

El *Año Cristiano* como fuente literaria de *El sombrero de tres picos* de Alarcón

FRUCTUOSO ATENCIA REQUENA
Universidad Complutense de Madrid
fatencia@ucm.es

Título: *El Año Cristiano* como fuente literaria de *El sombrero de tres picos* de Alarcón.

Title: *The Año Cristiano* as a Literary Source of Alarcón's *El sombrero de tres picos*.

Resumen: Una de las cuestiones que más ha llamado la atención de la crítica a la hora de analizar *El sombrero de tres picos* ha sido el estudio de sus fuentes literarias. Este artículo, partiendo del amplio recorrido que los investigadores han efectuado para intentar hallar los orígenes de dicha obra, revela una posible influencia más hasta ahora inadvertida, el modelo religioso de santa Rita de Casia. La hipótesis del trabajo se sustenta en la presencia de una fuente hagiográfica concreta, el *Año Cristiano*, que el novelista poseía en su biblioteca personal, y que en el siglo XIX fue una referencia omnipresente en el conjunto de la novela realista española.

Abstract: One of the questions that has attracted significant critical attention when analysing *El sombrero de tres picos* has been the study of its literary sources. This article, based on the wide-ranging study that researchers have carried out in an attempt to find the origins of the work, reveals a possible, hitherto unnoticed influence: the religious model of Saint Rita of Cascia. The hypothesis of the work is based on the presence of a specific hagiographic source, the *Año Cristiano*, which the novelist had in his personal library, and which in the 19th century was an omnipresent reference in the Spanish realist novel.

Palabras clave: *El sombrero de tres picos*, fuentes literarias, hagiografía, *Año Cristiano*, Pedro Antonio de Alarcón.

Key Words: *El sombrero de tres picos*, literary sources, hagiography, *Año Cristiano*, Pedro Antonio de Alarcón.

Fecha de recepción: 4/9/2023.

Date of Receipt: 4/9/2023.

Fecha de aceptación: 6/11/2023.

Date of Approval: 6/11/2023.

1. EL AÑO CRISTIANO, LECTURA OMNIPRESENTE EN LA NOVELA REALISTA ESPAÑOLA

El origen de las fuentes de cualquier obra maestra de la literatura es una de las realidades que más atrae el interés de la crítica, y su búsqueda suele merecer copiosos análisis e investigaciones. Así ha ocurrido con el texto que Emilia Pardo Bazán consideró el “rey de los cuentos españoles”¹, *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón. Esta obra, que en su época supuso “la mayor efeméride de las letras de los últimos tiempos”², y que “ha sido el exponente de la novela española moderna ante los grandes públicos europeos”³, ha suscitado numerosos y variados trabajos en los que la cuestión de las fuentes literarias emerge como una preocupación capital⁴. Este artículo desvela la presencia en dicha novela alarconiana de una influencia más que, curiosamente, ha pasado inadvertida hasta la fecha para la crítica, pese a ser su título una referencia omnipresente en el conjunto de la narrativa hispánica del XIX.

Al adentrarnos en la lectura de los grandes escritores del Realismo español como Valera, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Clarín o Pereda, novela tras novela se observa cómo todos ellos hacen alusión a un texto de naturaleza religiosa que, quizás por lo extendido y culturalmente arraigado que estuvo durante su época y hasta bien entrado el siglo XX, nunca despertó la atención de los investigadores. Mientras que la cuestión religiosa sí ha sido un ámbito ampliamente estudiado, tanto en su visión de conjunto como de manera particular en cada uno de los autores del periodo, la posible influencia de ciertas obras concretas de carácter cristiano y doctrinal que aparecen mencionadas dentro de las ficciones no ha motivado apenas ningún interés. Entre todas ellas, sobresale una en especial, el *Año*

1 Emilia Pardo Bazán, “Pedro Antonio de Alarcón. Las novelas”, *Nuevo Teatro Crítico*, I, 10 (octubre, 1891), pp. 20-68 (p. 58).

2 Eva F. Florensa, “Pedro Antonio de Alarcón y *El sombrero de tres picos*”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Eva F. Florensa, Madrid, Real Academia Española, 2017, pp. 113-175 (p.113).

3 José F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Editorial Castalia, 1977, p. 206.

4 María Dolores Royo, “Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón”, en *Historia de la literatura española*, ed. Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, 1998, vol. 9, pp. 364-375 (pp. 372-373).

Cristiano. Dicho texto, escrito originalmente en lengua francesa, significó un triunfo editorial sin precedentes, sancionado tanto por el número de ediciones que salieron de las imprentas como por los novelistas, quienes, fieles al cariz cronístico de las teorías realistas que profesaban, dejaron enorme cuenta de su fama.

Ya en la que se considera —al menos en intención y espíritu— la primera novela del Realismo español, *La Gaviota* (1849), de Cecilia Böhl de Faber, el *Año Cristiano* aparece mencionado por boca de Rosita⁵. También en la segunda novela de Juan Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), un personaje indica cómo “Nunca ha leído Constancita ni una sola de estas perversas novelas que ahora se escriben, sino libros de devoción, algo de historia y mucho de *Año Cristiano*”⁶. Benito Pérez Galdós, en *El amigo Manso* (1882), se hace eco de la popularidad material de esta obra, que es custodiada por otro personaje femenino que posee sus doce tomos⁷. Ana Ozores, en *La Regenta*, aconseja a su esposo, entre otras, la lectura de “*La Leyenda de Oro* y del *Año Cristiano* de Croiset”⁸; y en *Los pazos de Ulloa* (1886) Pardo Bazán describe cómo Julián, junto a la enferma Nucha, “Leía el *Año cristiano* en alta voz, y poblábase el ambiente de historias con sabor novelesco y poético”⁹. José María de Pereda, por su parte, señala entre las lecturas cotidianas de la protagonista de *Peñas arriba* (1895) “el *Año Cristiano*, que leía en alta voz su madre todas las noches por el capítulo del santo correspondiente al día”¹⁰.

El *Año Cristiano*, de Jean Croisset, es una colección hagiográfica en varios volúmenes —entre doce y quince, normalmente— que contó con numerosas y variadas ediciones y reimpressiones a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX. Palau y Dulcet detalla el éxito editorial de esta “obra de

5 Fernán Caballero, *La Gaviota*, ed. Demetrio Estébanez, Madrid, Cátedra, 1998, p. 470.

6 Juan Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*, ed. José Carlos Mainer, Madrid, Alianza, 1991, p. 239.

7 Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2001, p. 380.

8 Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, ed. Mariano Baquero Goyanes, Barcelona, Austral, 2010, p. 684.

9 Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Real Academia Española, 2017, p. 140.

10 José María de Pereda, *Peñas arriba*, ed. Anthony H. Clarke, Barcelona, Austral, 1999, pp. 349-350.

venta constante”¹¹, la cual, aparecida en francés en 1712, fue traducida al castellano por el padre Isla hacia mediados de mil setecientos¹². Heredera del secular género de la hagiografía, esta compilación de *vitae* logró desbancar en importancia a los castellanos *Flores sanctorum* de Villegas y Ribadeneira, que desde su aparición en torno al último cuarto del xvi y comienzos de la siguiente centuria, permanecieron en la brecha, hasta que paulatinamente el texto de Croiset los fue superando en importancia hacia finales del xviii y mediados del siglo xix¹³.

La costumbre de la lectura hagiográfica a que hacen referencia los novelistas decimonónicos era una tradición muy antigua, que se remontaba a la Edad Media, y que alcanzó un excepcional desarrollo gracias a *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine. Escrita esta en el siglo xiii, su

fortuna editorial manuscrita e impresa tan solo se vio superada por la Biblia; de hecho, solo el triunfo de la Reforma protestante acabó dando la precedencia a Tomás de Kempis y su *Imitatio Christi*, que en el siglo xvi le arrebató la segunda posición que conserva a día de hoy¹⁴.

-
- 11 Solo en el siglo xix y en lengua castellana, Palau contabiliza más de una treintena de ediciones y reimpressiones, que salieron de las prensas de Salamanca, Villagarcía, Madrid, Pamplona, Palma, Cádiz, Sevilla, Logroño, Valencia, Baeza, Besançon, París y México. El *Año Cristiano* resultó también un éxito en América, como atestigua un famoso bibliógrafo decimonónico al referir lo siguiente de una de sus ediciones: “Esta interesante obra ha recibido tan favorable acogida de los piadosos católicos del Nuevo Mundo, que apenas se había concluido la impresión de los últimos tomos, cuando el número de ejemplares que se habían tirado tocaba ya a su fin” (*vid.* Dionisio Hidalgo, *Diccionario general de bibliografía española*, Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías, 1862, vol. 1, p. 102).
- 12 “La primera edición en francés es de *Lyon*, 1712; en castellano por Juan del Valle, *Madrid*, 1748. Para llevar a cabo la publicación del texto establecido por el P. Isla, se tropezó con muchas dificultades. El Tomo I se imprimió en *Salamanca*, el II en *Villagarcía*, y los demás en *Madrid*. Es de advertir que el manuscrito del Tomo XII se extravió en Salamanca. En consecuencia la versión castellana del Tomo XII se atribuye a D. Enrique de la Cruz Herrera, exprofesor de la Universidad de Oviedo” (Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1951, vol. 4, p.187).
- 13 Lorenzo Martín del Burgo García, *Una hagiografía de autor. La poética del Flos sanctorum de Pedro de Ribadeneira*, Santa Barbara, Publications of eHumanista, 2019, p. 93.
- 14 Ángel Gómez Moreno, “Marcela y don Quijote: apuntes de hagiografía y cristología”, *Anales cervantinos*, 47 (2015), pp. 355-369 (p. 355).

Un singular testimonio del éxito que las vidas de santos gozaban entre las gentes que sabían leer en romance en los Siglos de Oro es el de Teresa de Jesús, quien en el capítulo primero del *Libro de la vida* da cuenta del gusto y la impresión que las *vitae* le suscitaron en su niñez¹⁵. En el siglo XIX, la hagiografía se consagra como el género literario por antonomasia del mundo femenino burgués, para el que se recomienda, incluso desde los tratados científicos, la lectura de este tipo de obras religiosas, en detrimento de las novelas, que llegaron a considerarse nocivas para la salud de las mujeres¹⁶. De ahí que no resulte baladí el hecho de que los escritores del Realismo aludan, una y otra vez, a la lectura del *Año Cristiano*, circunscribiéndola casi en exclusiva al ámbito femenino y del hogar doméstico.

El novelista que nos ocupa en estas páginas, Pedro Antonio de Alarcón, también hizo referencia a este hábito en su cuento “La comendadora” (1868), donde expone cómo “Sor Isabel registró más de una vez la Biblia y el *Flos sanctorum* para leer la historia de aquellas heroínas, de aquellas reinas, de aquellas esposas, de aquellas madres de familia con quienes se veía comparada”¹⁷. La mención en este caso del *Flos sanctorum*, y no del *Año Cristiano*, se debe a que en el momento ficcional en que se desarrolla este cuento (en torno a 1768) la obra de Croisset estaba comenzando a difundirse, y las hagiografías habituales seguían siendo los *flores*¹⁸. Sin embargo, y aunque Alarcón no hace mención expresa en ninguna de sus novelas —aunque sí en otros escritos, como veremos— al *Año Cristiano*, sí podemos asegurar que era un gran conocedor de este y que dicho texto ejerció, como descubriremos aquí, una influencia capital en la construcción de la que posiblemente sea su obra más popular y célebre, *El sombrero de tres picos*.

15 Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 6.

16 Rebeca Sanmartín Bastida, *La mujer lectora: el mito del siglo XIX*, Madrid, Archivos Vola, 2019, p. 12.

17 Pedro Antonio de Alarcón, *Cuentos amorios*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1881, p. 15.

18 Nos parece interesante destacar, al hilo de lo dicho hasta aquí, que en una de las primeras novelas decimonónicas, *Cornelia Bororquia* (1801), también se nombra el *Flos sanctorum* de Ribadeneira entre los libros de la protagonista (*vid.* Luis Gutiérrez, *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*, ed. Gérard Dufour, Madrid, Cátedra, 2005, p. 130).

2. LAS FUENTES DE *EL SOMBRERO DE TRES PICOS*: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde que en 1874 saliera de la imprenta su edición príncipe, aparecida por entregas en la *Revista Europea*, el germen literario de *El sombrero de tres picos* ha dado que hablar a propios y extraños. Es el mismo novelista quien hace referencia por primera vez al origen de este texto en el “Prefacio del autor” que antepone a la novela¹⁹, y una década después vuelve a tratar de sus fuentes literarias en *Historia de mis libros*²⁰. En ambos casos menciona que el argumento de la obra proviene de un romance popular, *El corregidor y la molinera*, que conoció de manera oral. Algo más explícito en el “Prefacio”, el escritor accitano enuncia que su relato surge del “cuento en verso de *El corregidor y la molinera*, o sea, de *El molinero y la corregidora*” que oyó contar al pastor Repela²¹. Esta única fuente citada ha sido analizada y enriquecida por la crítica, que en diversos y minuciosos estudios ha desentrañado, con más o menos acierto, la presencia de otras muchas más influencias no señaladas por Alarcón.

Fue a lo largo del siglo xx cuando un importante número de hispanistas se afanó en descubrir la génesis literaria de *El sombrero de tres picos*. En 1905, Adolfo Bonilla halla el origen de la fábula de la novela alarconiana en tres textos diferentes, que poseen el denominador común del final adúltero. Estos son la “Novela VIII” de la “Jornada VIII” del *Decamerón* de Boccaccio (que, según él, procede, a su vez, de un ejemplo del árabe *Libro de los engaños et los asayamientos de las mujeres*, traducido en 1253); un anónimo pliego suelto del *Romancero general* de Agustín Durán, titulado “El Molinero de Arcos”; y otro pliego, en este caso de cordel, que lleva por título “Canción nueva del corregidor y la molinera. Chanza sucedida en cierto lugar de España”²². Después de plantearse el motivo que llevó al accitano a cambiar el desenlace inmoral de las fuentes precedentes, Bonilla comenta que no cree que Alarcón dispusiese de una versión del texto con final decen-

19 Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, ed. Eva F. Florensa, Madrid, Real Academia Española, 2017, pp. 5-7.

20 Pedro Antonio de Alarcón, *Historia de mis libros*, Madrid, Ediciones Fax, 1943, pp. 19-20.

21 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, pp. 5-7.

22 Adolfo Bonilla y San Martín, “Los orígenes de *El sombrero de tres picos*”, *Revue Hispanique*, XIII, 43 (1905), pp. 5-17.

te, sino que es más seguro que lo modificase *motu proprio*. Esto lo considera así porque, a diferencia de lo que afirma el narrador sobre la perturbación que había sufrido esta historia en cuanto al decoro con el correr del tiempo, “a medida que nos remontamos en el estudio de los orígenes del cuento, vémoslo mostrarse con tonos más crudos y menos castos”²³.

En 1908 Raymond Foulché-Delbosc aporta y reproduce dos antecedentes más: “La canción del corregidor y la molinera, chanza sucedida en Jerez de la Frontera” (de la que señala dos testimonios, de 1821 y 1859, los cuales tienen una estrofa más que la “Canción” indicada por Bonilla); y el “Sainete nuevo” de “El corregidor y la molinera”, impreso en 1862²⁴. Veinte años después, en 1928, Joseph Gillet encuentra el “Romance nuevo del chasco que hubo entre un molinero y el corregidor de Arcos”. Más extenso que el recogido por Durán,

It may be of earlier date than any of the printed Spanish sources known so far and thus may help to bridge the gap of years between the somewhat remote analogue in Boccaccio and the story as Alarcón must have found it, already localized and particularized in Spain²⁵.

Al año siguiente, Edwin B. Place refuta la primitiva hipótesis de Bonilla de que don Pedro Antonio posiblemente no pudo inspirarse para escribir esta obra en un texto anterior con final decente aduciendo que “in all the more primitive non-Spanish versions of this theme the wife is virtuous, and such virtue would appear to be a prime motif in the development of the plot”²⁶. Para demostrar su postura menciona una antigua farsa francesa publicada en una colección de 1837, *La Farce nouvelle du Poulrier*, en la que ya aparece el molinero Lucas²⁷, y cuya fábula —bastante similar a la de Alarcón— dicho hispanista considera de origen sánscrito²⁸.

23 *Ibidem*, pp. 16-17.

24 Raymond Foulché-Delbosc, “D’où dérive *El sombrero de tres picos*”, *Extrait de la Revue Hispanique*, XVIII, 53 (1908), pp. 5-24.

25 Joseph E. Gillet, “A new analogue of Alarcón’s *El sombrero de tres picos*”, *Revue Hispanique*, LXXIII, 164 (1928), pp. 616-628 (p. 616).

26 Edwin B. Place, “The Antecedents of *El sombrero de tres picos*”, *Philological Quarterly*, VIII (1929), pp. 39-42 (p. 41).

27 *Ibidem*, pp. 40-41.

28 *Ibidem*, p. 42.

J. A. van Praag, en 1953, vuelve a poner en tela de juicio otra de las conclusiones de Bonilla, opinando que la novela de Boccaccio “es puramente amoral, y yo no veo, como parece que sí lo vio Bonilla, cómo este cuento ni lejanamente pudo ser fuente del romance español”²⁹. Tomando el testigo de Place de indagar los orígenes de *El sombrero* en el ámbito de la tematología literaria universal, Praag hace referencia a una nueva farsa, en este caso holandesa y del siglo xvii, que comparte varios elementos principales con la novela alarconiana. Después de afirmar que entre esta última y sus precedentes más cercanos (el romance de *El corregidor y la molinera* y el pliego de cordel) “no pudo haber influencia directa”, este investigador esboza la siguiente hipótesis:

puede ser que la farsa derive de algún cuento popular, acaso de una tradición oral en toda la Europa occidental. Un holandés del siglo xvii lo dramatiza; un romancista español, probablemente de finales del xviii o principios del xix, lo rima, localizándolo en su tierra. Acaso la diligencia de otros investigadores nos proporcione alguna vez otra versión distinta, acaso una francesa, que nos muestre cómo el cuento tomara su camino de las costas del Mar del Norte de Andalucía³⁰.

En 1955, José F. Montesinos, tras referirse al maremágnum crítico “que nada esclarece ni de la índole de *El sombrero* ni de sus orígenes”³¹, afirma, con bastante seguridad, que “lo que Alarcón tenía en la memoria era [...] una cierta *Canción del Corregidor y la Molinera*, sumamente difundida, impresa y reimpressa en los comienzos del siglo”, cuyo texto —diferente a los encontrados hasta la fecha— reproduce y analiza³².

Algo más de una década después, Jean-Louis Picoche establece, en 1966, un par de semejanzas entre la novela romántica *El golpe en vago* de García de Villalta, aparecida en 1835, y *El sombrero de tres picos*. Concretamente, dicho erudito pone el foco de atención en dos accesorios, la capa de grana y el sombrero de tres picos, que Alarcón pudo tomar de la novela

29 J. A. van Praag, “Un precursor holandés de *El molinero de Arcos*”, *Clavileño: Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, iv, 19 (1953), pp. 7-9 (p. 9).

30 *Ibidem*, p. 9.

31 Montesinos, *op. cit.*, p. 187.

32 *Ibidem*, pp. 190-193.

de García de Villalta³³, y también vislumbra en estos dos personajes que pudieron ser modelo del alguacil Garduña y el alcalde Juan López³⁴. Sin embargo, al menos la primera parte de esta teoría queda invalidada con la refutación de David Hook³⁵, quien señala cómo esta capa y el sombrero de tres picos ya habían sido mencionados como dos objetos reales pertenecientes al abuelo del novelista en el alarconiano libro de memorias *De Madrid a Nápoles*, publicado en 1861.

En 1972, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman centran su atención en “some previously neglected antecedents of the novel’s story line, as manifested in German and Scandinavian analogs of the thematically related Hispanic poems”³⁶, y pese a su afirmación de que “it should be obvious that we have been dealing with the antecedents of a pan-European and Asian folk-literary theme of venerable antiquity rather than with the specific, immediate sources of Alarcón’s comic masterpiece”³⁷, dejan la puerta abierta, con la quijotesca frase “todo puede ser”, a que el novelista accitano sí pudiera haber conocido alguna de esas versiones internacionales³⁸.

Posteriormente, en 1984, Hook vuelve a referirse a la cuestión de las fuentes acudiendo a los motivos que *El sombrero de tres picos* comparte con diversas obras de la literatura universal, y expone que “the remotest analogue, in date, geographical origin, and contest, is the story of Upakosa, wife of Vararuchi, contained in the eleventh-century Hindu Vrihat Katha”³⁹. En concordancia con Place, Armistead y Silverman, Hook concluye: “Apart from the problem of the decent desenlace,

33 Jean-Louis Picoche, “El sombrero de tres picos y la capa de grana. Origine de deux personnages et de deux accessoires de la nouvelle d’Alarcón”, en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Institut d’Études Hispaniques, 1966, vol. 2, pp. 253-260 (pp. 254-256).

34 *Ibidem*, pp. 258-259.

35 David Hook, *Alarcón. El sombrero de tres picos*, London, Grant y Cutler-Tamesis, 1984, p.28.

36 Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “El corregidor y la molinera and its German Ancestor: *Schumacher und Edelmann*”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 17 (1972), pp. 49-69 (p. 57).

37 *Ibidem*, p. 68.

38 *Ibidem*, p. 69.

39 Hook, *op. cit.*, p. 30.

which is not found in any of the known versions, this recognition of the importance of lost versions in any popular tradition seems to be the right approach to the question of the sources which gave rise to *El sombrero*⁴⁰.

Jorge Campos, en 1985, añade la existencia de una serie de semejanzas muy notables entre el *fabliau* del Marqués de Sade *La castellana de Longeville o la mujer vengada* y la novela de Alarcón. Dicha obra gala, que no se publicó hasta 1926, se parece mucho más al relato español que las fuentes extranjeras estudiadas por la crítica, pero —explica Campos— “es casi indudable que Alarcón no pudo conocerla”⁴¹. Un año después, Fernando Barroso, fijándose en realidades del texto hasta ese momento inadvertidas, halla en él varias claves fundamentales herederas de la literatura clásica española. Así, desde la propia fábula, que el accitano presenta en el prefacio a modo de juglar⁴², hasta el tema del honor y la honra áureos, desarrollados a partir de los personajes del corregidor, Lucas y doña Mercedes⁴³, Barroso da cuenta de cómo la novela, “clásica en el tema, clásica en sus pinceladas», es una especie de “pintura goyesca” que “encierra los últimos resplandores de una España barrida por una revolución y un emperador extranjeros”⁴⁴.

Por último, en 1995, Felicia de Casas descubre la postrera posible fuente de *El sombrero* propuesta hasta la fecha. Esta investigadora analiza la manera en que don Pedro Antonio podría haber tenido acceso a una antología de *fabliaux* franceses donde figura el texto del *Meunier d'Arleux*, que comparte, además del título, varios elementos más con el romance de “El Molinero de Arcos” y la novela de Alarcón⁴⁵.

40 *Ibidem*, pp. 25-26.

41 Jorge Campos, “Introducción”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Jorge Campos, Madrid, Alianza, 1985, pp. 7-27 (p. 24).

42 Fernando Barroso, “Una herencia clásica en *El sombrero de tres picos*”, *Rilce*, 2 (1986), pp. 171-176 (p. 171).

43 *Ibidem*, pp. 173-174.

44 *Ibidem*, p. 175.

45 Felicia de Casas, “Del *Meunier d'Arleux* al *Sombrero de tres picos*”, *Revista de Filología Francesa*, 7 (1995), pp. 101-113 (pp. 102-104).

3. “ALGO DE REINA Y MUCHO DE ABADESA”: LA CORREGIDORA DOÑA MERCEDES Y SU MODELO HAGIOGRÁFICO

Como ha quedado de manifiesto, la filología del siglo xx dedicó muchas horas y trabajos a la investigación de los orígenes de *El sombrero de tres picos*. No obstante, si bien es cierto que en cuanto al argumento y los motivos principales de la novela la crítica “ha desenterrado una a una sus numerosas fuentes”, como afirma Florensa⁴⁶, también lo es que los investigadores no han prestado demasiada atención al estudio pormenorizado de los personajes de la obra. Así lo indica Hook, quien expresa que “nonetheless, Alarcón’s imagery does repay examination because it has an important contribution to make not only to the vividness of expression in *El sombrero*, but also to its structural coherence”⁴⁷. Esta idea coincide con la expuesta por Montesinos, que había enunciado que “la plasticidad de *El sombrero de tres picos* resalta sobre todo en los retratos”⁴⁸.

De las dos parejas protagonistas que configuran la trama de la novela (los molineros Frasquita y Lucas, y el corregidor don Eugenio y su esposa doña Mercedes), los personajes más interesantes —tanto por su integridad humana como por la diferencia que mantienen con sus precedentes literarios homólogos—, son las dos protagonistas femeninas. A ellas, almas gemelas en su castidad⁴⁹, se debe el “viraje moralizante” del desenlace de la novela alarconiana, pues ni una ni otra aceptan de ningún modo el adulterio que sí consuman las dos parejas del romance de *El molinero y la corregidora*, y al que sí hubieran accedido el tío Lucas y, por supuesto, el corregidor don Eugenio⁵⁰. Frasquita y doña Mercedes se convierten,

46 Florensa, *op. cit.*, p. 125.

47 Hook, *op. cit.*, p. 87.

48 Montesinos, *op. cit.*, p. 200.

49 Florensa, *op. cit.*, p. 135.

50 Como es bien sabido, la trama argumental de *El sombrero de tres picos* se sustenta en un planteamiento sencillo. El corregidor don Eugenio, encaprichado de la molinera Frasquita, pertrecha un enredo para poder acostarse con ella, quitándose de encima previamente a su marido, el tío Lucas. Lucas, el molinero, creyendo que su esposa le ha sido infiel con el corregidor, se pone la ropa de este y marcha al pueblo con la intención de vengar el adulterio de su mujer acostándose con doña Mercedes, la esposa del corregidor. Finalmente es esta, doña Mercedes, quien hace creer a su marido que el tío Lucas ha logrado acostarse con ella, para a continuación dar una

por tanto, en los genuinos agentes mediante los que Alarcón restaura “la verdad de las cosas, devolviendo a la peregrina historia de que se trata su primitivo carácter, que nunca dudamos fuera aquel en que salía mejor librado el decoro”⁵¹.

Ese restablecimiento moral del antiguo romance oído al pastor Repela, cuyo desenlace —según el propio autor— había sido pervertido en las sucesivas versiones del relato conocidas por él, y que fue el motivo que le impulsó a escribir *El sombrero de tres picos*⁵², ha sido una cuestión bastante discutida por los estudiosos⁵³; una cuestión a la que el mismo novelista volvió a referirse en *Historia de mis libros*⁵⁴. Pero más allá de las especulaciones de la crítica acerca de si el accitano compuso este final “decente” basándose en un texto con tal conclusión, por convicciones morales o, simplemente, como afirma Vicente Gaos, por motivos estéticos⁵⁵, lo cierto es que la responsabilidad del desenlace “moral” o “restablecimiento de la ley” —así denominado por Arcadio López-Casanova⁵⁶— recae precisamente en el personaje de doña Mercedes⁵⁷, que no solo es redimida de ese

lección moral a los dos hombres protagonistas: mientras que ellos hubieran sido capaces de ser infieles a sus esposas, ni ella (doña Mercedes) ni Frasquita transigieron en ningún momento con el posible adulterio.

51 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 7.

52 *Ibidem*, p. 7.

53 A este respecto, Vicente Gaos recopila varios juicios de hispanistas españoles y extranjeros que aceptan esta justificación del prefacio alarconiano (*vid.* “Introducción”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 7-48 (pp. 36-37). Sin embargo, esa “restauración moral” justificada por el propio autor ha sido gran objeto de debate. Hook, después de comentar cómo “critics are divided on the question of the decency of Repela’s version of the story” (*op. cit.*, p. 14), hace un repaso por las teorías de cada uno de los investigadores que han abordado esta cuestión (Montesinos, Bonilla, Place) y concluye que “the existence of a decent version of the text other than Alarcón’s is by no means a necessary assumption, though the existence of such a version need not be ruled out entirely” (*Ibidem*, p. 16).

54 Alarcón, *Historia de mis libros*, p. 20.

55 Gaos, *op. cit.*, p. 38.

56 Arcadio López-Casanova, “*El sombrero de tres picos*”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Arcadio López-Casanova, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 31-48 (p. 45).

57 Coincidimos en parte con la idea de López-Casanova de que “el desenlace o *réplica*, lo que líneas arriba citábamos como ‘el restablecimiento de la ley’, es ejecutado por dos agentes (principal/secundario): la corregidora y el obispo. La aparición de una

“*quid pro quo* de que fue inocente objeto” en los romances⁵⁸, sino que se convierte en la figura más trascendente de la obra. Una vez conocida toda la artimaña urdida por el corregidor para poder acostarse con Frasquita, y la potencial venganza del tío Lucas hacia su esposa —por creer que esta le ha sido infiel con don Eugenio—, es doña Mercedes quien compone y dirige toda la escena final de la novela (capítulos xxx-xxxv), donde se producen la anagnórisis y conclusión del enredo. Esto dice el narrador de la corregidora en el momento previo a dicha situación:

Por lo demás, el atildamiento de su traje a semejante hora, la gravedad de su continente y las muchas luces que alumbraban el salón, demostraban que la corregidora se había esmerado en dar a aquella escena una solemnidad teatral y un tinte ceremonioso que contrastasen con el carácter villano y grosero de la aventura de su marido⁵⁹.

Las riendas de la conclusión, por tanto, están en poder de doña Mercedes, que resuelve el enredo como un verdadero *deus ex machina* cristiano. Ella es, enuncia Barroso, la que “como antiguo rey o dama solucionadores de debates en los tiempos medios [...] deshace el equívoco, restablece la paz entre los molineros y castiga a su marido cerrándole para siempre la puerta de su alcoba”⁶⁰; “the corregidora’s common sense and moral rectitude —expone Hook— are responsible for the eventual satisfactory resolution of the problema”⁶¹.

El retrato y semblanza de doña Mercedes, la corregidora, no aparecen hasta el capítulo xxx, donde los encontramos bajo el epígrafe “Una señora de clase”. Desde el primer momento, el narrador acentúa las características religiosas de doña Mercedes, otorgándole, en cierta manera, la magnificencia de las santas: “Érase una principalísima dama, bastante joven todavía, de plácida y serena hermosura, más propia del pincel cristiano

(capítulo xxix) y la reaparición del otro (capítulo xxxvi), abren y cierran, con precisión, la última parte” (*Ibidem*, p. 45). Sin embargo, desde nuestro punto de vista la responsabilidad del obispo a este respecto es ínfima en relación a la de doña Mercedes.

58 Alarcón, *Historia de mis libros*, p. 20.

59 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

60 Barroso, *op. cit.*, p. 175.

61 Hook, *op. cit.*, p. 95.

que del cincel genílico”⁶². Apenas unas líneas después, prosigue: “Aquella hermosa mujer tenía algo de reina y mucho de abadesa, e infundía por ende veneración y miedo a cuantos la miraban”⁶³. Veneración y miedo, efectivamente, es lo que desprende la corregidora dependiendo de las circunstancias y los interlocutores. Mientras que a Frasquita, por ejemplo, le inspira un “invencible respeto”⁶⁴, en el momento en que se soluciona el enredo se cuenta cómo doña Mercedes “tranquilizó a la reunión con una suave sonrisa, propia de aquellos afamados ángeles cuyo misterio es guardar a los hombres”⁶⁵.

Pero si hay un comportamiento peculiar en ella, es el que manifiesta con su marido, quien aparece completamente subyugado a su autoridad. Tanto en el instante en que está a punto de resolverse la intriga⁶⁶ como en la coyuntura en que, deshecho el entuerto, doña Mercedes expulsa a don Eugenio de su común alcoba “con el acento que hubiera empleado una zarina de todas las Rusias para fulminar sobre un ministro caído la orden de perpetuo destierro a la Siberia”⁶⁷, la corregidora demuestra una supremacía sobre su esposo, que acata todas sus órdenes con obediencia y temor; hasta el punto de que ese “destierro” de su alcoba lo “oyó sin pestañear (pues lo que es a solas no se atrevía con su mujer)”⁶⁸.

Aunque con apenas unas breves pinceladas, la imagen que se ofrece de doña Mercedes es la de una mujer que, llevándola un lienzo —lo dice el propio narrador al comienzo de su retrato—, debiera pintarse bajo el nimbo de la santidad. Es a la hora de acercarnos a la etopeya y semblanza de este personaje cuando se descubre cómo Pedro Antonio de Alarcón dio forma a la esposa del corregidor, basándose en el modelo hagiográfico de una santa concreta, cuya historia conocía él muy bien gracias a la edición del *Año Cristiano* que poseía en su biblioteca. Entre sus fondos, custodiados actualmente en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, existe una edición de la mencionada obra de Croisset traducida por Manuel Íñigo

62 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

63 *Ibidem*, p. 91.

64 *Ibidem*, p. 99.

65 *Ibidem*, p. 101.

66 *Ibidem*, p. 99.

67 *Ibidem*, p. 106.

68 *Ibidem*, p. 106.

Vicario y publicada en Madrid entre 1818 y 1819, que consta de un total de quince volúmenes en octavo y que tiene por título *Compendio del Año Cristiano u ocupación diaria*⁶⁹. En el tomo quinto, correspondiente al mes de mayo, entre las páginas 131 y 132, es donde se desarrolla la vida de “Santa Rita de Casia, viuda”, cuya festividad se conmemora el día 22, y que es la heroína hagiográfica que sirvió de inspiración al escritor accitano para modelar la biografía y el carácter de doña Mercedes. Cuenta de santa Rita el *Compendio del Año Cristiano*:

Desde niña tenía propuesto conservar perpetua virginidad, y deseando tomar el estado de religiosa, el Señor por altos juicios suyos la eligió para el del matrimonio. Casáronla sus padres con un león, a quien llamaron esposo, pero Rita le supo vencer con su humildad⁷⁰.

Todas estas características coinciden a la perfección con el pasado biográfico de doña Mercedes, de la cual Alarcón enuncia cómo “Su familia, por razones de vanidad mundana, la había inducido a casarse con el viejo y acaudalado corregidor, y ella, que de otro modo hubiera sido monja, pues su vocación natural la iba llevando al claustro, consintió en aquel doloroso sacrificio”⁷¹. La calificación de león que el *Compendio* da al marido de la santa, unida al hecho de que ella lo venció con su humildad⁷², recuerda a la situación matrimonial de los corregidores: mientras que don Eugenio, como hemos visto, se comporta como un impresentable, doña Mercedes termina por tenerlo en un puño.

Uno de los rasgos más significativos de la corregidora es su grave personalidad, con la que es capaz de imponerse no solo a su cónyuge, sino al resto de los personajes de la novela, demostrando, en palabras de Florensa, una superioridad con respecto a Frasquita que se manifiesta, entre otras cosas, en “su amor en fondo y forma a la moral, a la religión, a la

69 La signatura actual de la colección es AD 2- 1-27/38.

70 Manuel Íñigo Vicario, *Compendio del Año Cristiano u Ocupación Diaria*, Madrid, Imprenta de D. Ventura Cano, 1819, vol. 5, pp. 131-132.

71 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

72 A este respecto, y aunque sea como mera anécdota, queremos señalar otra sutil coincidencia: León, precisamente, es uno de los apellidos del corregidor, don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León (*Ibidem*, p. 27).

monarquía y a las tradicionales costumbres de España”⁷³. De igual manera, Vicario presenta a santa Rita como un adalid del cristianismo, al explicar cómo “una voz del cielo por boca de un ángel la puso el nombre de Rita, que es lo mismo que recta, dando a entender que lo sería delante de Dios desde el nacer hasta el morir”⁷⁴. Esto no es óbice, sin embargo —igual que ocurre en el caso de la corregidora, quien es capaz de aunar, como hemos visto, la autoridad que desprende con una especie de suavidad angélica—⁷⁵, para conjugar esa indefectibilidad moral con la bondad y la dulzura de ánimo:

Al quinto día de su feliz nacimiento su boca sirvió de festiva morada a un enjambre de abejas blancas, que en suave susurro publicaba lo perfecto de aquella tierna flor. Toda su niñez fue un continuo ejercicio de virtudes. Era muy humilde, obediente y caritativa, y muy dada al ayuno, oración y penitencia⁷⁶.

Otra similitud manifiesta que desvela la relación entre la heroína hagiográfica y la decimonónica, es el (a simple vista) tan irrelevante pero curioso hecho, después de comparado, de que ambas son madres de dos hijos. Si de doña Mercedes se cuenta que “A la sazón tenía ya dos vástagos del arriscado madrileño”⁷⁷, el *Compendio*, hablando de la santa italiana, desvela cómo “Muerto a manos de sus contrarios su consorte, pidió Rita a Dios quitase la vida a dos hijos que la quedaban antes que vengasen la muerte de su padre, y oído su ruego, quedó Rita sola: y deseosa de mejor estado, pretendió entrar en un monasterio de monjas agustinas”⁷⁸.

Es cierto que en ningún momento doña Mercedes pide al cielo, como sí hace la santa, la muerte de sus hijos. Pero también lo es que la corregidora, una vez muerto don Eugenio —justamente a manos de sus contrarios, los franceses, en la Cárcel de Corte—, “no se volvió a casar, y educó perfectamente a sus hijos, retirándose a la vejez a un convento, donde

73 Florensa, *op. cit.*, p. 136.

74 Vicario, *op. cit.*, p. 131.

75 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 101.

76 Vicario, *op. cit.*, p. 131.

77 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 92.

78 Vicario, *op. cit.*, p. 132.

acabó sus días en opinión de santa⁷⁹. En este último dato, tan peculiar como relevante, vuelven a coincidir ambos personajes, que finalmente pueden, desaparecidos de manera terrible sus esposos, abrazar su inicial vocación profesando en un convento donde fallecen en olor de santidad.

La información que aporta la vida de santa Rita de Casia que Alarcón poseía en su *Compendio del Año Cristiano*, aunque breve y concisa, concuerda plenamente con la de la corregidora de *El sombrero de tres picos*. Desde los datos biográficos principales (la inicial vocación religiosa, el matrimonio forzado por los progenitores, la condición del marido poco ejemplar, la tenencia de dos hijos y la entrada en el convento en la viudez) hasta los rasgos psicológicos fundamentales (rectitud moral, dulzura anímica, capacidad de dominación del esposo), todos estos trazos conforman una estrecha relación de semejanza entre ambos personajes femeninos⁸⁰. Alarcón, sobre todo en cuanto a la semblanza se refiere, no aporta muchos más datos (ni más concretos) que los que de la santa de Casia da esta hagiografía, y tan solo desarrolla algo más la etopeya, que, sin embargo, también aparece esbozada en la edición de Vicario. Esto nos conduce a pensar incluso que el *Compendio del Año Cristiano* pudo suponer una influencia formal en la construcción de la corregidora, y también en el resto de personajes.

López-Casanova ya señaló cómo siempre “todos los críticos han coincidido, unánimemente, en destacar el magistral perfil que Alarcón traza de sus personajes, la enorme plasticidad en los retratos, logrados con unas suaves pinceladas, sabiamente dosificadas”⁸¹. También Florensa hace hincapié en esta característica, que afirma estar basada en el “clásico modelo de las fisiologías”: el narrador solo ofrece “un dibujo del exterior del individuo en cuestión (la apariencia física y la indumentaria que lo caracteriza

79 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 108.

80 Una de las peculiaridades en que siempre se han fijado los estudiosos que se han acercado al personaje de doña Mercedes es su personalidad impertérrita. Mientras que Montesinos la define como una “mujer virtuosa, con una virtud que es más bien frialdad” (*op. cit.*, p. 204), De Casas la califica como una “mujer fría” (*op. cit.*, p. 110). Si tenemos en cuenta que la corregidora nace del modelo de una santa, quizás se entienda mejor ese retrato alarconiano que *a priori* no es muy convincente (*vid.* Montesinos, *op. cit.*, p. 200), pero que, abordado desde esta realidad hagiográfica, el escritor no podía —ni quizás quería— plasmar de otra manera.

81 López-Casanova, *op. cit.*, p. 36.

socialmente), del interior (rasgos morales) y un breve apunte biográfico”⁸². Este tipo de retratos precisamente es el que presenta el *Compendio del Año Cristiano* de cada uno de los santos; a diferencia de otras ediciones no extractadas de la obra de Croisset, que incorporan unas biografías bastante más extensas y prolijas en datos⁸³. Gómez Moreno ha demostrado colmadamente cómo en las literaturas medieval y áurea “el hermanamiento entre hagiografía y ficción narrativa no es en absoluto forzado”⁸⁴; un hermanamiento que nos parece completamente extrapolable al caso que nos ocupa, máxime tratándose de una obra como *El sombrero*, y de un autor, don Pedro Antonio, cuya profunda raíz y vocación católica le llevará a publicar, apenas un año después, la que se convertirá en la primera novela ideológica española, *El escándalo* (1875); una obra en la que el guadijeño defiende “la religión y su labor histórica”, y también —según prosigue Ignacio Javier López— su capacidad civilizadora”⁸⁵. Para la concepción de dicho texto, el guadijeño se basaría también, como analizó Francie Cate-Arries, en otra obra religiosa, los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio,

82 Florensa, *op. cit.*, pp. 129-130.

83 La biografía de santa Rita procedente de la tradición textual del *Año Cristiano* traducido por Isla ocupa en torno a diez páginas (*vid.* José Francisco de Isla, *Año Cristiano, o Ejercicios de piedad para todos los días del año*, Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1753, vol. 5). A este respecto, hemos de destacar que la fortuna de la santa de Casia en dicho monumento hagiográfico, al igual que en sus homólogos castellanos precedentes, no fue mucha en origen. Su *vita*, no recogida ni en los *Flores sanctorum* del Siglo de Oro ni en la primitiva versión de Isla (que comenzó a publicarse en 1753), no fue incluida en el *Año Cristiano* hasta 1791, momento en que Julián Caparrós la incorpora en el volumen de mayo de su edición de la obra de Croisset, donde además de aportar la traducción de Isla añade —como reza la portada— “las vidas de los santos nacionales y extranjeros cuyas festividades tiene adoptadas la Iglesia de España”. La inclusión de santa Rita por parte de Caparrós es lógica si tenemos en cuenta su condición —también referida en la portada— de “rector y capellán mayor del monasterio de religiosas agustinas de santa María Magdalena, de la corte de Madrid”, puesto que la santa de Casia, como ya se ha mencionado, profesó como monja en dicha orden (*vid.* Julián Caparrós, *Año Cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año*, Madrid, Oficina de don Benito Cano, 1791, vol. 5).

84 Ángel Gómez Moreno, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 189.

85 Ignacio Javier López, “Introducción”, en *El escándalo*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 13-172 (p. 75).

desde cuyos patrones de significado la investigadora explica ciertos giros narrativos del relato alarcóniano⁸⁶.

En *El sombrero de tres picos*, el escritor andaluz, “haciendo un uso magistral de la caricatura en una novela que, como ocurriera con algunos géneros románticos, por ejemplo, las leyendas, estaba inspirado en los géneros tradicionales y en los romances populares”⁸⁷, “pinta el relato de un ambiente regional, casi lugareño, Guadix, y de él reproduce su geografía, sus hábitos, su mentalidad, el nombre de sus habitantes, su forma de vestir y... su manera de pensar”⁸⁸; una mentalidad y una manera de pensar que coinciden a la perfección con los férreos principios morales y religiosos de esa corregidora que, además de sonreír como “aquellos afamados ángeles cuyo misterio es guardar a los hombres”⁸⁹, también tenía, como ya copiamos, “algo de reina y mucho de abadesa”⁹⁰.

Algo de reina y mucho de abadesa alberga en su figura la imagen de santa Rita de Casia, cuya devoción no solo estaba muy arraigada en la ciudad de Guadix desde hacía siglos⁹¹, sino que permanecía plenamente vigente en la época de don Pedro Antonio. La Orden de San Agustín, principal promotora del culto a esta santa que formó parte de su comunidad, se instaló en la urbe accitana en el siglo XVI y se mantuvo en ella hasta 1834⁹². Existe constancia, gracias a un inventario procedente de la desamortización de Mendizábal fechado en Guadix el 6 de junio de 1838 —Alarcón contaba entonces cinco años—, de la presencia de una imagen de santa Rita de

86 Francie Cate-Arries, “Pedro de Alarcón’s *El escándalo*, Text and Pre-Text”, *Hispanófila*, 95 (1989), pp. 13-20 (p. 14).

87 López, *op. cit.*, p. 46.

88 Florensa, *op. cit.*, p. 128.

89 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 101.

90 *Ibidem*, p. 91.

91 No solo en Guadix, sino en el resto de la provincia de Granada era común la devoción a la santa italiana. Ejemplo evidente de ello es el Monte de Piedad de santa Rita de Casia, que creado en torno a 1740 se encargó de la devoción a dicha santa en la ciudad del Darro. La misma pervivió durante todo el siglo XIX (*vid.* Manuel Titos Martínez, *El Monte de Piedad de Santa Rita de Casia y los orígenes del crédito en Granada (1740-1866)*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1975, pp. 209-212).

92 Francisco José Fernández Segura, “El seminario de San Torcuato (1868-1885)”, *Boletín del Instituto de Estudios “Pedro Suárez”: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, 7-8 (1995), pp. 41-54 (pp. 41-42).

Casia a la que se veneraba en la iglesia del convento de San Agustín⁹³, un convento que distaba muy pocos pasos de la casa del escritor. Además, hay noticia de que quince años después, en 1853, pervivía la devoción a la santa de Casia, como demuestra este texto del *Boletín del Obispado de Guadix*: “El día 22 [de mayo] después de las horas canónicas se principió la novena de Santa Rita de Casia en el extinguido convento de San Agustín de esta ciudad: se comienza todos los días con el Santísimo Sacrificio de la Misa, y en seguida se hacen los ejercicios de la novena de la santa”⁹⁴.

Es justamente en este año de 1853 cuando el futuro novelista abandona la Teología y el seminario de su lugar. Allí llevaba cursando estudios desde hacía un lustro; período en el que, según Juan Bautista Montes, “se despierta la vocación literaria de Alarcón: escribe sus primeras narraciones y unas obritas de teatro que son representadas por actores aficionados de la ciudad (1848, 1849)”⁹⁵. La devoción a santa Rita y la celebración de sus novenas se mantuvieron en Guadix a lo largo de todo el siglo XIX, como evidencian diversas noticias de la prensa local accitana⁹⁶.

4. CONCLUSIONES

La búsqueda de fuentes literarias es una tarea tan atrayente como ardua. Dicho aspecto de *El sombrero de tres picos*, esa “joya literaria” —en palabras de Julio Romano— que “ha recorrido el mundo haciendo las delicias de los lectores lo mismo en las estepas rusas que en las chozas tropicales”⁹⁷,

93 José Manuel Rodríguez Domingo, “El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal en Guadix (1835-1838)”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 423-437 (p. 432).

94 *Boletín del Obispado Guadix*, 217 (1853), pp. 1-35.

95 Juan Bautista Montes Bordajandi, “Pedro Antonio Alarcón y Ariza”, *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia [en línea]: <<https://dbe.rah.es/biografias/5918/pedro-antonio-alarcon-y-ariza>> (consultado el 03/09/2023).

96 Gracias a la Diócesis de Guadix, que nos brindó con gran generosidad documentación al respecto, hemos podido comprobar, por ejemplo, que en 1896 el periódico *El accitano*, en su número 242 del Año VI, hace referencia a la tradicional novena de santa Rita, de la que afirma “ha estado concurridísima” (p. 2).

97 Julio Romano, *Pedro Antonio de Alarcón, el novelista romántico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pp. 165-166.

ha merecido gran atención, hasta el punto de que Montesinos, a mediados del siglo xx, lamentó la presencia de “tanta noticia impertinente”⁹⁸. Ya en esa fecha habían expuesto sus teorías Bonilla, Foulché-Delbosc, Gillet, Place y Praag, y faltaban aún por hacerlo Picoche, Armistead y Silverman, Hook, Campos y De Casas.

La crítica, para abordar esta cuestión, ha acudido muchas veces a textos, o bien remotos en el tiempo, como el de Boccaccio (cuya posible influencia, expuesta por Bonilla, fue rebatida por Praag), o bien lejanos en el espacio, como los presentados por Praag, Armistead y Silverman o Hook. Incluso las potenciales fuentes francesas señaladas por Place, Campos y De Casas se sostienen en hipótesis que, en muchos casos, sus mismos hacedores consideran difíciles o imposibles de demostrar y que, miradas con objetividad, están más cercanas al ámbito de la poligénesis que al de la influencia directa. A excepción de los textos españoles aducidos por Bonilla, Foulché-Delbosc, Gillet y Montesinos, que parecen claramente emparentados (aunque no sepamos en qué línea) con *El sombrero de tres picos*, el resto de influencias europeas son muy difíciles de probar. Hasta la hipótesis de Picoche, único investigador que intentó equiparar el relato del accitano con una novela española cercana en el tiempo, fue desechada por Hook, al demostrar este cómo el sombrero y la capa presentes en *El golpe en vago* evocan en la ficción alarconiana dos objetos de la infancia personal del novelista que ya habían sido mencionados en un libro de memorias publicado en 1861.

Resulta interesante la manera en que, una vez encontrados los textos hispánicos más parecidos en la trama (los romances, la canción y el sainete), la crítica permaneció siempre fiel al foco de la búsqueda de influencias que partía del argumento de la obra. Halladas todas las versiones nacionales, los investigadores saltaron al resto de literaturas europeas sin llegar a plantearse el viraje metodológico que en 1986 efectuó Barroso, y que es el que se ha seguido en este trabajo: el análisis individualizado desde el punto de vista de los personajes.

Una de las cuestiones más debatidas, surgida a la par de la realidad de las fuentes (desde la justificación que de ella hace el propio autor), es la relativa al desenlace moral de la novela. Personalmente, coincidimos con

98 Montesinos, *op. cit.*, p. 187.

Bonilla en que es difícil suponer que Alarcón dispusiese de una antigua versión de la historia del relato con final decente. Han sido varios los estudiosos que se han referido a ella, en especial Bonilla, Gaos, Place y Hook, pero sin tener apenas en cuenta el agente en que recae su responsabilidad. Si se pone el punto de atención en dicho agente, la corregidora doña Mercedes, sustituyendo —como hemos defendido— la perspectiva argumental por la del personaje, descubrimos el surgimiento de una posible fuente más, muy próxima a Alarcón. Tan cercana es al novelista, que esta la tenía a mano (y en una edición de faltriquera) en su propia biblioteca, e incluso llega a ser mencionada por él en alguno de sus escritos. Así ocurre, por ejemplo, en “Mayo”, de *Historietas nacionales*, donde enuncia: “Mayo es el mes triunfal de España. Empecemos porque todo él ‘está dedicado a María, como Madre del Amor Hermoso y Reina de todos los Santos’”. (Palabras textuales del *Año Cristiano*)⁹⁹. Lo mismo sucede en el capítulo “Diciembre” de *Últimos escritos*: “No se tema que, llegado a este punto, me deje arrastrar de ciertos sentimientos propios y parafrasee lo que ya escribí hace muchos años respecto de la Noche Buena, ni menos se recele que vaya a comentar devotamente el *Año Cristiano* en lo relativo a otras festividades eclesiásticas”¹⁰⁰.

De la fortuna editorial —y, por ende, social— del *Año Cristiano* se hicieron eco todos los grandes escritores del último cuarto del siglo XIX. Gómez Moreno ha analizado en profundidad cómo “el peso ejercido por la hagiografía en todos los hogares fue poderosísimo, entre las viejas *flores* y el moderno *Année Chrétienne* (*Les vies des Saints pour tous les jours de l'année*) o *Año Cristiano*”¹⁰¹. Muestra de ello es que este último catálogo hagiográfico es una lectura omnipresente en las ficciones novelísticas de Böhl de Faber, Galdós, Pardo Bazán, Valera, Clarín y Pereda, quienes ponen de manifiesto el éxito que esta obra poseía, sobre todo, entre el público femenino.

La posible utilización de esta fuente, el *Año Cristiano*, en *El sombrero de tres picos*, abre la puerta a una conclusión más, relativa a la construcción del retrato y semblanza de los personajes de la novela. La crítica ha

99 Pedro Antonio de Alarcón, *Historietas nacionales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 191.

100 Pedro Antonio de Alarcón, *Últimos escritos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922, p. 299.

101 Gómez Moreno, *Claves hagiográficas*, p. 214.

hecho hincapié en la maestría con que Alarcón, utilizando unos cuantos datos muy concretos y elementales, es capaz de configurar en esta obra criaturas plenas e interesantes. La edición del *Año Cristiano* que poseía el accitano era un perfecto compendio de este tipo de retratos, y pudo funcionar, formalmente, como un modelo para la elaboración de cada uno de los protagonistas de *El sombrero*.

Ni siquiera ateniéndonos a fundamentos puramente históricos y biográficos (aunque tomados estos últimos con cautela) parece descabellado pensar que Alarcón se basara en una santa de su infancia para configurar la imagen de esa corregidora “de plácida y serena hermosura, más propia del pincel cristiano que del cincel gentilicio”¹⁰², pues, en esa “recreación nostálgica del Antiguo Régimen” mediante la que evoca su ciudad natal¹⁰³, la figura de santa Rita emerge como un modelo inmejorable para la consecución de tal fin. A este respecto, nos parece sugestivo recordar el hecho de que fue precisamente en la catedral de Guadix donde, según confiesa el propio novelista, se despertó su vocación artística:

Allí, entre nubes de incienso, al fulgor de millares de luces, al son del órgano, escuchando las concertadas voces de los cantores y los gemidos de los violines de la capilla, entreví el arte, soñé la poesía, adiviné un mundo diferente del que me rodeaba en la ciudad [...]. Así, pues, las maravillas de la tierra, el sentimiento de las artes, el *sursum corda* de la poesía, se manifestaron en mi existencia en horas de mística devoción; y la fe y la belleza, la religiosidad y la inspiración, la ambición y la piedad nacieron unidas en mi alma, como raudales de una sola fuente¹⁰⁴.

No sería esta de *El sombrero* la única ocasión en que el escritor accitano acudiese a una imagen religiosa concreta para modelar un personaje literario¹⁰⁵. En *El Niño de la Bola* (1880), el narrador cuenta cómo a Soledad,

102 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

103 Florensa, *op. cit.*, p. 128.

104 Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1861, p. 565.

105 Aunque sin hacer referencia a la imagen de una santa en particular, Alarcón también describe a la protagonista de *El escándalo* (1875) poniéndola en relación con el modelo hagiográfico femenino. Fabián Conde, protagonista de dicha novela, después

la protagonista, la gente le otorga el sobrenombre de la *Dolorosa* porque “parecía, en efecto, una imagen de la virgen de los Dolores; solo que su tristeza no rayaba en aflicción, y tenía más de altiva que de dulce”¹⁰⁶.

Tampoco este tipo de inspiración en lo artístico-religioso fue ni mucho menos exclusiva de don Pedro Antonio. Pérez Galdós, un escritor largamente tachado —posiblemente de manera excesiva— de heterodoxo, también recurrió habitualmente a ella. Su ejemplo más paradigmático a este respecto está relacionado con la santa de que hemos venido tratando aquí. Benina, la protagonista de *Misericordia* (1897), “parecía una santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia”¹⁰⁷. Una década atrás, en su novela maestra, ya había enunciado el canario, por boca de Juanito Santa Cruz, que “Fortunata tenía los ojos como dos estrellas, muy semejantes a los de la virgen del Carmen que antes estaba en Santo Tomás y ahora en San Ginés”¹⁰⁸. Nosotros, llegados a este punto, nos atrevemos a equiparar la mirada de doña Mercedes, pasada por el imprescindible tamiz del *Año Cristiano*, con la de la imagen accitana de santa Rita de Casia.

de equiparar a su amada Gabriela con la Venus de Milo, añade que “no resultaba audaz y provocativa como la diosa griega, sino atemperada y venerable como las doncellas cristianas, castas, cuanto hermosas, que prefirieron el cielo a la tierra, y cuyas efigies reciben culto en los altares” (*vid. El escándalo*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2013, p. 290). Este gusto de Alarcón por describir a sus personajes acudiendo a obras y elementos artísticos es muy habitual en sus novelas; tanto que su recurrencia ha llegado a suscitar a veces los juicios negativos de algunos críticos como Montesinos (*op. cit.*, p. 200). Personalmente, esta peculiaridad nos parece un rasgo de estilo para nada reprochable, muy sugestivo no solo para la imaginación del lector, sino también para abordar el análisis de realidades alarcónianas como la que aquí se estudia.

106 Pedro Antonio de Alarcón, *El Niño de la Bola*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2014, p. 200.

107 Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 2004, p. 77.

108 Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2011, vol. 1, p. 333.