmentos de novela de Andrés Castilla, *El novelista* es un excelente ejemplo de los preceptos literarios promulgados por Gómez de la Serna en sus mencionados ensayos. Influencia de la vida; reflejo del momento actual; literatura personal, intuitiva, inspirada por la biografía; temas prohibidos; la mujer veraz; imperativos carnales; correspondencia orgánica entre el individuo y su mundo; lo inesperado, pero con su propia lógica y naturalidad; límites explorados; un interés tanto por el escritor de novelas como por el lector de ellas; y, finalmente, libertad para que éste pueda seguir viviendo: todo ello se encuentra en las páginas de esta fascinante obra —fascinante a la vez que frustradora—, que fue anticipada por otra novela ramoniana quizá en su conjunto más lograda: *El secreto del Acueducto*.

EL SECRETO DEL ACUEDUCTO

I. Dos novelas en una: elementos cardinales en la composición

En nuestro repaso de recientes opiniones críticas acerca de *El secreto del Acueducto* hay una observación fundamental, en ninguno de los casos elaborada con detalle, que aparece allí como una constante: el contraste que existe dentro de la novela entre el argumento —o «anécdota»— sexual, que se ha denigrado como «leve», «superficial» o «pobre», y su ambiente segoviano, que se suele considerar, en cambio, un logro por par-

te del autor, quien, según algunos, ha escrito, en realidad, una «crónica» de aquella ciudad, crónica cuyo verdadero protagonista sería, en opinión de algunos, el Acueducto mismo. Esta disparidad entre la sexualidad cada vez más sórdida de la obra y la poética y —frecuentemente— elevada celebración de Segovia, disparidad que ha suscitado —y sigue suscitando— reacciones de admiración/asco —en realidad, amor/odio— por parte de sus lectores, no me parece ser, sin embargo, un mero contraste entre la trama de la novela y su ambiente, sino más bien la tensión básica, dentro de una novela toda ella llena de tensiones, entre dos historias interrelacionadas que reflejan los dos lados opuestos de don Pablo, el protagonista: el lado de la carne, y el del espíritu. Dos historias que, analizadas de este modo, forman sendas *novelas* dentro de una sola, con una compleja estructura total que anticipa, hasta cierto punto, la de *El novelista*. Dentro del subconsciente de una misma persona, parece decirnos aquí Gómez de la Serna, coexisten fuerzas opuestas —lo bello y lo bestial— que, una vez desencadenadas y entregadas a la fantasía, y roto el equilibrio que había en ellas, pueden llevarla hasta la locura. En otras palabras, los *secretos*, cuando se apoderan de uno, pueden resultar peligrosos.

Don Pablo, viudo hidalgo castellano «cercano a los cincuenta y nueve» (I; en el capítulo II se refiere a sus «cincuenta y siete años», luego a sus «cincuenta y nueve veranos») que trabaja por las mañanas como modesto funcionario, dedicando el resto de su tiempo a la contemplación, estudio y —cuando vienen forasteros— explicación del Acueducto, monumento del que es tenido por *cronista oficial*, decide de repente alterar la rutina de su casta y solitaria vida (su única hija, Mónica, vive en clausura en el convento vecino) casándose con su joven sobrina, Rosario, quien habita en su casa haciendo oficio de ama y cocinera. Concertada la boda, pronto se entrega la desigual pareja a los amores secretos, mientras que, por otra parte, va creciendo en don Pablo la obsesión por saber quién fue el autor original del Acueducto, obsesión que, además de sus frecuentes visitas al monumento, le induce a polemizar con cierto cura, don Antonio, recién conocido por entonces. Después de haberle participado a Mónica su decisión, se casan, y pasan una triste luna de miel en una posada modesta junto al Acue-

ducto, que pueden ver desde la ventana de su habitación. De nuevo en casa, se encuentran con deudas a las que sólo pueden hacer frente tomando un huésped. Terminan por admitir en tal concepto al cura don Antonio, cuya instalación establece allí una nueva rutina que pronto se convertirá en *ménage à trois* donde don Pablo, el marido burlado, consiente el adulterio, fingiendo ignorarlo, pero disfrutando vicariamente de él a través del oído. Al mismo tiempo su deseo de encontrar al autor del Acueducto se intensifica de manera creciente. En un estado de exaltación, acompañado de fuertes dolores de cabeza, don Pablo descubre, en una visión, el secreto del Acueducto: sus arrebatados gritos pidiendo que desmonten algunas piedras para sacar a la luz el féretro de su autor hacen que a partir de ese momento se convierta en el loco del pueblo.

Esta sinopsis muestra bien, creo yo, la existencia en la novela de dos historias complementarias y entrelazadas que empezarán a desarrollarse, ambas, desde el momento en que se perturba la estabilidad psíquica del protagonista. La engañosa sencillez del argumento erótico-carnal adquiere así una dimensión más profunda cuando se le coloca dentro del contexto del argumento intelectual-espiritual con el que corre paralelo. La interdependencia de las dos historias, reforzada en la obra por medio de una cuidada presentación de tiempo y espacio así como por una trabada organización estructural, y desarrollada a lo largo de ella con ayuda de recurrentes temas y motivos, es introducida desde el comienzo como una idea perversa que repercutirá sobre la relación del historiador para con su Acueducto. El desenlace de esta situación está expuesto en las palabras finales de la novela: «Su lujuria senil y su afán investigador por el Acueducto habían estropeado a don Pablo el “acueducto de Silvio” [...]. ¡Es tan flojo el acueducto humano bajo el peso del gran Acueducto Herculino!»

¿Dos protagonistas?: don Pablo y el Acueducto

Conviene examinar ante todo a los personajes, sobre todo el de don Pablo, su protagonista humano (el problema del *protagonismo* del Acueducto se reserva para después). En la creación

de este interesantísimo y —según la terminología de Forster— *redondo* personaje, Gómez de la Serna tuvo presente, por supuesto, la tradición literaria española donde figuran personajes como el escudero del *Lazarillo* y el don Pablos del *Buscón* quevedesco, sin hablar del hidalgo Don Quijote de la Mancha, a quien se alude expresamente en el primer capítulo de *El secreto del Acueducto*, diciendo: «El deseo quijotesco por doña Dulcinea es el que se levanta tan de mañana, el que cacarea en todo el paisaje.» El *hidalgo* ramoniano, como el héroe cervantino, vive con una sobrina, quien le entrega «el sombrero recién cepillado y el bastón, que por el gesto de entrega de armas con que se lo ofrecía al tío, era como una espada que respetuosamente le ofrecía. Así, con ese mismo gesto, despedían las sobrinas a los hidalgos cuando en vez de usar bastón usaban espada». Aparte de estas alusiones específicas al gran prototipo de Cervantes, existe entre ambos personajes un cierto parentesco espiritual, pues, dentro de un mundo pobre y decaído —el presente—, uno y otro son defensores de las glorias de antaño, don Quijote por las armas, don Pablo, «el detective espontáneo contra los anticuarios» (VIII), por las *letras* —su crónica interminable— así como de viva voz hablando a quienquiera le preste oído. Aunque aumenta a lo largo del libro su quijotesca búsqueda del autor del Acueducto, hasta llevarle, finalmente, a la locura, don Pablo está presentado desde muy temprano como un sujeto algo raro, por lo menos desde el punto de vista de los turistas a quienes servía de guía, que «miraban a aquel hombre tan extraño como el Acueducto» (VI).

Si en su especial relación con el Acueducto las características de don Pablo tienen algo del idealismo quijotesco, por lo demás el personaje es independiente de ese modelo y presenta otros rasgos que contribuyen a su *redondez*. En su relación con Rosario y, por extensión, con el cura don Antonio, responde al tipo sórdido del viejo verde, matizado a su vez por rasgos sumamente singulares. El hambre que padece don Pablo es total: si su pobreza no le permite alimentarse con más frecuencia de manteca ni de dulces, ni beber vino, tampoco le dejarán sus circunstancias gozar como quisiera del amor sexual. De ahí la ironía intrínseca en la antes citada referencia al «deseo quijotesco por doña Dulcinea», pues lo que se describe en estas pri-

meras páginas de *El secreto del Acueducto*, a continuación de la citada referencia al *Quijote*, es la urgencia sexual del viejo al levantarse por la mañana.

Si decide casarse con Rosario, es para apaciguar esos deseos sexuales. La repetición, en los tres primeros capítulos, del adjetivo *enterizo* subraya ese estado, que el narrador supone característico, además, del «viejo castellano, enterizo y dotado de gran resistencia para la vejez más quizá que para la juventud». Don Pablo, que había empezado joven —«a los quince años estaba liado con la mujer de un magistrado» (III)—, y que habría tenido que contenerse durante su matrimonio con «aquella mujer malsospechosa», estando ahora solo y libre, teme «empalmar el calorcillo del camastro varonil en otro camastro femenino cualquiera» por «el temor del gálico» (I)³⁷. Los demás, al enterarse de la boda, «le miraban sonriendo, guardándole un respeto que no acababan de guardar a su sobrina». El punto de vista de los segovianos está presentado al comienzo del capítulo VI, que empieza con esta descripción: «Era un gran viejo don Pablo con su bragueta manchada...» La diferencia de edad entre los dos así como el parentesco entre ellos llama la atención: «Despedía esa boda la fuerte sensualidad de las bodas del tutor con la pupila, y tenía algo de la fuerte pimienta de los incestos.» Los que tal piensan no andan lejos de la verdad.

Hemos examinado el lado carnal del protagonista; veamos ahora más en detalle el espiritual. El *cronista del Acueducto*, perenne investigador de su *secreto* y defensor de las antigüedades locales, es, al comienzo de la novela, una figura local respetada por su conocimiento del gran monumento: «Parecía [...] uno de esos doctores a los que saludan sus compueblanos con devoción especial» (VI). Es, pues, un viejo sabio —el último de una larga tradición segoviana. Está presentado como hombre rutinario, que visita el Acueducto todas las tardes, escribiendo sus memorias por la mañana y luego antes de cenar. Lo que busca, tanto en la mente como en sus escritos, es *lo nuevo*. Su rela-

³⁷ «“Todas las noches he pensado ir a visitar a las que me esperan desde siempre —se dice más adelante, en el capítulo III, para animarse a pedirle la mano a Rosario—, pero todas las noches he acabado por desistir...”»

ción con el Acueducto está presentada a través de motivos religiosos: «“Es la innúmera custodia de Dios”», se lee, por ejemplo, en el capítulo V; «“Es como un monumento al agua que eleva su cáliz de agua al cielo”». También el texto que va escribiendo, una «letanía de imágenes» de la que se cita ampliamente en la novela, tiene para él un significado religioso: «Él quería oponer aquella obra a *Los nombres de Cristo* o a alguna obra clásica por el estilo. Quería erigir un monumento literario sobre un dios sin rostro ninguno.» A los forasteros les asusta «aquella penitencia de vivir siempre junto al pedestal del gran monumento. Imponía don Pablo, que tenía algo de predicador del Acueducto, de su cura párroco» (VI). En efecto, tras hacerle el amor a su sobrina por vez primera, don Pablo «volvió a pensar en su Acueducto, el altar, por decirlo así, de los amores que se habían consagrado en este día» (VII). A lo largo del libro se desarrolla un contraste, pues, entre don Pablo (a quien llama Rosario «hereje» [IX]) y su Acueducto —«el monumento sin sordidez»—por un lado, y, por otro, entre los sacerdotes católicos y su Catedral —«el monumento clerical» (X).

¿Es el Acueducto protagonista de la novela? Según Gómez de la Serna, «protector de las cosas», éstas pueden tener alma, y «caer en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano». En el importante ensayo —de donde vienen estas citas— titulado «Las cosas y “el ello”» (1934), sugiere una dualidad personal parecida a la que sufre don Pablo: «yo ya tenía en las cosas mi mayor ilusión y las había mezclado en mi alma junto al amor a las mujeres». «Hay que convencerse —escribe allí— que la vida no es el amor, sino las mil cosas que se ven y que dan destellos de circunstancias y no tienen la redundancia de quedar fecundadas por el que las mira.» Esta vivificación de las cosas, constante en la obra de nuestro autor, puede explicar también lo fisiológicamente inexplicable: «Meter en el psicoanálisis las cosas con amplia matización es lograr el secreto de lo que muchas veces ahoga al hombre, ese motivo de enfermedad que veinte especialistas no encontraban y que un dentista encuentra en una muela.»

Es imposible que el acueducto sea el único protagonista de *El secreto del Acueducto*, pues sólo a través de don Pablo, de la

íntima relación que con él tiene y de sus memorias escritas, cobra una vida ficticia. Podríamos decir, quizá, que el Acueducto es el protagonista de la *novela* espiritual de don Pablo: aquella que se imagina y escribe; la que, apoderándose de él, termina por imponerse con su realidad. El Acueducto de Segovia, *obra* de hombres, que, por su antigüedad y misterioso origen, simboliza también la eternidad, sirve de reflejo —y de autorreflejo— para don Pablo sin perder jamás el profundo misterio de su propio ser. Al identificarse con el Acueducto, don Pablo combina lo físico con lo religioso en una especie de supersticiosa creencia: «Era como el devoto que achaca el milagro de su conservación y prosperidad al santo de su devoción.» Con la «resurrección» del verano, «otra vez volvía a ver don Pablo el Acueducto *enterizo* y renovado de los veranos [bastardillas mías]» (II). Sólo un hombre *enterizo* como don Pablo es capaz de hacer la crónica del Acueducto: «La sexualidad es la vida. No vale hacerse los disimulados. Si él era el cronista del Acueducto era por su gran sexualidad» (III). Al final, marido cornudo, huyendo del recién descubierto pecado hacia su Acueducto, «encontraba su gran entereza de monje del Acueducto. [...] “El no debió hacer caso de la erección sensual, como no lo hace tampoco el monje enterizo aunque incurra en ella más que ningún hombre”» (XX). Y los días de nieve el Acueducto se parece a don Pablo, él mismo envejecido.

Hay que tomar en cuenta asimismo el papel asignado al Acueducto en los amores entre don Pablo y Rosario. Al requerirla, está creando aquél una especie de silencioso triángulo amoroso. Antes de pedirle la mano, le anuncia a su sobrina que lo que tiene que decirle es «algo más importante que el Acueducto» (III), lo cual constituye una infidelidad hacia éste. Don Pablo se siente insignificante ante el Acueducto durante la última visita que le hace antes de casarse. Cuando se instalan los recién casados en su habitación del Gran Parador del Acueducto, cuyos balcones dan al monumento, Rosario se queja, diciendo: «—Ya estás abstraído con tu Acueducto y dejas a la novia sola y desairada» (XV). Sus celos se amargan en el capítulo XX, estando ya don Antonio en casa: «—Prefiere seguramente el Acueducto a su esposa. [...] Me engaña con el Acueducto», le dice Rosario al cura. Cuando, esa misma tarde,

don Pablo vuelve al Acueducto tras haber descubierto el adulterio, encuentra allí «un velatorio especial». Se mezclan ensignada alusiones religiosas con otras sexuales donde predomina lo bestial: «Comulgaba con aquellas grandes piedras como el que comulga con piedras de molino. [...] “Toda historia humana —pensaba también— es historia de perros”, y veía cómo todos ellos gulusmean y corren detrás de las perras que pasan y las siguen a través de todos los arcos y pierden el tiempo»³⁸. Ahora volverá a dedicarse al Acueducto; ahora será su *monje*. En efecto, en los últimos capítulos de la novela el Acueducto alcanza una grandeza y una misteriosa autonomía propias, mientras que el pobre don Pablo va degenerando, convirtiéndose, casi, en un animal: «Cada vez divagaba más don Pablo al hablar del Acueducto. Se arrimaba a él como perro del paraje y se daba tan grandes cabezadas contra sus piedras que se iba chiflando» (XXIII). Sobrevive el Acueducto, liberándose de su *cronista*; al final es él el vencedor.

Los otros personajes de la novela

Los personajes secundarios de *El secreto del Acueducto* son todos planos. Parecen a primera vista menos numerosos de lo que son: ciudadanos, un ultramarinero, turistas y otros forasteros anónimos, que le dirigen a don Pablo —o a otros— frases sueltas de vez en cuando; las también anónimas voces de canónigos, dentro de la Catedral; jóvenes cadetes; muchachas; viejas; visitantes —entre ellos la Infanta—, religiosas y, por fin, la monja Mónica en el convento de las Descalzas; Vicente, dueño de las cocheras y amigo de don Pablo; la posadera y huéspedes en el parador; vendedores, aldeanos y niños en el mercado; un chico que ha orinado en una esquina y que discute con un guardia municipal en presencia de tres hombres sórdidos; «uno

³⁸ El motivo de los perros está introducido ya en el capítulo XVII, que empieza así: «La precaria temporada del parador —se refiere, claro está, a la luna de miel— les había defendido de ludibrio del cencerreo con que hubieran querido despertarles en la hora primera del amor y desunirlos con agua fría, como a los perros copuladores.»

de esos sacristanes monstruosos que hay en las iglesias segovianas, y que son como abortos del señorito con hongo»; «el viejo prestamista don Ezequiel, antiguo amigo de juventud», que pone en tela de juicio su capacidad sexual, y el canónigo don Diego, tan cómodamente alojado en una casa donde es cariñosamente tratado por una «bonita rapazuela de catorce años», a quien primero acude don Pablo en busca de huésped (XVIII) —presentados estos últimos para preparar la invitación que le hará a don Antonio... Toda esta galería de personajes secundarios típicos que aparecen en diferentes lugares de la ciudad crea, de un modo esquemático pero eficaz, una sensación de sociedad que presta vida al mundo de la novela sin distraer en ningún momento la atención del lector, concentrada siempre en los movimientos y cavilaciones del personaje central.

Aunque los dos personajes secundarios que desempeñan papeles en el argumento erótico también son meros tipos —la mujer y el cura—, revisten mayor interés por su relación tanto entre sí como —sobre todo— con don Pablo. En efecto, la que mantienen con éste uno y otra irá matizándose —especialmente en el caso de Rosario—, hasta perder cualquier respeto que le tuvieran para convertirse en desprecio. Por inadvertencia primero, luego por consentimiento, don Pablo fomenta en su propia casa un clima de conspiración sexual que será la causa de su final tragedia.

De Rosario sabemos muy poco. No se aclara nunca si su parentesco con don Pablo es consanguíneo o no. En ningún momento se la describe físicamente (aunque sí aparece obsesionado su tío con sus carnes, y se hacen varias referencias a su pecho). Un comentario al principio del capítulo VI da a entender, sin embargo, que no se trata de ninguna belleza. La antipatía que siente hacia su prima Mónica, sugerida al final del capítulo III, tampoco se explica en el XIII, donde sólo se alude de paso a «humillaciones» que no se especifican³⁹. El momento de confrontación en el convento, cuando por primera y única vez actúa como personaje Mónica, está cargado de violencia e

³⁹ Tampoco queda claro por qué tomó el velo esta hija egoísta, «que dejó a la madre enferma para dedicarse a la contemplación» (I).

ira reprimidas. En la «pausa enconada e inolvidable para los tres» entre el anuncio del padre y la reacción de la hija se siente algo misterioso, algo escondido al lector. El *secreto* de la vida de Rosario anterior al comienzo de la acción de la novela forma parte del carácter elusivo de este instintivo personaje que, a lo largo de la obra, irá alcanzando su propia libertad.

Al principio es la Sobrina: joven cocinera y ama de llaves cuya presencia femenina es sentida en casa por su viejo y solitario tío. Esta relación de sobrina-tío se altera cuando don Pablo decide protegerse del frío y satisfacer su tardía llamarada sexual casándose con ella —algo que resultará, para Rosario, una sorpresa total. Antes de la propuesta matrimonial se la presenta con la ayuda de términos religiosos, primero poniendo la mesa —la «liturgia de la mesa, eso que el sacerdote hace en el altar con parsimonia»—, luego resumiendo su sencilla y monótona vida, «hecha de tres merendolas y tres peregrinaciones». Inmediatamente antes de la declaración formal, cuando ya ella la presiente, la Sobrina se convierte en la Hembra: «varió de posición y robusteció su busto bufándole y sonsacándole tan bien como saben hacer eso las mujeres del mundo» (III). Enseguida se nota un cambio de papeles entre los dos: ahora son «cómplices antiguos», comportándose ella en la cocina más con la confianza de una esposa, y mirándola él «sonriendo como si la hubiese pervertido» (IV). En los siguientes capítulos se vuelve a insistir sobre lo que tiene Rosario de representativo de las mujeres en general al mismo tiempo que aumenta en la casa la atmósfera de perversidad. Cuando el ansioso don Pablo, no aguantando ya más, se acerca a la habitación de la joven —«iba como a sorprender a la monja en la celda pobre» (VI)—, Rosario le recibe más por lástima que por deseo; después es ella quien manda. En la perversidad implícita —nunca explícita— de la relación entre ellos se sugiere algo incestuoso: «Era como si viese reproducirse en la hija la mujer ansiosa» (IX). Don Pablo vive en pecado con «su sobrina y manceba», quien, con resignación, «se dejaba hacer» (XII).

La legitimación de la relación entre ambos trae todavía otros cambios: durante la pobre y aburrida luna de miel, «macho y hembra» dan largos paseos, durante los cuales «ella iba con el padre o el maestro. No acababa de verse al marido»

(XVI). De vuelta a casa, es Rosario quien, sin malos propósitos pero sí con el de aumentar los ingresos, sugiere la idea de tomar un huésped. Pero al invitar a don Antonio, es don Pablo quien invita su propia deshonra. Los capítulos XIX a XXII de *El secreto del Acueducto* contienen una poderosísima censura, en forma literaria, de la institución del matrimonio tan odiada entonces por Ramón: en ellos Rosario —la Mujer—, atreviéndose ya a todo y despreciando al marido que tanta perversidad le había enseñado, se independiza de él por fin, mientras que don Pablo se resigna. Casi un intruso en su propio hogar, don Pablo se convierte en el secreto espectador oyente de «la farsa de la noche» (XXI). Rosario sigue siendo la Hembra, pero ahora es otro el Varón.

Aunque el amante de estos capítulos finales sólo había aparecido una vez antes en la novela —capítulo XI—, es un personaje dibujado desde el primer momento con unos pocos trazos de fuerza magistral: «Por aquella época —se trata del verano antes de la boda— don Pablo conoció a un cura tan torvo que parecía llevar puesta la careta de los colmeneros.» A este retrato quevedesco se añade el detalle —importantísimo en la novela— de la voz: «Era hombre recio, de voz doblegadora y espesa, como si fuese el mosto del que se hacen otras voces más finas y hasta las voces barbonas.» El tercer párrafo no sólo nos informa de su nombre sino también del extraño efecto que tendrá sobre don Pablo: «Don Antonio se llamaba aquel cura, en cuya voz encontró don Pablo retumbadora seducción.» Finalmente, una sucinta descripción de la relación entre este tipo grotesco y él: «Aquel cura de sotana ceñida, sombrero de picador y capa de torero, era su amigo y su enemigo.» Sigue —como para dar un ejemplo de las diferencias de opinión entre ellos— un diálogo acerca del autor del Acueducto. El *dolor* y *desengaño* intelectual que siente don Pablo después de pasearse con don Antonio anticipan ya los sentimientos de que padecerá más tarde, al enterarse del adulterio.

Vuelve a insistirse en las mismas características —amistad-enemistad, voz seductora— la segunda vez que aparece don Antonio en la obra —al final del capítulo XVIII—, cuando a don Pablo se le ocurre llevarle como huésped: «torció hacia casa del cura jurador y de voz cavernosa que, aunque le contra-

decía siempre, tenía para él aprecio de amigo». La respuesta —otra vez en forma de diálogo— revela un poco más la personalidad del nuevo huésped, anticipando los cambios que tendrán lugar bien pronto en casa de don Pablo. Cuando, en el capítulo siguiente, ya está en casa, se aumentará el desengaño de don Pablo al mismo tiempo que se añaden al retrato del huésped otros íntimos, y sórdidos, detalles personales. Primero, «no parecía un cura». Segundo, el bonete: «una especie de flan negro que entenebrece la casa». Finalmente, la antigua amistad-enemistad de don Pablo hacia el cura cobra matices perversos que anuncian el desenlace del argumento amoroso: «Necesitaba aquel contraste en su vida don Pablo y *consentía* que le entretuviese su sobrina y esposa [bastardillas mías].» Ante esta situación, don Pablo siente «cierta oscura voluptuosidad como si el viejo se sintiese aplastado también por la planta varonil del que está en la madurez».

Sólo dentro del contexto de esta *oscura voluptuosidad* puede comprenderse la compleja relación triangular pintada en los dos siguientes capítulos, pues lo que va a *consentir* don Pablo es ser sustituido como marido, reemplazado, por su amigo-enemigo de la seductora voz. Al principio, discute con uno y otra. Están desempeñando papeles: por las confianzas de Rosario, don Pablo «volvía a ser el tío más que el marido». Necesita a don Antonio, y no lo aguanta. «Quiere escaparse cuanto antes de «aquella mixtura agria de cura y mujer». Al volver a casa y oír los ruidos de pasión, se da cuenta por fin don Pablo de que su huésped es un *cura seductor*. Sin el consuelo de su Acueducto, quién sabe si don Pablo se hubiera conformado con la nueva situación. Pero lo hace, aprendiendo así «el gusto fuerte del consentido» (XX). En la descripción de la nueva rutina doméstica se subrayan los paralelos que hay entre su vida y la de éste, insistiendo una vez y otra en el detalle de su voz así como en el del olor a tabaco.

Aunque no desarrollados en detalle, estos dos primeros personajes secundarios son esenciales al argumento erótico, que no existiría sin ellos. Lo que de ellos interesa sobre todo es su relación con don Pablo, cuyo punto de vista acerca del adulterio resulta fascinante para el lector. Rosario, la Hembra, representa lo femenino, con todo lo que tiene de instintivo, a veces

delicioso, complementario y *opuesto* a lo varonil. Don Pablo, su tío antes de convertirse en su iniciador sexual, *tutor* en perversidad y viejo marido, la utilizará para sus propios fines egoístas, pagando caro el precio. Buena *alumna* de su tío, parece deleitarse en la perversidad. La personalidad de la muchacha tiene muchos secretos, es cierto, mas sólo interesa de dicha personalidad su relación sexual con uno u otro personaje masculino en cuanto afectan al destino del protagonista. Rosario, mujer *veraz*, no pasa de ser un objeto sexual. Don Antonio, en cambio, es un personaje bastante interesante —no tanto por su propia individualidad como por cuanto refleja de las sórdidas reconditeces sensuales de su *amigo-enemigo* don Pablo. Aunque tampoco es un personaje demasiado caracterizado —vuelve a insistirse una vez y otra en los mismos (genéricos) detalles—, su función en la novela consiste en potenciar, como en un espejo magnificador, los anhelos carnales del protagonista, del mismo modo que el Acueducto le sirve a éste de espejo para sus ansias espirituales.

Los dos *secretos* del Acueducto

De lo dicho hasta aquí parece evidente que el *realismo* de esta novela ramoniana es un realismo penetrante que quiere captar lo que hay de más íntimo —y secreto— en el ser humano sin caer jamás —conviene señalarlo ya— en descripciones demasiado explícitas. Al contrario, el acto sexual suele sugerirse implícitamente o, en un caso, está indicado con sólo dos líneas de puntos suspensivos. No creo que sea precisamente por pudor que el narrador evite cualquier alusión gráfica, sino más bien queriendo estimular la imaginación del lector para que pueda éste crear así —como hacía don Pablo mismo— su propia *novela*. El resultado de estas técnicas narrativas es establecer un ambiente enormemente íntimo que no llega a ser, sin embargo, vergonzoso, ni para los personajes, ni para el lector. Esta es una novela construida a base de muchos pequeños, y dos grandes, secretos. Algunos de los menores ya han sido mencionados: la índole del parentesco entre Rosario y su tío, la causa del encono entre ella y Mónica, la vida familiar —y sexual— de don Pablo antes del comienzo de la acción, la ex-

traña atracción que siente éste hacia el cura don Antonio... Hay otros: por ejemplo, el misterioso interior de una iglesia (capítulo VIII), el secreto de colorear vidrieras contenido en un manuscrito de la Catedral (capítulo X), o el interior del convento de las Carmelitas Descalzas, que guarda un turbio tesoro de secretos...

Los dos grandes secretos de la novela, que corresponden a las dos historias de don Pablo, terminan siendo, ambos, *secretos* del Acueducto. El primero y más obvio es el de quién fue el autor del Acueducto, secreto que llevará a don Pablo, cada vez más obsesionado, a buscar su «fe de bautismo» en sótanos de caserones, en el palacio de una marquesa, y en la biblioteca de la Catedral (capítulo X). El «problema insoluble» de si el Acueducto fue obra de los egipcios o de los romanos, presentado más bien como una cuestión intelectual en el capítulo I, está calificado ya de «eterna manía» en el capítulo XIV, donde el exaltado protagonista, paseándose debajo del monumento la tarde antes de casarse, siente en sí los muchos ojos del Acueducto, que «“tiene la desesperación del mudo que guarda y que quiere decir uno de los más grandes secretos del mundo”». Él mismo lo descubre al final de la novela, cuando, en un estado de desconcierto, escandaliza a la gente «gritando como un vidente: [...] —¡Es el egipcio que lo construyó!...».

El segundo secreto, el de la también creciente sensualidad senil de don Pablo, llega a ser asimismo un secreto del Acueducto, puesto que es éste el único verdadero *amigo* y *confidente* del protagonista. El primero en enterarse de sus amores clandestinos con la joven sobrina es el paisaje, relacionado en la novela con el Acueducto: «Se despertaba todo el paisaje en el secreto y, por lo tanto, era vano ocultarlo. Le daba la enhorabuena todo el paisaje y los gallos cantaban su triunfo» (VII)⁴⁰. Enseguida, busca don Pablo su cuaderno para seguir escribiendo esas memorias (también secretas) suyas, inspirándose en lo que acaba de pasar para redactar otros nuevos pensamientos

⁴⁰ Hasta Rosario sentirá que el paisaje es un testigo cuando, en el mismo capítulo, asomada al balcón con don Pablo, se niega a contestar si le ha gustado lo que acaba de pasar entre ellos diciendo: «—No te lo digo, que me da vergüenza decírtelo delante del campo...»

sobre el monumento. El hecho de que estos amores sean secretos va influyendo en su interior. Será del Acueducto de quien don Pablo se despida la víspera de la boda, pues sólo de él había pedido el consentimiento. La presencia física del Acueducto se intensifica en el capítulo siguiente, donde don Pablo lo mira muy de cerca por la ventana de la posada. La presencia del Acueducto, enorme e imponente *testigo*, no disminuirá en ningún momento hasta el final de la novela: a él acude el desolado marido al enterarse del adulterio. Don Pablo se desahoga, hasta que el «autor del Acueducto» se le presenta «como dialogador misterioso». Es, pues, el mismo «creador del Acueducto» quien, enterado del secreto, «le aconsejaba silencio y que se dedicase a la investigación hasta hallar el nombre» (XX). Gracias a estos *consejos*, puede sobrevivir: «Nadie desconfiaba de don Pablo ni se traslucía su secreto» (XXI). Pero el secreto privado se convierte en un vicio, el de la «sensualidad de la cabeza en la que incurren los viejos salaces» (XXII), que si le ayuda a descubrir el otro secreto —el del autor del Acueducto—, también le lleva al desequilibrio mental.

En realidad los dos secretos del Acueducto —el que éste revela a don Pablo al final y el que le guardará y le ayudará a guardar— son reflejos de los dos grandes impulsos que dominan la personalidad del protagonista —el intelectual-espiritual, y el erótico-carnal. Terminan enloqueciéndole: «Su cabeza no resistía ya los dos empujes —leemos al comienzo del penúltimo capítulo—, el de la sensualidad, que le tenía noches enteras pegado a las paredes de piedra, y el deseo cada vez más voraz de encontrar al Fundador.» Uno y otro secreto están relacionados con sendas búsquedas, que responden a su vez a dos maneras de enfrentarse con el mayor de los enigmas del hombre: el de su propia mortalidad. Las dos historias entrelazadas de esta novela ramoniana pueden verse como dos reacciones paralelas, aunque diferentes, del protagonista frente a su inminente muerte. Para mejor comprender el desarrollo de este importante tema a lo largo de sus páginas, conviene echar una breve mirada a su organización estructural, temporal y espacial, pues estos dos últimos elementos, junto con la distribución de los capítulos, funcionan como un andamiaje que organiza el tema de un modo sumamente armonioso.

Estructura, tiempo, espacio

Las dos historias de don Pablo están presentadas en una especie de ritmo contrapuntal que alterna entre dos cortos preludios (capítulos I y II) seguidos de sendos crescendos de distinta duración terminados en dos primeros clímax (capítulos VII y XIV); luego, otros dos crescendos seguidos de clímax aún más fuertes (capítulos XX y XIV), que funcionan como otros tantos finales. La historia de don Pablo y el Acueducto, que representa lo eterno y permanente, servirá de marco exterior para la de don Pablo y Rosario, que ilustra a su vez, lo humano transitorio. O, dicho en otras palabras, el verdadero e inquebrantable *matrimonio* espiritual del protagonista con el Acueducto servirá de marco para la historia de su *infidelidad*: unos amores corporales que, aunque legitimados por la Iglesia católica romana, no sólo tendrán poca consistencia, sino que serán profanados por uno de los vicarios de Cristo en la tierra. El capítulo I presenta al solitario protagonista al amanecer, en el mes de junio, contemplando, como suele, el paisaje, y luego repasando sus memorias escritas: un estado de serena felicidad perturbado sólo por recuerdos familiares de su mujer e hija y por el «deseo quijotesco» de una compañera femenina. Durante su paseo diario, que tiene lugar por la tarde (capítulo II), se sugiere una correspondencia entre la época del año, la hora, y su edad, al mismo tiempo que se introduce en la narración aquella vaga *crisis* sexual que él mismo reconoce con cierto recelo.

Después de estos dos capítulos más bien introductorios, empieza la acción propiamente dicha, que tendrá su origen en una malhadada decisión del protagonista. Contra un fondo de frío por fuera y por dentro, que le hace sentirse de repente *resquebrajado*, esta crisis fisiológica se identifica y se resuelve al día siguiente (capítulo III), cuando don Pablo le pide la mano a su sobrina, sintiéndose alegre y «optimista» a la otra mañana (capítulo IV), en que, sin inspiración para escribir, se dedica a mirar por la ventana. Esa misma tarde (capítulo V), primero durante su paseo diario hacia el Acueducto, luego, en el can-

sancio mental causado por la *embriaguez* de sus imágenes y la redacción de algunos apuntes sobre el monumento, y finalmente por el sueño que se apodera de él después de la cena, se le nota la vejez, tanto mental como física.

Los tres días en la vida de don Pablo que estos cinco primeros capítulos describen, periodo que comienza alegre y luminosamente y se cierra en una confusa y cansada oscuridad, y durante el cual se efectuará un cambio importante en su situación doméstica, contienen, pues, un presagio de la tragedia con que terminará la obra. En el capítulo siguiente, que trata de su «vida cotidiana» fuera de casa sin especificar cuándo, creando así un lapso indeterminado de tiempo anterior a la dramática escena del capítulo VII, se intensifica la «fuerte sensualidad» que provoca la expectativa de la anunciada boda. Este ambiente, donde hay una mezcla de respeto y lascivia de los segovianos hacia la vida particular de don Pablo, está complementado por otro punto de vista exterior: el que tienen frente a él los turistas. Tras esta pausa, volvemos de nuevo a la casa de don Pablo todavía *otra* mañana en que el protagonista mira por la ventana, esta vez a las pobres tejas, con «el color de lo viejo verde», mientras suenan las ocho de la mañana. Tal será el escenario para el primer clímax —dramático y sexual— de la historia erótica de don Pablo: un momento culminante cuya falsa felicidad, celebrada después mediante un día de fiesta y una sesión de escritura en sus memorias, se cierra con una tormenta, augurio de lo que ha de venir, mientras las campanas dan las doce. Así culmina «la más intensa mañana de su vida» —la última mañana del libro.

Tras este triste clímax se establece en la vida de don Pablo y Rosario una nueva rutina —la del noviazgo— que durará hasta la boda. Son para don Pablo meses de verano y de felicidad, que duran hasta septiembre. Significativamente, en este bloque de capítulos, que culminará en el primer clímax de la historia de la relación entre don Pablo y el Acueducto, habrá un cambio de énfasis desde el interior de la casa del protagonista hacia fuera, cambio que corresponde no sólo al buen tiempo veraniego, sino también a lo secreto de los amores entre tío y sobrina —su «idilio lo vivían fuera de casa» (IX). También corresponde la época del año y la hora del día —tardes y noches

de los «ocasos del verano» (VIII)— al estado fisiológico y psicológico de don Pablo. Predomina aquí, para subrayar lo repetitivo, el uso del imperfecto del indicativo, puntuado por unos cuantos incidentes específicos que se narran en pretérito. Esta pausa temporal le permite al narrador ampliar el ámbito espacial de la novela, creando así un fondo mucho más rico para su desenlace. No hay que creer, sin embargo, que la introducción de nuevos escenarios tenga el solo propósito de darle al lector un *paseo* por algunos de los sitios históricos más importantes de Segovia; al contrario, cada escenario, cada evocación histórica tiene una relación orgánica con el resto de la obra, como también la introducción en esta fase del personaje de don Antonio tendrá consecuencias importantes. Estos capítulos son un canto a la ciudad de Segovia, evocada al comienzo de la novela en su estado actual de pobreza, autosuficiencia y resignación: a la Segovia histórica, la de los hombres.

En el capítulo VIII, que presenta a don Pablo como el «detective espontáneo contra los anticuarios», volvemos a encontrar al protagonista en su actuación pública, estableciéndose así una especie de conexión interna entre este capítulo y el VI. Se habla ahora de los «aires heroicos» tomados por su vejez, y de su mayor «fanatismo por la ciudad», estado ilustrado por unas ominosas palabras atribuidas al Acueducto que dan a entender un cierto progreso de su desequilibrio mental. El capítulo siguiente, uno de los más poéticos del libro, presenta los paseos veraniegos nocturnos del protagonista con Rosario, paseos puntuados por alguno que otro breve diálogo. En los jardines del Alcázar se evoca la historia. Segovia —y, por extensión, los dos personajes— aparece aquí como representativa de Castilla, así como de España entera. Finalmente se introduce en este capítulo el motivo religioso: Primero Rosario, provocada por un comentario de don Pablo —«De tu religión tienen la culpa las estrellas»—, le acusa de ser «hereje». Enseguida, y como complemento al intercambio entre ellos, se refiere a una conocida leyenda acerca del rey astrólogo Alfonso el Sabio, cuyo *herético* comentario acerca de la creación del universo había recibido un castigo divino. En *El secreto del Acueducto* se irá oponiendo a la religión cristiana —la de los hombres— otra religión más antigua: la que une a don Pablo con el Acueducto.

El contraste entre estas dos religiones se desarrolla aún más en el capítulo X, que empieza narrando la creciente obsesión del protagonista por encontrar el nombre del autor del Acueducto, obsesión que le lleva, por fin, al archivo de la Catedral. Tanto el interior como el exterior de este edificio, evocado en un inspirado chorro de greguerías, están penetrados de una sórdida sensualidad donde predomina lo humano sobre lo divino. En una de las numerosas imágenes fálicas de la novela, su torre se le aparece a don Pablo «como un aparato de virilidad suntuoso». Don Pablo, con «la pasión del incrédulo», compara el Acueducto a la Catedral. Este capítulo sirve de fondo para el XI, donde don Pablo, *sacerdote del Acueducto*, conoce al sórdido sacerdote de Dios don Antonio, el cura de la seductora voz. Tanto el paralelo como el contraste entre uno y otro están reforzados por el hecho de que éste defiende el origen romano del monumento, mientras que aquél es partidario del egipcio.

El capítulo XII está puntuado por las campanadas de la Catedral. Contra este fondo, Segovia duerme la siesta, y don Pablo la duerme con ella. A lo largo de estas páginas se siente la pereza, tranquilidad y soledad del atardecer veraniego en que don Pablo le hace el amor a Rosario en la oscuridad. Esta tarde, la última escena doméstica de la novela, que desde el punto de vista artístico podría considerarse una especie de *continuación* de la mañana en que pecaron por primera vez (capítulo VII), retrata la relación *matrimonial* entre tío y sobrina, relación que paradójicamente habrá de cambiar cuando se casen legalmente. Representa, asimismo, un momento de calma antes del tormentoso final.

La visita que hacen don Pablo y Rosario al convento de las Carmelitas Descalzas, en el capítulo siguiente, recoge el motivo religioso desde otro ángulo: uno donde se destaca lo recóndito, retirado y —en contraste con la torre de la Catedral y lo que simboliza— femenino. En efecto, la ruptura anual de la clausura de estas monjas por la Infanta está presentada como una especie de violación. Otra vez corresponde la época del año —septiembre— con el estado de la relación de la pareja así como con el desarrollo de la acción: todavía no están casados, pero sí están desposados ya. El entorno triste y oscuro, donde se mueven los personajes como unas sombras, refuerza

lo que hay de secreto y misterioso en la relación entre los tres personajes, a la vez que anticipa la oscuridad del ambiente al final de la novela. Termina este capítulo como el anterior: con el toque de la campana. Don Pablo y Rosario se escapan del *atardecer* de la cárcel de estas presas religiosas, pero irónicamente van caminando hacia su propia *prisión* —el matrimonio— que coincide, asimismo, con el *atardecer* de la vida de don Pablo.

El capítulo XIV, que tiene lugar el día anterior a la boda —«este atardecer solemne de su vida»—, narra el último paseo solitario hacia el Acueducto que el protagonista dará antes de casarse, siendo así la culminación de aquellos otros paseos vespertinos narrados en los capítulos II, V, VI y VIII. Desde un punto de vista estructural, es interesante que este bloque de capítulos intermedios —desde el primer clímax de la historia de don Pablo hasta el que tendrá aquí— se abra y se cierre con sendos paseos, creando así cierta forma circular. Sobre un trasfondo ominoso, el capítulo rebosa de exaltada vida. Se elogian asimismo en estas páginas algunos de los comercios segovianos tradicionales. Al dar vueltas y más vueltas alrededor del Acueducto, don Pablo cae enteramente bajo su poder, mientras, «en el atardecer, toda la ciudad era como una quimera desvanecida, detrás de su acusado paramento». Aquí se hace evidente que sus verdaderos lazos con Segovia se centran en la vinculación que siente con el Acueducto. La despedida al monumento la víspera de su boda representa el primer clímax en la historia de su relación con el monumento, clímax que ofrece un paralelo con el feliz clímax sexual del capítulo VII. De aquí en adelante ya todo será cuesta abajo.

En los diez capítulos siguientes, que contienen el desenlace de ambas historias, sigue habiendo una correspondencia entre el calendario, la acción y el estado mental —así como físico— del protagonista, quien, tras haber actuado frente a Rosario primero como tío viudo, y luego como novio y secreto amante, aparece ahora en el papel de marido. El otoño se hace invierno: viene el mal tiempo, aumenta la oscuridad. Crecen también la amenaza de pobreza, el hambre, la vejez y la inestabilidad mental. La caída de don Pablo —su tragedia— se refleja asimismo en la narración, que empieza en calma y va

creciendo en agitada velocidad hasta terminar en el vórtice de la locura.

Los capítulos XV a XVII, que describen la luna de miel septembrina —«unos días» de indefinida, aunque seguramente no demasiado larga, extensión—, crean una especie de pausa en el ritmo de la narración, pausa que corresponde al deseo de don Pablo de evitar el cencerreo. Este deseo suyo de *huida*, complementado por la añoranza que siente Rosario de los tradicionales cantares de boda, se reitera al comienzo y al final del primero y último capítulos del bloque, creando así un pequeño marco formal para este intervalo, que está relacionado a su vez con el cambio que acaba de efectuarse en el estado civil de don Pablo y cuyos efectos todavía están por ver. Si los novios, alejados de su vida normal, viven incógnitos en la Posada del Acueducto, escapándose todas las tardes de la ciudad, también el narrador le permite al lector *alejarse* un poco, aunque sólo provisionalmente, del empuje obsesivo del libro. En todo el resto de la novela la trayectoria diaria del protagonista en el espacio es desde arriba y dentro —su casa— hasta abajo y fuera —el Acueducto—; aquí también procede desde dentro hacia fuera, pero sus paseos vespertinos desde la vivienda temporaria, al lado del *erecto* y varonil Acueducto, en dirección a la femenina montaña la *Muerta*, serán ahora horizontales.

Los tres capítulos mantienen, como digo, una fuerte trabazón interna entre sí, teniendo lugar el primero y tercero dentro de la posada, y el intermedio en la carretera. El capítulo XV relata el primer día de los recién casados en su habitación al lado del Acueducto y en el sombrío comedor. El capítulo XVI, que narra los paseos del andarín don Pablo y su obediente esposa por la carretera de La Granja, recoge la bella y triste leyenda del venado blanco en la Huerta del Venado. La descripción de la Huerta y la vuelta de los caminantes hacia la posada, escena cuyo tono recuerda algo el de los anteriores paseos nocturnos de la pareja en los jardines del Alcázar (capítulo IX), constituye el último deje romántico del libro. El capítulo siguiente, que narra las mañanas de la luna de miel en la habitación de la posada, es, a su vez, el último grito de vida en la obra: vida exterior en que no puede participar, por cierto, el aislado protagonista. El comienzo del próximo capítulo sig-

nificará, en más de un sentido, que la luna de miel ha pasado.

El siguiente bloque de tres capítulos, que precipitan el declive del protagonista, culmina en el segundo clímax de su historia personal, clímax frente al que reaccionará de un modo sumamente extraño. En el «otoño friolento y agudo» (XVIII) los recién casados deciden incrementar sus escasos fondos tomando un huésped, decisión que acabará estableciendo en casa, no sólo una nueva rutina, sino un reajuste de las relaciones entre ellos debido a la presencia de una tercera persona. Los paseos vespertinos de don Pablo están descritos en el capítulo XIX. En el siguiente, que tiene lugar en «la época de lluvia», se intensifica la sensación de intimidad entre el cura y Rosario, de la cual logra escaparse, por fin, don Pablo «aquella tarde», para oír, a su vuelta, los ruidos del adulterio. Mas en vez de reaccionar como el típico marido español en una apelación al pundonor, finge no haber oído nada, huyendo tras la cena para comunicar, acongojado, su pena al Acueducto, creándose así unas nuevas circunstancias que le llevarán por fin al último punto climático de la novela.

Los cuatro capítulos que la cierran pueden dividirse por la mitad: los dos primeros narran los efectos psicológicos del llamado consentimiento de don Pablo, siendo así una especie de postludio a la historia erótico-carnal, y los últimos dos, las consecuencias finales, entre las que se halla la resolución de la historia espiritual. Son días de invierno fríos, donde predomina la oscuridad de la noche, el gris de la tarde y el blanco de la nieve: tonos que corresponden a la creciente sensación de soledad, perturbación mental y vejez del protagonista. La primera frase del capítulo XXI subraya el cambio que tuvo lugar al final del anterior, cuando el marido decidió conformarse con el adulterio de Rosario. Su nueva rutina diaria, que ocupa un tiempo indefinido —«según iba avanzando el invierno»—, consiste en vivir un engaño. En el capítulo siguiente se identifica la excitación que siente con la noche, que vive «anhelante escuchando la pared», interrumpido sólo por algunos ruidos de casas ajenas.

En contraste con estos dos capítulos en el interior, la acción de los dos finales tiene lugar al aire libre, cerca del Acueducto

y en el pretil desde el que se le ve. Comienza el XXIII con una referencia a los «dos empujes» a que no resiste ya el pobre don Pablo, presiones que se recogen en el último párrafo de la novela. Entre una y otra frase, que enmarcan el contenido de estos capítulos, se contienen las crecientes divagaciones del protagonista en esos días de invierno frente al «viejo monumento» cubierto de nieve, divagaciones que alcanzan su apogeo en el capítulo XXIV cuando, «un día», «fuera de sí, arrebatado», tiene una visión que le descubre el *secreto* del Acueducto, convirtiéndose de allí en adelante en «el loco del pueblo», o, si se quiere, en todavía otro objeto de interés local. No ha pasado un año desde el comienzo de la novela, mas en ese tiempo la trayectoria del protagonista le ha llevado en círculo, desde el frío provisional de la soledad madura del comienzo del *verano* hasta el frío permanente de la solitaria vejez del *invierno*; desde una convivencia diaria sin relación sexual con su sobrina hasta otra —sólo *à trois*— con su ahora esposa; desde la luz de la esperanza hasta la oscuridad que anticipa la muerte; desde la sensatez hasta la locura. Su caída vertiginosa, rápida, la causó él mismo, pues él fue quien quiso ir contra la norma, amancebándose primero, luego casándose con su joven pariente. Don Pablo sería el autor, no sólo de unas memorias escritas, sino, también, de su propia tragedia.

II. Vida y muerte: temas y enfoques principales

Frente a la inevitabilidad de la muerte el ser humano reacciona de diversos modos que van desde la pasiva aceptación hasta una negación decidida. Don Pablo, mientras avanza hacia la suya en el crepúsculo de sus años, siente un fuerte —y último— deseo de vivir plena e intensamente, deseo que se expresará en términos físicos así como espirituales, y que está relacionado con lo sexual según la definición, ya citada, de este impulso: «La sexualidad es la vida.» Al hablar de don Pablo, cuya sexualidad le llevó a ser cronista del Acueducto, se nos dice —es la mañana anterior a su declaración a Rosario— con palabras que recuerdan el antes referido ensayo «Las cosas y “el ello”» que «la llamarada sexual hay que arrojarla contra las

cosas. ¡Dichosos los que saben transformarla!» (III). Este *arrojar* contra las cosas el impulso sexual —*transformándolo* así espiritualmente— que ha satisfecho al protagonista hasta este momento será complementado, y en parte suplantado, provisionalmente en la novela por el deseo físico que siente hacia su sobrina, sobre todo durante los meses de verano previos a la boda, siendo así este desplazamiento de su deseo sexual una especie de *infidelidad*, no sólo para con el Acueducto, sino también para con otras cosas queridas y *deseadas* por él. Aunque el deseo *sexual* —en un sentido muy amplio de la palabra— que don Pablo experimenta hacia las cosas corresponde en parte a ciertos anhelos sensuales del momento presente, también está relacionado con su búsqueda de lo inmortal y permanente en el pasado; el que siente hacia la mujer, en cambio, responde a unos impulsos transitorios en la actualidad y en un futuro próximo. Expresadas sobre todo a través de imágenes que corresponden a los cinco sentidos y en que predominan metáforas alimentarias, las ansias del protagonista se desplegarán sobre un fondo caracterizado por una combinación de lo masculino y lo femenino.

La sexualidad

La sexualidad es la nota fundamental de los tres personajes principales de *El secreto del Acueducto* así como del mundo que habitan. Ya se habló, al analizar aquéllos, del papel genérico desempeñado por Rosario en cuanto representante de la Mujer. Como el eje de esta novela es la crisis interior de un protagonista masculino, lo femenino humano está retratado casi exclusivamente en conexión directa o indirecta con él. La presentación del Hombre, en cambio, es bastante más compleja. Tiene como base la yuxtaposición, hasta cierto punto irónica, de dos tipos —o profesiones— masculinos que predominan en Segovia, y que respectivamente personificarán don Pablo en cierto modo y desde luego su *amigo-enemigo* don Antonio: los militares, relacionados con la Academia de Artillería, y los curas de la Catedral y de las muchas parroquias de la ciudad. «—Entre canónigos y cadetes hay que elegir...», le contesta don

Pablo a Rosario en el capítulo XVIII al proponer ella que tomen un huésped. En efecto, los únicos hombres sin familia en Segovia parecen ser los —ya aludidos— curas y los cadetes, cuya alegre y juvenil presencia se percibe en varios pasajes del libro, haciendo bromas y travesuras y paseándose en compañía de «muchachas que llegan a aprender el paso militar. La pasión de estas parejas —continúa la cita— es lo único que hierve con pasión en Segovia» (XIV). Si, como hemos visto, las páginas de la novela están penetradas por motivos religiosos que comportan, además de su valor simbólico, una presencia real, también se insiste a lo largo de ellas en el elemento militar.

Sobre el fondo religioso-militar de la novela, la presentación de los dos personajes masculinos irá aumentando en ironía hasta que, hacia el final, el cura que «no parecía cura» termina comportándose para con Rosario más como se esperaría de un soldado, convirtiéndose don Pablo en el célibe «monje del Acueducto». Tal inversión de papeles adquiere mucha más fuerza si se la considera dentro del contexto del uso de imágenes militares para retratar al protagonista, especialmente en el comienzo de la obra y en su final. El deseo sexual matutino de don Pablo, no compartido por la mujer, «deja al hombre armado como un guardián en la garita solitaria y estratégica». A continuación se le describe en su «balcón del vigía» (I). Otra vez en el capítulo III, el *viejo español enterizo* «permanecía derecho en el balcón como un militar». Lo que escribe el orgulloso y feliz don Pablo en su cuaderno tras haberse paseado por la plaza y debajo del Acueducto (capítulo V), está lleno de referencias a diferentes reyes cuyas comitivas fueron *peinadas* por los arcos, «“el innumerable arco de triunfo para los pueblos, para todo héroe anónimo”». Cuando se decide una mañana a poseer a Rosario —para evitar «el compromiso de *atacar* a su moza de noche [bastardillas mías]» el día de la boda—, don Pablo se acerca a su pequeña alcoba «como a sorprender a la monja en la celda pobre» (VII), algo que anticipa las imágenes de fantaseada violación en el convento de Mónica. Finalmente, la vejez del exaltado protagonista, fanático defensor del *honor* de edificios despojados por anticuarios, está descrita como habiendo «tomado aires heroicos» (VIII).

Sin embargo, la entrada del marido en casa tras haber oído,

por vez primera, los ruidos de la adúltera pareja es todo lo contrario de victoriosa: «sentía una maligna curiosidad y una pungencia de vencido, al que el vencedor sujeta con fuerzas en la derrota y le concede el regalo, la caricia de su fortaleza» (XX). Aunque el lector sabe que cuanto había de *heroico* en él desaparece una vez descubierta la infidelidad de Rosario, la gente alrededor suyo no se da cuenta: «Parecía, por el contrario, uno de esos coroneles ya retirados a los que aún les quedan fuerzas para hacer una hija hermosísima que legar a la nueva crápula de los hombres, muy blanca y con un pelo de madejas de seda escardada» (XXI). Esta imagen idealizada —y falsa— sirve de contraste para una última descripción de don Pablo en términos militares, ahora ni *de guardia*, ni *atacando*, ni siquiera con un falso *alarde*, sino más bien como silencioso *espía* en la poderosa descripción de su compulsivo escuchar tras de la puerta la repetida escena de adulterio. Después del *valor* matutino descrito al principio del libro, la nocturna y privada *retirada* ahí descrita puede chocar a algunos; sin embargo, se sugiere que ello no es algo del todo tan infrecuente: «Quizás los siglos se asombrasen de su cobardía, aunque en el fondo de ellos ha debido haber y habrá muchos casos de lo mismo. Lo que es que el que escucha ha cedido todas las venganzas y teme que le sorprenda aquel de quien debía vengarse» (XXII). Su propia imaginación sensual es, pues, lo que *terminará* con don Pablo.

Tanto la sexualidad de éste como la de su *enemigo* y rival están reforzadas a lo largo de *El secreto del Acueducto* por imágenes —verticales o convexas— que dan la impresión de masculinidad en el mundo de la novela, imágenes complementadas a su vez por otras —horizontales o cóncavas— destinadas a sugerir lo femenino, creando así un ambiente exterior tanto como interno impregnado de sexualidad.

Una de las imágenes fálicas más explícitas es la antes citada descripción de la Catedral «como un aparato de virilidad suntuoso, como un cipresal»; pero las páginas de la novela contienen otras alusiones, menos fuertes quizá, cuya verticalidad refuerza la sensación de lo masculino: la torre de San Esteban (I), o la del reloj del Alcázar (IX); los campanarios de la catedral, con sus «ojos» y «cejas» (VII); las chimeneas que ve don

Pablo desde su balcón (III); los «inmensos chopos [...] émulos de la Catedral erigida en las nubes», que «se han convertido en alargados e infinitos cipreses» (XIX)... Muchas veces imágenes de lo masculino aparecen junto con otras, casi siempre relacionadas con el paisaje, que representan lo femenino. Los chopos, por ejemplo, que ve don Pablo en su paseo con don Antonio se empujan hacia el cielo desde la «fervorosa entraña de Castilla»; en el mismo capítulo —el que precede al descubrimiento del adulterio— se alude a «las cuevas profundas [que] miran a Segovia con ese espíritu hondo que se ampara de esos agujeros, las cuevas que bajo la tormenta se recogen, y resucita en ellas la sensualidad escondida», y al «ojo de los campanarios de las iglesias que fueron hechas con la piedra que se entierra y sobresale de estos hoyos, [que] cambian miradas de inteligencia con ellas», anticipando así, de manera envuelta, el secreto sexual del cura y Rosario.

El contrapunto de lo masculino con lo femenino se había introducido ya desde el primer capítulo del libro, cuando don Pablo, «hombre para vivir solo, como farero de los días», al mirar las palomas, recuerda «las mujeres voluptuosas». El ver el amanecer es para don Pablo una especie de acto sexual: «Era rijoso el amanecer. Lo amaba y lo temía. [...] Le apretaba el cinturón carnal, jugaba con él como un mar de viva resaca.» El deseo matutino de solitario varón está descrito en términos de la naturaleza: «el alba tiene cuñas para todos los agujeros, aunque no tenga agujeros para todas las cuñas». Y a la distancia, el paseo de un dominico, «como rejón espiritual del paisaje, porque no hay acto de posesión carnal mayor que el de poseer el paisaje en esa hora de despertar, cuando se despereza, cuando se entreabre, cuando está inerme, voluptuoso, querencioso...», refuerza por último el tema de los matutinos deseos sexuales del protagonista. Entre la forma de las montañas y la del Acueducto hay, según don Pablo, una diferencia sexual: «“A lo lejos, la sierra que es alta y poderosa, le mira asombrada, porque él es esbelto, y como hombre, no tiene faldas, las faldas tendidas de las laderas que tienen las altas montañas”» (V). El monumento, que don Pablo observa a través de la ventana de la posada en el capítulo XV —«firme, recio, mayestático encima de él, como si ahora lo pudiese observar en plena

intimidad, vivas sus nalgas de piedra como jamás se le aparecieron» — tiene asimismo su contraparte: «¡Qué relación había entre el parador aquél y el erecto Acueducto!» leemos enseguida, sugiriendo cierta intimidad sexual entre el monumento exterior y la interioridad de la posada. Y la *Muerta*, una montaña en forma de mujer con pecho y barriga, es, según don Pablo, «la esposa del Acueducto» (XVI).

Junta con esta conjunción de lo masculino y lo femenino existe en el ambiente de la novela una cierta indeterminación genérica que podría verse como un reflejo de todo lo que hay en ella de perversidad e indecisión sexual: las alusiones al incesto antes de la boda y el placer sensual que siente el protagonista al final cuando disfruta vicariamente de los amores clandestinos de la adúltera pareja. «El campo —por ejemplo, se nos dice al estar don Pablo mirando de nuevo por el balcón— sentía en el pecho, en sus varoniles tetillas de tierra, que a veces eran senos matroniles, el mismo frío que él había sentido» (III). Tampoco está definido el sexo que se atribuye a La Granja cuando se describe su mancha oscura «como sexo pelambrudo del paisaje, con sus foscas pinas, muy aglomerados en la entraña, quedándose el monte sin la pelambre morada de la gran morenez, no al final del monte, sino como el borde cortado de la nalga» (XVI).

Quizá donde más ambigüedad hay es en las referencias sexuales al Acueducto, monumento de una verticalidad y horizontalidad rectas que combina elementos convexos con otros cóncavos y cuya variedad de formas está evocada en la novela a través de un brillante, e igualmente variado, despliegue de greguerías. A sus piedras secas, descritas como «nalgas de piedra», se refiere asimismo como un «“seno de piedra, [...] algo por lo que ha pasado la caricia de los días”» (V). Tras narrar el adulterio (capítulo XX), se subraya la masculinidad del Acueducto —«“cúspide de los hombres”»—, descrito con imágenes que recuerdan las militares utilizadas para caracterizar al protagonista. Ahora está él de guardia: «Un monumento que está tan en pie y es tan erguido, no puede dormir. El Acueducto daba la sensación [...] de estar vigilante, con la fortaleza que no necesita dormir.» En este «velatorio especial» del «mirón monumento, todo ojos despiertos», don Pablo le dirige las si-

guientes palabras: «¡Oh, tú, maravilloso ser de una especie que no necesita pareja! Te bastas a ti mismo y no necesitas compañera»», palabras de identificación con él que subrayan, además, la autosuficiencia sexual atribuida al Acueducto. Se juntan, pues, el *celibato* del «monasterio» con el de quien será, de aquí en adelante, su «monje», combinándose la antes estudiada identificación religioso-espiritual entre el protagonista y el Acueducto con otra de tipo militar-sexual.

Hambre y alimentos

No sólo de sexo vive el hombre. Para poder gozar, tanto física como espiritualmente, de la vida en cuanto sexualidad, primero hay que sobrevivir, dándole de comer al cuerpo. En *El secreto del Acueducto* el ansia —satisfecha o no— de vivir, junto con el deseo de sobrevivir, encuentran su expresión en alusiones y metáforas alimentarias donde la imagen del pan desempeñará una función principal. El apetito, o el hambre, que opera en el nivel literal, así como en el figurativo, se manifiesta a través de los cinco sentidos. Es claro que cada uno de estos sentidos actúa con diferente intensidad de sugestión sobre los personajes ficticios y sobre el lector. Por una parte, las percepciones de sentidos como el gusto y el olfato son difíciles de comunicar para quien no haya experimentado la sensación concreta correspondiente; las sensaciones táctiles y auditivas son más generales y menos específicas, pudiendo, por lo tanto, transmitirse más fácilmente mediante los correspondientes adjetivos; en cuanto a la vista, siendo el sentido principal en el ser humano, consiente mayores facilidades para la descripción en términos verbales. Como queda indicado ya, el vicio del protagonista es una especie de *voyeurisme* que, sin embargo, está desplazado del sentido de la vista al del oído; en cambio, tanto en lo que él mismo escribe a propósito del Acueducto como en lo que el narrador desarrolla acerca de apetencias alimentarias, es el sentido de la vista el que se pone a contribución.

Tanto en las comidas caseras o de restaurante como expuestas en los escaparates y vitrinas de tiendas de comestibles o en

el mercado, las vituallas desempeñan dentro de la novela un papel muy importante. Los alimentos, o la falta de ellos, sirven para caracterizar a la pobre e hidalga Segovia —y, por extensión, a Castilla—, así como al igualmente pobre e hidalgo protagonista. Segovia «vive de sí misma, sin comercio con nadie. Come sólo pan candeal» (II). Al mirar las pocas chimeneas de la ciudad, y las pocas de ellas que humean, se dice don Pablo: «Bajo toda la dignidad de la fachada, en la gran reserva del fondo, alguien no come.» Abajo, cerca del Acueducto, se husmea la típica cena: «Olía ya a la cazuela de patatas en que toma parte toda la ciudad, echando cada vecino su patata o su cuarto de kilo de patatas a una especie de guiso común.» La misma cena le espera en casa: «Don Pablo iba hacia su cazuela de patatas con cordilla, gran plato castellano que satisface de realidad en medio de la realidad» (III). La pobreza de don Pablo, como la de Segovia, pasará por muchos grados, arriba y abajo, y estas gradaciones se reflejarán en su alimentación.

La rutina doméstica del protagonista está regida por las tres comidas diarias —desayuno, almuerzo y cena—, preparadas por su sobrina y *cocinera* Rosario, comidas con frecuencia *anunciadas*, digámoslo así, por el sonido de las campanas que marcan las horas, relacionando de este modo el sentido del oído con el del gusto. Para don Pablo, sobre todo antes de ceder a su apetito sexual, estas comidas son de gran importancia, no sólo en el momento de consumirse sino también antes, en su anticipación. En el primer capítulo, por ejemplo, se le describe relamiéndose de gusto mientras la preparación del desayuno. Gran parte de las escenas interiores tienen lugar alrededor de la mesa. Allí, a la hora de la cena, prepara la petición de mano que va a hacerle a Rosario buscando «aquella lata de manteca de vaca que guardaba para los desayunos» (III). Y cuando por fin la hace suya, decide celebrarlo con una buena comida.

Además de organizar el paso de las horas durante el día, estableciendo así una especie de marco temporal interno, las tres comidas diarias, junto con otras alusiones alimentarias, sirven para poner de relieve los cambios que tienen efecto en el ánimo del protagonista a lo largo de la novela. Otras referencias a los alimentos ajenos hacen un contraste, para mejor o para peor, con lo que se come en casa, contraste presentado casi

siempre a través de lo que el sentido de la vista trae a la imaginación. Tres ejemplos interesantes se encuentran en los capítulos que describen la felicidad veraniega del protagonista antes de casarse. En los dos primeros se podría ver un cierto augurio del estado material, así como espiritual, en que terminará don Pablo al final del libro. Se dirige con Rosario hacia los jardines del Alzázar: «En las callejuelas sólo encontraban perros, que gulusmeaban en lo que los hidalgos tiran. [...] Se encontraban muchos gatos flacos y de cara hinchada de hambre, de anemia, de dolor de cabeza y sienes, gatos esmirriados que revelaban la pobreza segoviana» (IX). La pobreza de Segovia se destaca también en un detalle en el refectorio del convento de Mónica, donde la Infanta «comía un pedazo de escabeche, que por ser tan pobre este convento, es lo que tenían preparado, así como en otros la tienen jamón, ave, dulces, hasta su copita de vino generoso» (XIII).

El tercer ejemplo ocurre durante el último paseo del protagonista por la calle Real antes de casarse (capítulo XIV). Está presentado como una especie de *voyeur* de la dulcería segoviana: «Los dulces eran la única compensación de aquella vida monótona. Era con lo que confitaban sus vidas y eran también la tragicomedia del hidalgo que no podía llevarse unas yemitas a casa.» Tras una descripción deliciosa de las yemas, que «cantan como canarios», se introduce una nota sórdida sobre «escaparates de dulcería, con sus dulces sucios y su luz baldía», detalle que podría ofrecer un cierto paralelo entre la *suciedad* de las relaciones de don Pablo con Rosario comparada con lo que pudiera deber ser la *dulzura* del amor. Un poco más adelante don Pablo se siente *tentado* por algo que sí puede él costearse: el pan. En la descripción que se hace de las panaderías entran en juego diversos sentidos: la vista, el olfato y el paladar, haciéndonos recordar algunos pasajes de *Automoribundia*. Prescindiendo, pues, de los *dulces*, don Pablo acude a su cita con el Acueducto comiendo, como una enorme hostia, la redonda y plana hogaciña.

El contraste entre la abundancia y la escasez se muestra con ocasión de la luna de miel. Las comidas de la posada, sobre todo las del primer día (capítulo XV), evocan la tradición de la novela picaresca. Lo inasequible de los escaparates llenos de ri-

cos manjares está representado aquí por unos grandes bodegones que adornan las paredes del oscuro comedor, cuadros cuyo atractivo, como en el caso de los «dulces sucios», está manchado por la sordidez del ambiente. Aun así, don Pablo y Rosario les echan «muy avaras miradas». Bajo estos cuadros, entre otros clientes pobres, los dos *viajeros* en su propia ciudad «soparon mucho pan en la sopa clara del mesón» y comen cabrito, «más huesos que carne», con vino «salvaje» y peras. La cena es aún más deprimente, puesto que por el suelo del comedor corren los ratones. «Era triste y de malos presagios aquel primer día de la boda», observa el narrador después de la cena; en efecto, las pobres y poco apetitosas comidas de la posada nada tienen que ver con la opulencia —simbolizada por los bodegones— que se suele asociar a las lunas de miel. Uno de los *presagios* que pueden vislumbrarse en este capítulo es el de la futura conversión del hogar conyugal en *posada* para un solo huésped... Otro anuncio de su futura pobreza se encuentra en el capítulo XVII, donde está descrito el mercado en el Azoguejo, también a través de sentidos diversos. Entre la pintoresca cantidad de objetos y de alimentos, se hace notar otra vez su modestia. El deleite con que don Pablo disfruta, voyeurísticamente, del mercado, como antes había gozado de los escaparates de las tiendas de comestibles en la calle Real, corresponde a un último placer imaginativo —el de la luna de miel— antes de recibir el primer choque de su nueva realidad cuando regresa a casa.

En contraste con las comidas anteriores, el súbito descenso en el nivel de vida de la pareja se ve reflejado en la mesa. Es precisamente para poder comer mejor por lo que deciden tomar un huésped; el *precio* que tendrá que pagar don Pablo será el adulterio. Otra vez se organiza la vida de la casa alrededor de las comidas, compartidas ahora por tres en un ambiente de perverso disfrute y engaño. Tanto desde un punto de vista literal como desde uno figurativo, éstos son capítulos sombríos, iluminados por dos cenas primero, luego por dos desayunos separados por otra cena. En el paseo de don Pablo y don Antonio, antes de la primera de esas cenas, vuelve el motivo del pan para sugerir lo vital: a la observación, premonitoria, que hace aquél acerca de Segovia —«Está hecha de polvo

de los muertos»—, contesta el cura sensual que «lo que tiene su polvo es que huele a harina». Al volver, solo, a casa desde el Acueducto, don Pablo pasa por «las calles en que se lee CEREALES, HARINAS Y PIENSOS», letreros verdaderos y significativos que «“más se pastan que se leen”, como decía él» (XIX). Su nueva rutina, al llegar por fin a casa, es levantar las tapaderas primero, luego pasarse al cuarto del huésped, cenar, y charlar con los otros dos en una larga sobremesa. Todo ello sirve de fondo para una segunda cena —esta vez especial—, descrita en el capítulo XX. Es la que comparten cuando, después de haber oído los ruidos que hacían los adúlteros, don Pablo finge entrar en casa como si no se hubiera apercebido de nada, a continuación de la cual sale de nuevo hacia el Acueducto. Cerca de sus arcos, donde andan perros *gulusmeando* y corriendo tras perras, las *betairas* «que no llevan nunca al comensal a su casa, sino que cumplen con él en plena calle» le hacen pensar en «su pecadora mujer».

El primero de los dos desayunos, referido en el capítulo XXI, establece la nueva rutina *secreta* del marido consentidor, rutina que enlaza, circularmente, con la que abre la novela, sólo que ahora, en vez de luz, calor y esperanza, lo que se siente es oscuridad, frío y resignación. Otra vez se levanta don Pablo por la mañana, a escribir acerca del Acueducto, mas en vez de entrar Rosario en su habitación, entra en la del cura que «vivía una vida paralela a él en el cuarto contiguo». En vez de gozar del ruido que hacía antes su sobrina en su habitación, goza del que hace ahora en el cuarto del sacerdote. El olor que predomina al final no viene de la comida, sino de la nicotina. Por la tarde, se repite la comedia del *voyeurismo* auditivo, seguida de la cena. Dentro de casa, el ambiente, lleno de sensualidad, se hace más espeso y oscuro. Don Pablo *acecha* con el oído, y «los muebles le miraban compadecidos». El último desayuno del libro no es el que en su propia casa dispone Rosario, sino los preparativos del que se dispone en una casa vecina: «la cocina del hidalgo de arriba» (XXII), cuyos ruidos del fogón le impiden concentrarse. Una vez más se establece aquí una conexión circular con el comienzo de la novela en que se evocan los ruidos de su sobrina en sus tareas culinarias de la mañana. Convertido ahora casi en *huésped* en su propia casa,

este hombre, que al comienzo de la novela tanto amaba la hora del amanecer, ha llegado a odiar todos los ruidos matutinos —el del fogón, el del sacudir de los trapos y el de las escobas—, ruidos asociados con el trabajo doméstico de la mujer.

Además de servir para dar forma a la acción de la novela, la comida aparece ahí en imágenes figurativas que refuerzan, metafóricamente, el lado carnal tanto como el espiritual del protagonista. Su relación con el apetito sexual se establece desde muy temprano. Al volver a casa después de su paseo vespertino en el capítulo III, por ejemplo, don Pablo «encontraba a su sobrina *apetitosa* [bastardillas mías]». Cuando va a poseerla por primera vez, la «ensalada de pimientos y tomates de la colcha la hacía más incitante» (VII). En los jardines del Alcázar compara la sensación de la seda sobre la carne con el agrado de «mojar pan en una salsa exquisita» (IX). Finalmente, al convertirse en *voyeur* acústico, don Pablo «oía un largo rato el murmurio de las confesiones, [...] juntas, la del varón y la de la hembra, en el mismo caldo voluptuoso» (XXI).

Sin embargo, la mayor parte de las metáforas alimentarias de *El secreto del Acueducto* no se refieren directamente a lo sexual, sino a sentimientos más elevados, sirviendo así de contraste a la creciente sordidez de la historia erótico-carnal. Más que para el Acueducto —descrito en un momento por don Pablo como teniendo «un pan de piedra para cada año» (XIV)—, se utilizan para describir la ciudad y paisaje de Segovia, hacia los que don Pablo experimenta, junto con una cierta identificación de segoviano, un profundo amor. Por la mañana, por la tarde o por la noche, el hambre segoviana y el apetito espiritual del protagonista se expresan por medio de metáforas de gran intensidad poética.

Es sobre todo al comienzo, antes de establecerse una relación sexual entre tío y sobrina, cuando se siente la presencia del paisaje como un gran alimento espiritual. Los primeros párrafos del libro, que comienza ya diciendo: «Había que comerse el pan grande de un nuevo día», son un espléndido canto a la delicia del amanecer, en que las metáforas alimentarias comunican una sensación de goce bajo la cual se siente el agradecimiento del hombre por un día más de vida. El *desayuno* espiritual de don Pablo, en forma de hogaciña, tiene algo de reli-

gioso, pues recuerda el bíblico *pan nuestro de cada día*, y anticipa, además, el aspecto eucarístico del pan que, muchos capítulos más tarde, comerá él en ruta hacia el Acueducto. Aquí se asocia el pan tanto con lo eterno —la *creación* repetida en cada amanecer— como con la vida transitoria —la alegría que siente el protagonista por otro día de vida. El desayuno físico con que se cierra el capítulo refuerza la relación orgánica entre personaje y paisaje, actuando éste ahora como si fuera también un personaje: «Todo estaba seco en el panorama, todo estaba ansioso de verle desayunar. Daba vida al paisaje su desayuno frente a él y los grandes pellones de tierra se mojaban en su café con leche.» Ha habido un cambio de papeles, y ahora es el paisaje quien mira al protagonista, no viceversa. La comunión entre ambos se completa cuando don Pablo quiere atenuar la sequedad del paisaje: «Había, a veces, nubes tan apetitosas que las echaba en el vaso de agua que se tomaba después del último pedazo de pan seco, de pan desgraciado que no había podido sopar bien, y aquellas nubes se deshacían en el agua como azucarillos.» En cambio, la primera descripción de la tarde a través del «espejo» del Acueducto, da una sensación de algo trascendido. «¡Qué gran luz la del paisaje a través de esos balcones! —piensa don Pablo—. Estamos en plena calle y, sin embargo, estamos a un lado o al otro del Acueducto; del otro lado es donde está la realidad, el espacio abierto y tendido, el campo raso, salpicado con los zumos de limón de una luz vivida» (II).

La comparación entre el día y el pan recurrirá todavía con variaciones de gran intensidad en el capítulo IV. El día será como el pan poco a poco comido hasta no quedar nada, o sea, hasta la noche. En este capítulo don Pablo, cuya declaración a Rosario había sido aceptada la víspera, se siente optimista y satisfecho de lo espiritual: «Me alimentaré con las campanadas y comeré todos los días los sabrosos cantos de gallo, sabrosos como su curcusilla o su cresta.» Según pasan los días, antes de hacer suya a Rosario, se insiste más en el acto de comer, que se asocia con la vejez. La posesión de la sobrina, en el capítulo VII, está introducida por una descripción de las tejas segovianas, rotas, malsanas, símbolos de su «divina pobreza»: como las «medias suelas rotas» de la ciudad con que don Pablo se ha-

bía alimentado «en los días de mucha hambre y de naufragio espiritual [...], como los náufragos que, al octavo día de su perdición, comen suela». Puede haber en la evocación de las tejas deterioradas cierta anticipación de las consecuencias que caerían sobre el protagonista después de *lanzarse* al acto sexual con su joven sobrina: contra un fondo siniestro de «cielo, tejas, paisaje yermo, campanadas» —estas últimas dando las ocho de la mañana como «hachazos secos en las campanas»—, don Pablo, el rostro azotado «con sus antiguas hambres», va a tomar a la mujer, acto que equivale a un paso hacia la vejez definitiva⁴¹.

Imágenes de la comida aparecen de nuevo asociadas con la escasez y la muerte en el poético paseo nocturno de la pareja descrito en el capítulo IX, paseo que sirve como «postre excesivo de su cena mediocre». Salen «a repartirse la luna, a merendársela». «En la noche segoviana se bebe *pasado* puro, *pasado* hecho papilla, pasado que se refresca en el porvenir de muerte que nos espera.» La noche «flaca», «en los huesos», hace pensar en la muerte: «el ayuno eterno se impone, todos toman parte en él. ¡Es inexplicable la pobreza de esta noche paniega del pan de la nada!». Se toma «una copa de *nada* en la copa vacía del paisaje nocturno de Segovia». Las bolas de la balaustrada son «como esas bolas de sal que hay en los pesebres y que aquí sirven para que las roa el hambre y la sed del tiempo».

En contraste con estas alusiones sombrías, las que se hacen a la comida en el capítulo XII reflejan el momentáneo contento que siente el amancebado don Pablo a la hora de la siesta el día antes de la boda: «¡La panzada de sol que se daba la panza de la tierra!» Las campanadas de la Catedral corresponden a la hora del café: «Esas chorreras de la hora plena, esa gran piña aliñada que pende de esa hora, son como el azúcar quemado que da más densidad al café.» Las campanadas de las ocho, el

⁴¹ El motivo de la comida para el sustento espiritual se ha introducido ya al final del capítulo anterior, cuando don Pablo les dice a los turistas que le han invitado a comer en un restaurante con una vista del panorama: «—Me gusta comer aquí por las vistas [...]. Además, todos los que comen en este sitio se comen algo del panorama... El uno una teja, el otro el cuscurro de una torre... Hay quien emprende con un pináculo de la Catedral...»

final del capítulo y del atardecer —después del recién cometido *pecado*—, «siembran de entremeses las ganas de cenar. Segovia se llena de las aceitunas de las alborotadas campanadas». Ahora la ciudad «siente el entrañable vacío y entresijamiento del bazo». La campanada de las ocho y media «cae ya en lo irreparable como afilado tajo que intenta partir el pan de la cena, que es ya cuchillazo en el vaso pidiendo que esté pronto lo que sea». Luego suenan «las nueve de la noche que caen sobre los guisos y los sazonan como nuez moscada, sal u otro ingrediente que haya de dar al guiso el último tono».

Tanto en algunas de las imágenes alimentarias del final de este último capítulo como en las del nocturno capítulo IX podemos ver un presagio de la *oscuridad* ambiental y espiritual con que terminará el libro, oscuridad que corresponde a la sensualidad senil que se apodera de don Pablo. Como reflejo de este estado malsano, desaparecen casi por entero ahora del texto las metáforas de la comida. Es cierto que durante el día, cuando siente «vergüenza sexual», don Pablo tiene sentimientos puros: «“El mundo —se decía en las horas claras— es un arroz bien tomado”» (XXII); mas las alusiones alimentarias de la noche son menos sanas, como en el caso de los murciélagos «“seminaristas”» del Acueducto que, según el protagonista, «“cenan temprano y salen cuando ya se han tomado su café, que les excita mucho... [y] hacen cirriar el plato del aire...”» (XIV). «“¿Qué problema humano —se pregunta en otro sitio— va a haber atracándose de este aire de piedra, de muerte, de soledad y de pobreza?”» (XX). La desaparición casi completa de metáforas alimentarias en la novela corresponde, pues, a la creciente desesperación del protagonista, resultado de la trayectoria que ha seguido desde una última, luminosa y deliciosa ansia de vivir al comienzo hasta una sombría e inapetente renuncia final.

Muerte e inmortalidad

La repentina ansia de vivir con mayor plenitud que se apodera del protagonista, y que será el impulso original de la historia erótica, acentúa la tensión básica que existe en la obra en-

tre la fugacidad de la vida humana y la eternidad, entre lo transitorio y lo permanente, tensión percibida no sólo en el tiempo de la novela —el momento actual durante el cual transcurre la acción frente al perenne ciclo de días, estaciones y años; el pasado histórico de los hombres, simbolizado por la Iglesia, frente al mucho más antiguo, representado por el Acueducto—, sino también en el espacio, tanto exterior —la corte y los forasteros—, como interno —Segovia, su paisaje, el Acueducto. Consciente de su propia mortalidad, don Pablo decide, sin embargo, contrarrestar el inevitable proceso de la vejez mediante una última afirmación vital, que resultará ser un autoengaño, y que, al sobrevenir el correspondiente desengaño, apresurará su deterioro físico y mental. Paso a paso, acechado por la muerte, don Pablo avanza hacia su propio final mientras que, por otra parte, está buscando con ansia el secreto de la inmortalidad.

Como en el caso de los otros motivos de *El secreto del Acueducto* estudiados hasta aquí, el de la muerte se desarrolla de un modo variado. Alusiones literales o figurativas a la muerte crean una atmósfera propicia para el viaje que emprende don Pablo hacia la suya. El interior del pobre convento de las Descalzas al lado de la vivienda del protagonista, lleno, al parecer, «de calaveras para meditar», con su «tapial, hecho al parecer con cráneos superpuestos» —«la tapia del cementerio de la hermandad» (I)—, por ejemplo, donde se ha retirado de la vida su hija, «tiene algo del escalofrío que dan los depósitos de cadáveres»; las monjas son «como muertas en pie, y las familias las besan a través de las tocas, como si besasen al muerto amortajado y con la cara cubierta». Se alude a ellas como *fantasmas*, *momias*; su encierro es un *sepelio* (XIII). Dentro de la ciudad no deja de sentirse la presencia de la muerte. La cúpula de la Catedral al anochecer, «como un alto jardín de cipreses oscuros entre los que sobresalía una iglesuca», tiene mucho de «sepulcro sombrío» (III); don Pablo desata legajos en su archivo «como quien desata los cinturones de las momias, y salía de ellos un polvo de huesos, de huesos de canónigos»; se para después, a la salida, en la puerta alacena, sintiéndose «oculto como en el armario del tiempo, como en un sarcófago escondido» (X). Tanto las campanadas como las tejas de la ciudad hacen pensar en la muerte. Los anticuarios tienen «facha de

dueños de funerarias» (VIII); en el escaparate de una de las farmacias de la calle Real por delante de las que pasa don Pablo el día anterior a la boda se anuncia «MATERIAL PARA EMBALSAMAMIENTOS», mientras que en una «tienda de curtidos vendían cajas de muerto» (XIV); al bajar otra vez esta calle tras haber descubierto el adulterio, en el «Café de la Unión tiritaban los huesos del dominó», la cárcel «estaba llena de siluetas de presos como en el mirador de la cárcel, como pudiendo poner su mano de estranguladores en el transeúnte» y don Pablo «parecía ir a la botica o a la funeraria, por la cara de angustia que ponía sin poderlo evitar» (XX). Desde una altura no lejos del Acueducto se ve «el cementerio segoviano, oreado, simpático, en que celebran los muertos una constante fiesta del árbol, la fiesta del ciprés» (III); los vagabundos «han estado cerrados» en el Refugio de Segovia «como en un sepulcro confortable» (XIX). A lo largo de la novela se refiere a muertes violentas: la histórica de Juan Bravo y la legendaria del venado blanco y su guardián en la Huerta del Venado; el «pobre hombre» asesinado una noche tiempo atrás (capítulo IX). Hasta el cabrito comido por los novios en «el hule viejo de la posada en el que había salido el fondo de luto, el fondo de esquila de defunción que tiene bajo su blancura», tiene «más huesos que carne, huesos de crimen, huesos de descuartizado con el hacha» (XV).

También la naturaleza está presentada en términos de la muerte. Desde el balcón de la casa de don Pablo, «el morero estaba más oscuro y daba algo de esquila de defunción al jardín» (III). «En la noche de Segovia —se trata del capítulo en los jardines del Alcázar— se está frente a la soledad llena de luna y serenidad de la muerte. Se revela el paisaje de la muerte clara y serena. Las aguas de sus dos ríos templan los aceros de la idea de la muerte» (IX). Y finalmente, la *Muerta* es una «gran montaña con su forma de muerta tendida, desnarigada como las esfinges, con las manos cruzadas sobre el pecho y la barriga hinchada, como si tuviese la preñez de la muerte. [...] Era como una esfinge muerta» (XVI).

La descripción fúnebre de esta montaña, hacia la que miran los novios durante su paseo que tiene «algo de paseo del velatorio eterno», está relacionada con una descripción, poco antes, de su *esposo* —el Acueducto— visto por la ventana de la

posada la noche de la boda: «El Acueducto tomaba un aspecto tétrico, [...] como si fuese guillotina montada sobre el cadalso solemne de su boda» (XV). En efecto, los amores del protagonista, que se legitiman en el matrimonio y terminan en adulterio consentido y renuncia, están presentados a través de imágenes de la muerte que refuerzan todo lo que habrá de trágicamente autodestructivo en el impulso vital con que ha comenzado el libro, al mismo tiempo que jalonan su trayectoria hacia la muerte. Asimismo se repetirán en medida creciente las referencias al dolor de cabeza que terminará por hacerle perder la razón. Ya al final del capítulo II se describe a don Pablo sintiéndolo todo «como si saliese de un letargo en el que todo era como visión de muerte». Rejuvenecido, «le metía prisa el tiempo. Lo que tenía que aprovechar era su última juventud, la juventud antes de la nueva niñez». Vuelve a su casa resuelto a pedir la mano de Rosario, «conmovido y como viendo desde el fondo sepulcral de la vida una luz apacible de resurrección (III).

El protagonista, que encuentra en Rosario un *regazo* contra la muerte, está iniciando, sin embargo, el verdadero proceso de su propia aniquilación. Al hacerla suya por vez primera, «Don Pablo, con algo de suicida que se arroja al río en el sitio de mayor profundidad, se debatió con fatigas de muerte, pero anheloso y rígido como un joven». Se le presenta enseguida como un «viejo de hospital cuya enfermera va por el desayuno» (VII). Durante los calurosos atardeceres veraniegos, con su «anhelo de muerte», «cada día más mortecino», don Pablo se siente feliz: «Tenían sus amores así algo de testamento» (XII). El día antes de casarse se compara con «el día antes de su muerte. Ya entraba en la hora de tener la enfermera oficial y definitiva». La idea de la *nueva niñez* se retoma durante este último paseo debajo del Acueducto, al reflexionar don Pablo: «¿Qué es mi boda para él...? Como un bautizo o como ese último momento en que el duelo de los entierros se despide a sus pies, en cuanto se ha pasado su límite, como si él señalase el límite del mundo» (XIV). No sorprende, pues, que al atravesar los pasillos del parador, con su «olor a cuartel, a cárcel y a hospital», don Pablo le comente a Rosario que los cantares de bodas que ella echa tanto de menos tienen «algo de funeral»

(XV)... Tampoco pierde su aspecto fúnebre el *cadalso de la boda*: «En su cuaderno de historiador había escrito frases que cualificaban más al gran monumento, elevado sobre todos como un mausoleo universal» (XVII).

Al entrar don Antonio en el hogar las alusiones fúnebres se intensifican. El bonete del cura molesta al protagonista: «“Ahora cuando enferme —se decía don Pablo—, siempre parecerá que me han venido a dar la extremaunción”» (XIX). Tras descubrir el adulterio, se consuela debajo del Acueducto. Decide resignarse: «“Todo está permitido en protesta de tan breve vida mortal.”» El único conflicto es «el inevitable de morir, y ante ese conflicto don Pablo estaba cuadrado». Una vez decidido a guardar silencio, se despide del Acueducto, «que le atraía como un viaducto o como un rompeolas por el que tirarse, pues había en él algo de aparato de suicidio» (XX), referencia que enlaza circularmente con la descripción como suicidio de la primera vez que hace el amor a su sobrina.

El resto son postrimerías. El escuchar a través de las paredes «es como lo último en que se refugia el muerto, lo único que le queda, la remota esperanza de oír a través del féretro el anhelo humano y fornicador hasta en el propio cementerio». Habiéndose *suicidado* figurativamente, ahora «sudaba con el sudor que huele a desesperación, que tiene una mortal punta de último perfume. [...] Se sentía morir» (XXII). En el penúltimo capítulo, donde se acentúa aún más la identificación del chiflado protagonista con el Acueducto, que le parece ahora un viejo de pelo blanco bajo la nieve, el temor a la muerte verdadera llega a ser una obsesión: «creía que iba a morir, es decir, que iba a entrar en la plena ruina del mundo, pues sobre el que muere cae y se desmorona la presunción del fin del mundo, ya que es como si hubiese sucedido». Don Pablo se imagina el mundo sin él, después de que haya muerto: «él era el que le daba su despedida al sentirse amenazado por el frío que mete en casa por última vez sin avisar antes hasta que se repite de pronto, por todas las calles de Segovia un “Ha muerto don Pablo”, dicho con lengua helada, sin muchos comentarios porque el frío los corta, arrebujiándose más en sus abrigos todos los que lo oyen». El miedo que tiene por el Acueducto es «miedo por él mismo, miedo de no volverlo a ver, miedo de que mu-

riese en él». Don Pablo se siente como el último de una larga cadena de «moradores muertos que resultaban como los moradores de una ciudad enterrada por las cenizas del tiempo numerosas veces», dentro de cada uno de los cuales el Acueducto «se había quebrado», perdiendo así su *estabilidad*.

Estas reflexiones preludian la escena final cuando, por un proceso de asociación mental, don Pablo ve por fin «un féretro en lo alto del Acueducto, y en él la solución» al problema de su autoría. «—¡Ya lo veo! [...] ¡Está encerrado en los bandajes de las momias.» En el «sotabanco con hechura de sarcófago» ve el del primero y más importante de los *moradores muertos*, un «sarcófago muy grande porque también el fundador lo fue». Esta visión le hace pedir, irónicamente, que para *probarlo* desempeñen el Acueducto, acto que significaría la destrucción, o *muer-te*, del monumento que era su dios.

Si la brevedad de esta vida mortal está subrayada en *El secreto del Acueducto* a través de frecuentes alusiones a la muerte, también se refuerza en la novela mediante una constante confrontación con lo eterno y permanente, calidad ésta asociada al misterio de la inmortalidad. La historia erótica de don Pablo, que se desenvuelve dentro de un tiempo y espacio limitados, ofrece un contraste con la dilatada extensión temporal y espacial de la historia espiritual, donde el Acueducto, cuya antigüedad remonta más allá de la era cristiana, es, sin embargo, una obra creada por los hombres, perteneciendo, pues, a pesar de sus orígenes remotos, a la historia humana. Igual es el caso de la castellana ciudad de Segovia, «el facistol para el gran libro de la Historia de España» (II), cuya *permanencia* es debida al Acueducto (VII). Ilimitado en el tiempo, y por lo tanto *eterno*, es el paisaje. Tanto éste, relacionado con lo femenino —recuérdese la *Muerta*, esposa del Acueducto— y caracterizado por la perennidad de la naturaleza, como el Acueducto mismo, obra humana de remotísimos e imprecisos orígenes, están asociados con el anhelo humano de inmortalidad. «La eternidad —piensa don Pablo en el capítulo III, antes de pedir la mano a Rosario— no es más que el frío»; quizá en el definitivo frío del final del libro viese él, por fin, la cara de la eternidad.

III. Novelas dentro de la novela: aspectos de la técnica narrativa

Nos referimos al comienzo de este estudio a la existencia dentro de *El secreto del Acueducto* de dos novelas que reflejan los dos lados opuestos del protagonista, sin haber vuelto a mencionar en el análisis subsiguiente de la historia erótica y de la espiritual que esta dualidad pueda considerarse base suficiente para distinguir dentro del libro *dos novelas*. Ahora, al comentar por último algunos elementos de la técnica narrativa del libro, concentrándonos en cómo éste se encuentra ensamblado en su conjunto, veremos en qué consisten dichas supuestas *novelas*. Tanto en su totalidad como en sus dos partes —las dos historias de don Pablo— *El secreto del Acueducto* presenta una compleja estructura: es una ficción dentro de la ficción, mediante la cual puede el lector recrear su propia —y personal— obra de ficción.

Para la historia erótica el narrador omnisciente, recurriendo a los cinco sentidos —sobre todo al de la vista y al del oído— y utilizando recursos técnicos que recuerdan, con frecuencia, los de la cámara cinematográfica, crea una sensación teatral donde el protagonista funciona como actor, o bien como espectador-oyente, siendo *visto* a su vez por los ojos del lector. Para empezar, cuando el protagonista, movido, no por el amor, sino por el egoísmo, decide pedirle la mano a su sobrina, está queriendo ser *autor* del destino de otra persona. Tanto al preparar la escena para que ella acepte como al poseerla por primera vez, don Pablo rechaza la realidad de sus circunstancias para crear el escenario de una actuación futura acorde con su fantasía. Este autoengaño traerá, como queda dicho, el correspondiente desengaño, cuando en un cambio de papeles, el *autor* y protagonista de la farsa se convierta en *espectador-oyente* de una comedia sobre la que ya no tiene control alguno, y donde el único placer de que puede gozar ahora es el placer vicario que le llega a través de la imaginación. Para no perderlo, el marido consentidor decide adoptar dentro de su propia casa el *papel* de marido engañado e ignorante, que le permite disfrutar durante ciertas horas, como *espectador* secreto y mediante

una curiosa especie de *voyeurismo* auditivo, de las escenas de intimidad que la pareja de unos desprevenidos *actores* está *representando*. Es seguro que la complejidad de esta situación no dejará de afectar a su equilibrio mental. La complicada trama teatral dentro del libro constituye a su vez para el lector de la obra una especie de comedia que él recrea en el *tablado* de su imaginación.

No sólo la historia erótica sino también la vida humana en general está evocada en *El secreto del Acueducto* mediante referencias teatrales. Quizá el *espectador* más importante dentro del libro sea el Acueducto mismo, quien —en los pensamientos de don Pablo, claro está— dirá a los seres humanos: «“Cataros por muertos [...]. El tiempo necesita que perezcáis en el tránsito de un drama en varios actos que puede durar veinte o sesenta años. ¿No comprendéis que si no el tiempo se aburriría mucho de vosotros?”» (VIII). En el capítulo siguiente, los jardines del Alcázar, desde donde se oyen una variedad de *cantos*, son comparados con «el paraíso de la Ópera de la noche»; allí, en la noche segoviana, se ve «el papel de barba de la historia, sus intensos pliegos en blanco, los pergaminos de la historia». En la búsqueda y escondite casi a oscuras en el convento de las Descalzas, «hay algo también de mascarada seria, profunda, solemne» (XII). También los escaparates que mira don Pablo al bajar la calle Real en el capítulo XIV recuerdan pequeños escenarios: allí se ve, por ejemplo, «el gran espectáculo de los chori-zos».

Todo ello permite entender mejor por qué el narrador abunda en alusiones directas o indirectas a diferentes modos de *voyeurismo*, que animan el aire, estableciendo en él un continuo juego de perspectivas. No sólo funciona don Pablo como espectador oyente activo —recuérdese, por ejemplo, las horas que pasa al balcón—, sino también como objeto de miradas atestiguadoras por parte del paisaje y hasta de los muebles de su casa. Pero el gran testigo, «“el verdadero testigo imparcial”» que «“sirve de quevedos, de lentes al tiempo”» (V), es el Acueducto, el «mirón monumento» (XX), ese máximo espectador cuyas miradas siente en sí de continuo el insignificante protagonista: «“Todos sus grandes ojos me miran y me comprenden, y yo soy como perro que no acaba de comprenderle, ni alcanzo

lo que significa la luz de vida que hay detrás de él"» (XIV). Es precisamente esa calidad de eterno testigo, en contraste con lo *efímero* y transitorio del amor humano, lo que le otorga su grandeza: «"Sólo en el Acueducto se reúnen las escrituras de todas las vidas, sólo a él se le podrá tomar por testigo"» (XX). En la novela de su cuerpo don Pablo terminará renunciando a un protagonismo activo, mientras que en la del alma su obsesión con el fundador del Acueducto le llevará desde la mansa investigación hasta una insensata apelación a actuar.

La historia espiritual de don Pablo constituye, por su parte, un conato de novela relativamente independiente dentro de la novela. Tanto esas «memorias íntimas de su vida, sólo en lo que se relacionaba con el magnífico Acueducto» (I) que va redactando a lo largo del libro, y de las que hay en él extensas citas, como sus pensamientos, también citados entre comillas y de cuya prosa se dice que es «una prosa con asteriscos» (IV), provienen de una voz autorial independiente donde predominan las greguerías, invadida, sin embargo, más de una vez por la voz del narrador principal, que asume entonces la manera expresiva de su personaje. A diferencia de lo que ocurre en el texto de la novela propiamente dicha, estos trozos, escritos o pensados por don Pablo en un estado de exaltación, carecen de coherencia narrativa. En el capítulo V, que cita partes de estas memorias, se describe el proceso de su creación. Primero, delante del Acueducto, don Pablo se pregunta: «"Hoy que es como todos los días, ¿qué se me ocurre de nuevo sobre él?..."» Luego, «como siempre y lo mismo que el *fotógrafo* que abre sólo el *objetivo* de su alma y se vuelve a su *estudio* para *revelar* lo hecho se dirigió a su casa [bastardillas mías]». Allí, «se puso a escribir con la incongruencia del que no pasa nunca de los apuntes de la obra futura». Por una razón u otra se abstiene de elaborar más este material crudo redactado en su «cuaderno con pasta de hule negro»: «Siempre que estampaba un pensamiento nuevo en su estudio sobre el Acueducto, se detenía, pues desconfiaba de entrar en la segunda parte del trabajo, que a poco que se descuide el autor toma un tono perorativo y deplorable.» Su manera de trabajar por acumulación, sin aglutinar los materiales, hace pensar en las colecciones ramonianas, temáticas o no, de greguerías: «Era como si en su obra pacien-

te y sincera para la que no tendría nunca editor fuese poniendo todos los días una piedra del Acueducto.» Irónicamente —un poco a la manera del director de cine que utiliza para su película fotografías supuestamente sacadas por un personaje del filme—, el narrador, al incorporar estos escritos sueltos en *El secreto del Acueducto*, se ha convertido en su *editor*. El comentario que añade revela lo que Gómez de la Serna piensa que puede ser la función de esas greguerías en cuanto permiten que el lector reconstruya con ellas en su mente el edificio que las ha inspirado: «Él [don Pablo], una a una, se iría llevando las piedras de las imágenes y las montaría en las numerosas páginas de su libro para que todos los hombres lo pudiesen montar en la más lejana ausencia del monumento, con la paciencia que necesitan los monumentos recortables o las construcciones de piezas.» Esta indicación habla por sí misma acerca de la estética que Gómez de la Serna aplica con muy clara conciencia a su obra literaria, y debe advertir a los lectores actuales acerca de cómo han de leerla.

En realidad, la *novela* del alma de don Pablo, aunque consiste en trozos inconexos, siendo así una novela frustrada, tiene no obstante cierto desarrollo en la interioridad de su *autor*, desde aquel equilibrio mental que él había creído hallar en la mujer, la «gran higiene de la imaginación» (VII), hasta el desequilibrio, relacionado con la corrupción moral de la situación doméstica, en que terminará el pobre hombre. Igualmente desempeña aquí don Pablo varias funciones: es personaje de la acción, escritor de memorias, cronista del Acueducto —que en esta particular *novela* hace de protagonista— y, quizá sin habérselo propuesto, también poeta. El lector, por su parte, queda en libertad para formar, desde las diversas y a veces contradictorias declaraciones atribuidas a don Pablo, su propia idea de cómo es el personaje. Creo que donde mejor puede apreciarse el papel activo que corresponde al lector es en la relación que la obra sugiere entre el arte y la inmortalidad.

Cabe describir *El secreto del Acueducto* como una *crónica* escrita por su *cronista-autor* (Gómez de la Serna) utilizando un narrador —o *cronista*— ficticio para contar una parte de la vida del ficticio segoviano *cronista del Acueducto* llamado don Pablo, quien, a su vez, representa el último eslabón de una larga cade-

na de *cronistas*, reales y verdaderos, pasados y presentes: autores de tratados históricos, guías y otros textos informativos o imaginativos sobre la ciudad de Segovia, cuyas huellas se pueden percibir en todos los niveles que hemos distinguido dentro de la novela de Ramón. Aunque sólo en forma de *apuntes*, las memorias-*crónica* del protagonista, recogidas —o sea, *editadas*— por el narrador, se incorporan al texto narrativo de éste en forma parecida a aquella en que los historiadores integran las diversas fuentes de que se sirven, para crear un monumento literario que eternice en un trasunto poético al Acueducto —«los monumentos recortables o las construcciones de piezas»—, cumpliéndose así el anhelo del personaje.

Esta edición

Para el texto de esta primera edición crítica de *El secreto del Acueducto* me he basado en la edición original (1922), cotejada con la de las *Obras selectas* (1947), que ignoramos si fue revisada por el autor, manteniendo el madrileño laísmo de Ramón así como la peculiar puntuación de la primera edición, pero corrigiendo, no sólo las erratas obvias, sino algún que otro descuido igualmente subsanable.

Las numerosas notas que el texto lleva al pie de página son todas de carácter informativo, resultado de la investigación en bibliotecas, hemerotecas y archivos, así como de conversaciones con diversas personas que pudieron facilitarme datos no accesibles de otra manera. Para esta documentación he procurado citar directamente escritos publicados con anterioridad a la novela misma, que en muchos casos habría leído —y utilizado— el propio autor, como podrá comprobar el lector de esta edición cuando encuentre en las páginas de *El secreto del Acueducto* ecos, a veces bastante literales, de las aludidas fuentes.

La novela va precedida de un dilatado y detallado estudio preliminar donde se trata de corregir ciertas ideas falsas y apresuradas acerca de la novelística ramoniana, mostrando mediante un análisis cuidadoso de la composición del libro y de sus elementos constitutivos la trabada coherencia interna que existe en el fondo de obra tan intuitiva y espontánea.

Se incluye también una extensa bibliografía de fuentes primarias y secundarias, bibliografía que necesariamente tiene que ser selectiva, dada la enorme cantidad de materiales relativos al tema y a escritor tan prolífico como fue Gómez de la Serna.

Por último, hemos incluido dos de entre las varias ilustraciones que adornaban la edición original —los dibujos del sobabanco hechos en 1819 y la estampa de don Diego Villanueva titulada «Vista del Aqueducto de Segovia por la plaza del Azoguejo» que publicó en 1757 la Real Academia de San Fernando—, así como una fotografía de la memorable cubierta que ostentaba aquella edición. También hemos aportado algunas ilustraciones más que pueden ser de interés para el lector, y un plano de la ciudad para que en él pueda seguir el curso de la acción.

Con esto esperamos haber contribuido al mejor conocimiento y seria apreciación de uno de los más grandes, pero peor estudiados, escritores de la lengua española, un autor cuya originalidad hace que su obra nos parezca tan nueva hoy como cuando por primera vez vio la luz.

Agradecimientos

Debo agradecer su valiosa ayuda para la preparación de este libro a don Luis Felipe de Peñalosa y Contreras, don José Montero Padilla y a la viuda e hijas de don Julio Gómez de la Serna; y, por supuesto, a don Gustavo Domínguez y don Manuel Bonsoms.

Quiero hacer constar también mi gratitud hacia doña María Josefa Enciso, don Hipólito Escolar, doña Ángela García Fuentetaja, don Mariano Gómez de Caso Estrada, don José María Guelbenzu, don Teodoro Herrero Hernández, don Pablo Martín Cantalejo, doña Rita Ortega Gilsanz, don Nicomedes Revenga Martín, don Antonio Ruiz Hernando, don Ignacio Soldevila y doña Manolita Villapanda.

Bibliografía

I. SEGOVIA Y LA GRANJA

- AZORÍN, *Castilla*, Madrid, Revista de Archivos, 1912.
- BOSARTE, Isidoro, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, Imprenta Real, 1804.
- COLMENARES, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, 1636; ed. Tomás Baeza, 1846 y 1847; ed. Gabriel María Vergara, 1921; nueva edición anotada, Segovia, Academia de Historia y Arte de San Quirce, t. I, 1982; t. II, 1984; t. III, 1975.
- COLORADO Y LACA, Eugenio, «Segovia». *Ensayo de una crítica artística de sus monumentos: con un compendio de su historia y algunas noticias curiosas y útiles al viajero*, Segovia, San Martín, 1908.
- DOTOR, Ángel, *Don Quijote y el Cid. El alma de Castilla*; 1928; Madrid, Editora Nacional, 1945.
- FERNÁNDEZ, P. Luis, *Juan Bravo*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981.
- FAGOAGA, José de, *Descripción de los reales sitios de San Ildefonso, Valsain y Riofrío*, Segovia, Imprenta de D. Eduardo Baeza, 1845.
- GILA Y FIDALGO, Félix, *Guía y plano de Segovia*, Segovia, Diario de Avisos, 1906.
- *Paseos y visitas escolares por la ciudad de Segovia y sus alrededores*, Segovia, F. Santiuste, 1897.
- GÓMEZ DE SOMORROSTRO, Andrés, *El acueducto y otras antigüedades de Segovia*, 1820; edición facsímil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1975.
- GÓMEZ DE SOMORROSTRO Y MARTÍN, Andrés, *Manual del viajero en Segovia, o sea Reseña histórico-descriptiva*, Segovia, Pedro Ondero, 1864.
- GÓMEZ SANTOS, Antonio, *El Acueducto de Segovia y curiosidades artísticas de la ciudad*, Segovia, Herranz, 1883.
- GRAU, Mariano, *Polvo de archivos*; 2.^a ed., Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1973.
- Guías «Castilla» de poblaciones españolas. Segovia*, Madrid, Imprenta Helénica, S. A. (1918 o antes).
- HERNÁNDEZ USEROS, Pedro, *Apuntes para una guía de Segovia y su provincia*, Segovia, Imprenta provincial, 1889.

Historial del homenaje tributado en Segovia el 4 de noviembre de 1915 al Excmo. Sr. D. Carlos de Lecea y García, Segovia, Imprenta Prensa de Segovia, 1916.

LECEA Y GARCÍA, Carlos de, «Fundaciones religiosas en Segovia por seis santos y un venerable», *Estudios Segovianos*, VII, núm. 19, 159-93.

— *Miscelánea biográfico-literaria y variedades segovianas*, Segovia, Diario de Avisos, 1915.

MARTÍN G. MARCOS, Luis, *Crónicas y otros escritos en prosa*, Prólogo, selección y notas de José Montero Padilla, Segovia, Publicaciones de la Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1980.

MARTÍN SEDEÑO, Santos, *Descripción del Real Sitio de San Ildefonso, sus jardines y fuentes*, 3.^a vez aumentada por Andrés Gómez de Somo-rostro, Segovia, Eduardo Baeza, 1854.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1976.

MOLINA, Joaquín, *Apuntes históricos de Segovia*, Segovia, Imprenta Provincial, 1888.

OLIVER-COPONS, Eduardo de, *El Alcázar de Segovia*, Valladolid, Castellana, 1916.

OTERO, Julián María, *Itinerario sentimental de la ciudad de Segovia, o sea un paseo por sus calles en una noche de luna. Ofrecido a los viajeros que la visitan para mostrarles una muy señalada ruta sobre este antiguo solar*, 1915; edición facsímil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1981.

PICATOSTE, Valentín, *Descripción e historia política eclesiástica y monumental de España. Para uso de la juventud. Provincia de Segovia*, 1890; edición facsímil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1975.

PONZ, Antonio, *Viaje a España*, 1887; edición facsímil, Madrid, Atlas, 1972, t. X, Carta VIII, 226-274.

QUADRADO, José María, *Recuerdos y bellezas de España. Segovia*, 1865; edición facsímil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1977.

RUIZ HERNANDO, J. Antonio, *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, 2 vols., Madrid, SAFER Reprografía, 1982.

SÁEZ Y ROMERO, Mariano, *Las calles de Segovia. Noticias, tradiciones y curiosidades*, 1918; edición facsímil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1979 (Apéndice IX, «Bibliografía segoviana», tomado de otro publicado por el autor en *Crónicas Segovianas. Tiempos pasados*).

«Segovia», *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Barcelona, Montaner y Simón, 1896, vol. 18, 909-19.

«Segovia», *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*, volumen 54, Madrid, Espasa-Calpe, 1910, 1464-80.

«Segovia», *La Ilustración Española y Americana*, año 64, núms. 18 y 19 (número extraordinario), 15 y 22 de mayo de 1920.

VERGARA, Gabriel María, *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*, Madrid, Hernando, 1931.

— *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*, Guadalajara, Colegio de Huérfanos de la Guerra, 1903.

— *Tradiciones segovianas*, 2.^a ed., Madrid, Hernando, 1932.

VILLAPANDA MARTÍNEZ, Manuela, *Catálogo de la II Exposición de obras impresas sobre Segovia y su provincia*, Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1965.

VIÑAS, Aurelio, «Segovia, ciudad de arte», *Estudios Segovianos*, VI, número 18, 391-99.

II. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y SEGOVIA

CRUZ GARCÍA, Oscar, «Segovia: Enclave mágico. Apunte en torno a la novela de Ramón Gómez de la Serna, "El secreto del Acueducto"», *El Adelantado de Segovia*, 25 de julio, 1 y 8 de agosto de 1985.

MARTÍN CANTALEJO, Pablo, «Ramón Gómez de la Serna y su "secreto" del acueducto», *El Adelantado de Segovia*, 15 de marzo de 1984.

MARTÍN G. MARCOS, Luis, «Ramón y Segovia», *El Adelantado de Segovia*, 15 de enero de 1963; reimpreso en *Crónicas de la ciudad*, 236-37.

MONTERO PADILLA, José, *Guía literaria de Segovia*, Segovia, Imprenta Gabel, 1968.

— «Ramón Gómez de la Serna y Segovia», *Estudios Segovianos*, XVII, 1964, 5-20; también en *Segovia de escritores*, Jefatura Provincial del Movimiento de Segovia, 1966, 125-33.

— «Segovia de escritores», *Estudios Segovianos*, XVII, 1965, 5-21.

RUIZ-CASTILLO BASALA, José, *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, Madrid, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, 1972.

III. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE GÓMEZ DE LA SERNA

BALLESTEROS DE MARTOS, «Marcelo Proust y Ramón Gómez de la Serna», *El Sol*, 1 de abril de 1923, 6.

- BROWN, Gerald G., «La novela», en *Historia de la literatura española. El siglo XX*, 1974; Barcelona, Ariel, 1980.
- CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Prólogo de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- CARDONA, Rodolfo, «Introducción a la "greguería"», en *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1979, 15-31.
- *Ramón. A Study of Ramón Gómez de la Serna and His Works*. Nueva York, Eliseo Torres, 1957.
- CERNUDA, Luis, «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925», en *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, 165-77.
- «Gómez de la Serna, en *Poesía y Literatura* I y II, Barcelona, Seix Barral, 1971, 393-95.
- CHACEL, Rosa, «Gratitud a una exégesis admirable», *Pueblo*, Viernes literario, 5 de marzo de 1982, 1 y 4.
- DIEGO, Gerardo, *Lope y Ramón*, Madrid, Editora Nacional, 1963.
- «Ramón y la poesía», *ABC*, 8 de noviembre de 1955, 3.
- DOMINGO, José, «Tres grandes figuras de la generación novecentista», en *La novela española del siglo XX*, I, cap. IV, Barcelona, Labor, 1973.
- ESPINA, Antonio, «Ramón, genio y figura», *Revista de Occidente*, 2.^a época, núm. 1, 1963, 54-64.
- «Ramón y los ismos», en *El genio cómico y otros ensayos*, Madrid, Cruz del Sur, 1965, 125-48.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», *España*, Año IX, núm. 362, 24 de marzo de 1923, 10-11.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», *Cuadernos de Investigación Filológica*, III, 1977, 63-86.
- «Ramón y la vanguardia», en *Historia y crítica de la literatura española, VII. Época contemporánea: 1914-1939*, ed. V. García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1984, 205-18. (Este capítulo del libro incluye una extensa bibliografía junto con selecciones de los siguientes críticos: F. Ynduráin, R. Senabre, F. Umbral, C. Richmond, G. de Torre, G. Diego y L. F. Vivanco.)
- GARDIOL, Rita Mazzatti, *Ramón Gómez de la Serna*, Nueva York, Twayne, 1974.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, «Introducción» a *Greguerías*, Salamanca, Anaya, 1963, 5-32.
- *Ramón (Obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963.
- GRANJEL, Luis, S., *Retrato de Ramón: Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963.

- MAINER, José Carlos, «Prólogo» a *El incongruente*, Barcelona, Picazo, 1972, 11-31.
- MARÍAS, Julián, «Ramón y la realidad», *Ínsula*, año XII, núm. 123, 15 de febrero de 1957.
- NORA, Eugenio G. de, «Ramón Gómez de la Serna», en *La novela española contemporánea (1927-1939)*, 1958; segunda edición corregida, Madrid, Gredos, 1968, vol. II, 94-154.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, *Vida de Ramón*, Madrid, Cruz y Raya, 1935.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Ramón Gómez de la Serna», en *Novelistas españoles de los siglos XIX-XX*, Madrid, Guadarrama, 1957, 205-28.
- PONCE, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968.
- PRIETO DELGADO, Santiago, «Introducción» a *Greguerías: Selección 1910-1960*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 9-35.
- RICHMOND, Carolyn, *Una sinfonía portuguesa ramoniana*, en *La Quinta de Palmyra*, edición y estudio crítico de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 13-15.
- SALINAS, Pedro, «Escorzo de Ramón», marzo de 1935; reimpresso en *Literatura española. Siglo veinte*, Madrid, Alianza, 1970, 156-57.
- UMBRAL, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- YNDURÁIN, Francisco, «Dos inéditos de Ramón Gómez de la Serna», Introducción a *Museo de reproducciones*, Barcelona, Destino, 1980.
- «Sobre el arte de Ramón», 1963; en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos, 1969, 192-201.

IV. BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE OBRAS DE RAMÓN

Esta Bibliografía Selecta ofrece, en orden cronológico, una lista de las novelas de Gómez de la Serna junto con otras obras suyas de importancia: cuentos y novelas cortas recogidas en volumen por el autor, teatro, ensayos, colecciones de greguerías y de breves escritos sobre un tema, retratos, biografías, y una autobiografía. Por lo general, doy la fecha de la primera edición, basándome en la excelente —y extensa— Bibliografía de Gaspar Gómez de la Serna en *Ramón (Obra y vida)*, e indicando a continuación alguna edición suelta de fecha más reciente. En cuanto a las narraciones breves y obras de teatro reunidas en volumen, he incluido entre paréntesis, cuando ha sido posible, la fecha de su publicación original. Aunque no he detallado el contenido de colecciones de ensayos, etc., sí lo he hecho en el caso de las *Obras selectas* y de los dos tomos de las llamadas *Obras completas* (añadiendo aquí también alguna que otra fecha de publicación original), para facilitar así la

consulta del lector interesado, quien encontrará en *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, por José Camón Aznar, una sucinta descripción de cada una de la obras de nuestro autor.

Entrando en fuego, Segovia, Imprenta del Diario de Avisos, 1905.

El concepto de la nueva literatura, Madrid, Imprenta Aurora, 1909 (separata de *Prometeo*).

El doctor inverosímil (novela corta), 1914; Buenos Aires, Losada, 1948.

El Rastro, 1915; Madrid, Atenea, 1933.

La viuda blanca y negra (novela), 1917; Buenos Aires, Poseidón, 1943.

El cubismo y todos los ismos (inédito, 1920; véase *Ismos*.)

Senos, 1917; Barcelona, AHR, 1968.

El circo, 1917; Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

Greguerías, Valencia, Prometeo, 1917. (Para otras ediciones y colecciones véase la bibliografía de Gaspar Gómez de la Serna en *Greguerías*, Madrid, Anaya, 1963.)

Pombo, 1918. Prólogo de Andrés Trapiello, Madrid, Trieste, 1986.

El secreto del Acueducto (novela), 1922. Edición de Carolyn Richmond, Madrid, Cátedra, 1986.

El incongruente (novela grande), 1922. Prólogo de José Carlos Mainer, Barcelona, Picazo, 1972.

El Gran Hotel (novela grande), 1922; Barcelona, Janés, 1946.

Los muertos y las muertas (inédito, 1922); 1935; Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

La Quinta de Palmyra (novela grande), 1923. Edición y estudio crítico de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

El Chalet de las Rosas (novela grande), 1923. Estudio preliminar de María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1968.

Cinelandia (novela grande), 1923; Madrid, Nostromo, 1974.

El novelista (novela grande), 1923; Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

El alba y otras cosas, Madrid, Saturnino Calleja, 1923.

La sagrada cripta de Pombo, 1924. Prólogo de Andrés Trapiello, Madrid, Trieste, 1986.

El torero Caracho (novela grande), 1926; Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

El drama del palacio deshabitado (teatro), Madrid, Editorial América, 1926. [Contenido: *El drama del palacio deshabitado* (1909), *La utopía* (1909 y 1911), *Beatriz* (1909), *La corona de hierro* (1911), *El lunático* (1912).]

Gollerías, 1926. Estudio preliminar de Juan Alcina Franch, Barcelona, Bruguera 1968.

La mujer de ámbar (novela grande), 1927; Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

La malicia de las acacias (novelas), Valencia, Sempere, 1927. [Contenido: *La malicia de las acacias* (1923), *Los gemelos y el guante*, *El joven de las sobremesas* (1923), *La tormenta* (1921), *La gallipava*, *El miedo al mar*

- (1921), *De otra raza* (1924), *La Gangosa* (1922), *Aquella novela* (1924).]
- «Carteles» de Segovia. Letanía al Acueducto» (selección de greguerías tomadas de *El secreto del Acueducto*), *Manantial de Segovia*, núms. 4 y 5, julio-agosto de 1928, 9-10.
- Goya, 1928; Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Azorín, 1930; Buenos Aires, Losada, 1950.
- Seis falsas novelas*, Madrid-París-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1927. [Contenido: *María Yarsilovna* (falsa novela rusa, 1923), *Los dos marineros* (falsa novela china), *La fúnebre* (falsa novela tártara, 1925), *La virgen pintada de rojo* (falsa novela negra, 1925), *La mujer vestida de hombre* (falsa novela alemana), *El hijo del millonario* (falsa novela norteamericana, 1927).]
- El caballero del hongo gris. Folletín moderno* (novela), 1928. Prólogo de Gaspar Gómez de la Serna, Madrid, Salvat, 1983.
- El dueño del átomo* (novelas), 1928; Buenos Aires, Losada, 1948. [Contenido: *El dueño del átomo* (1926), *El olor de las mimosas* (1922), *La casa triangular* (1925), *La capa de don Dámaso* (1924), *El gran griposo* (1927), *El ruso* (1913), *El hombre de la galería* (1926), *La saturada* (1923), *La hija del verano* (1922), *El hombre de los pies grandes*.]
- Los medios seres* (farsa fácil en un prólogo y tres actos), 1929; Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- La Nardo*, 1930; Barcelona, Bruguera, 1981.
- Ismos*, 1931; Madrid, Guadarrama, 1975.
- La hiperestésica* (novelas, Madrid, Ulises, 1931. [Contenido: *La hiperestésica* (1928), *El regalo del doctor*, *La roja* (1928), *El vegetariano* (1924).]
- Policéfalo y señora* (novela), 1932; Santiago de Chile, Ercilla, 1944.
- «Las cosas y “el ello”» (ensayo), *Revista de Occidente*, año XII, tomo XLV, núm. 134, agosto de 1934, 190-208.
- El Greco. El visionario y la pintura*, 1935; Buenos Aires, Losada 1960.
- ¡Rebeca!* (novela grande), 1936; Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- La cólera azul* (novelas), Buenos Aires, Sur, 1937. [Contenido: *La cólera azul* (1932), *Peluquería feliz* (1924), *La estufa de cristal* (1934), *La niña Alcira* (1934), *El defensor del cementerio* (1927), *Suspensión del destino* (1928), *Destrozonas*, *Las consignatarias* (1932), *Se presentó el hígado*, *Ella + Ella - Él + Él*, *Pueblo de morenas*.]
- Mi tía Carolina Coronado* (biografía), Buenos Aires, EMECE, 1942.
- Retratos contemporáneos*, 1941; Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.
- Doña Juana la Loca* (seis novelas superhistóricas), Buenos Aires, Clydoc, 1944. [Contenido: *Doña Juana la Loca*, *El caballero de Olmedo*, *Doña Urraca de Castilla*, *Los siete infantes de Lara*, *La emparedada de Burgos* (1944), *La Beltraneja*.]

- Don Ramón María del Valle-Inclán*, 1944; Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Lope de Vega*, 1944; bajo el título *Lope viviente*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1954.
- José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- Retratos contemporáneos*, 1944; Madrid, Aguilar, 1961.
- Nuestros retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.
- El hombre perdido*, (novela de la nebulosa), 1947; Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- Obras selectas*, 1947. Prólogo de Pablo Neruda e introducción de Federico Sáinz de Robles, Barcelona, AHR, 1973. [Contenido: *El secreto del Acueducto*, *El dueño del átomo*, *El cólera azul*, *La niña Alcira*, *Pueblo de Morenas*, *El turco de los nardos* (1943), *El doctor Inverosímil*, *El regalo del doctor*, *María Yarsilovna*, *Los dos marineros*, *La virgen pintada de rojo*, *Doña Juana la Loca*, *El caballero de Olmedo*, *La emparedada de Burgos*, *Los medios seres*, *Escaleras* (drama, 1935), *Greguerías*, *Las chimeneas*, *Éxito del sifón*, *La almohada de viaje*, *Los árboles de los bastos*, *Lo cursi*, *Senos*, *El circo*, *Otras fantasmagorías*, *El alba* (1918), *Solana y otros pintores*, *El Greco*, *Don Diego Velázquez*, *Goya*, *Picasismo*, *Cartas a las golondrinas* (1949), *El hombre perdido*, *Palacio del psicoanálisis*, *Pirandello*, *Los Machado*, *Azorín*, *Madrid*, *Cosas de Pombo*, *El Rastro*.]
- Automoribundia* (1888-1948), 1948; Madrid, Guadarrama, 1974, 2 vols.
- Las tres gracias* (novela madrileña de invierno), Madrid, Perseo, 1949.
- Quevedo*, 1953; Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- Obras completas*, Barcelona, AHR, 1956, vol. I. [Contenido: *El Rastro*, *El drama del palacio deshabitado*, *La utopía*, *Beatriz*, *La corona de hierro*, *El lunático*, *Gollerías*, *El alba*, *Goya*, *El Greco*, *Azorín*, *Mi tía Carolina Coronado*, *La viuda blanca y negra*, *La mujer de ámbar*, *La hiperestésica*, *El regalo al doctor*, *El vegetariano*, *La roja*, *La Quinta de Palmyra*, *El Gran Hotel*, *Cinelandia*, *Leopoldo y Teresa*, (1921) *El turco de los nardos*, *Aventura y desgracia de un sinsombrerista* (1932).]
- Obras completas*. Introducción, «Ramón y Picasso», por Guillermo de Torre, Barcelona, AHR, 1957, vol. II. [Contenido: *Pombo*, *Efigies* (1929), *El circo*, *Trampantojos* (1947), *Ismos*, *Don Ramón María del Valle Inclán*, *José Gutiérrez Solana*, *Retratos contemporáneos*, *El caballero del hongo gris*, *El torero Caracho*, *Policéfalo y señora*.]
- Mis mejores páginas* (antología), Madrid, Gredos, 1957.
- Nuevas páginas de mi vida*. (*Lo que no dije en mi Automoribundia*), 1957; Madrid, Alianza, 1970.
- Biografías completas*, Madrid, Aguilar, 1959.
- Piso bajo* (novela), Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961.