

Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla

David Roas

Universidad Autónoma de Barcelona

En el complejo mundo de la literatura española del siglo XIX, hablar de escritores fantásticos significa, en la mayoría de ocasiones, referirse inevitablemente a escritores olvidados. Salvo en el caso de autores célebres (no sólo por su obra fantástica) como Ros de Olano, Alarcón, Bécquer o Galdós, la mayor parte de los escritores españoles que cultivaron el género fantástico permanecen sepultados bajo el peso de las obras –y, sobre todo, de las valoraciones críticas suscitadas por éstas– de los autores realistas. Es cierto que no todos los autores fantásticos españoles produjeron textos de igual calidad, pero hubo algunos que merecen ser rescatados y que son unos muy dignos representantes de dicho género. Tal es el caso, por ejemplo, de José Selgas,¹ Rafael Serrano Alcázar y Pedro Escamilla, quizás el más interesante de todos ellos, tanto por la cantidad como por la calidad de sus relatos fantásticos.

Pedro Escamilla fue uno de los autores españoles más prolíficos del siglo XIX. Según refiere Cazottes,² su producción cuentística se eleva a unos 400 relatos, publicados en *El Álbum de las Familias*, *La Ilustración de los Niños*, *La Lectura para Todos*, *La Moda Elegante Ilustrada*, *El Museo Universal* y *El Periódico para Todos* (en esta última revista se concentra la mayor parte de su

¹ Véase mi artículo «José Selgas: hacia una poética de lo fantástico», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio-Universitat de Lleida, Lleida, 1997, pp. 309-324.

² Gisèle Cazottes, «Contribución al estudio del cuento en la prensa madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. Pedro Escamilla», *Iris*, núm. 4 (1983), pp. 13-37.

obra narrativa breve: 376 cuentos). A ello hay que añadir que Escamilla, como advierte Cazottes, «escribió [...] con extraordinaria facilidad obras para el teatro (entre 35 y 40) y a lo menos 34 novelas (de 1859 a 1886) publicadas en libro o en folletín. Puede ser que haya escrito todavía más porque parece que firmó a veces con el seudónimo Félix X» (*op. cit.*, p. 14).³

Y entre esa enorme producción destacan los cincuenta y nueve relatos fantásticos que publicó, un elevado número si lo comparamos con otros autores españoles que cultivaron dicho género.⁴ Todos ellos, a excepción de los tres más antiguos,⁵ aparecieron publicados en *El Periódico para Todos*, una revista en la que el género fantástico tuvo una destacada presencia. De esos cincuenta y nueve relatos, veinticuatro son de carácter legendario y el resto manifiesta un tratamiento de lo sobrenatural claramente influido por el estilo de Poe y de algunos de los autores que surgieron en la estela de éste, como, por ejemplo, los franceses E. Erckmann y A. Chatrian.

A dicha cantidad habría que añadir, además, los diez relatos pseudofantásticos que Escamilla publicó también en *El Periódico para Todos*.⁶ Con el térmi-

³ En relación a la figura y a la obra de Pedro Escamilla véase también Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana comprendidos los autores hispanoamericanos*, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1972, t. VIII, pp. 294-295 y 297-298. Juan Ignacio Ferreras, por su parte, advierte que otro escritor, Julián Castellanos y Velasco, «al parecer (aunque no estoy muy seguro) empleó el seudónimo de *Pedro Escamilla*» (*Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 139).

⁴ Debo advertir que Cazottes se equivoca en su valoración de la obra fantástica de Escamilla, puesto que afirma (confundiendo lo fantástico con el vecino género de lo maravilloso) que «en los 262 títulos de estos cuentos, llama la atención la escasez de lo maravilloso o fantástico. Si se ponen de lado los títulos de carácter religioso con los milagros de la Virgen o las intervenciones del diablo, tan sólo en 8 títulos acude Escamilla a lo que representa el cuento por antonomasia con el “duende”, el “coco”, el “fantasma”, “el pastor de la estrella” o la “golondrina de oro”» (*op. cit.*, p. 17). Además, Cazottes reduce incomprensiblemente su examen a los relatos publicados en *El Periódico para Todos* que llevan los subtítulos de «cuento», «leyenda» o «tradición», lo que afecta inevitablemente a sus conclusiones.

⁵ «Rosalía. Cuento fantástico» (*La Lectura para Todos*, núm. 10, 5 de marzo de 1859), «El gabán verde» (*El Museo Universal*, núm. 48, noviembre de 1860, pp. 383-384) y «La armadura de plata. Leyenda» (*La Moda Elegante Ilustrada*, núm. 26, 1870).

⁶ «La pesca del diablo» (núm. 29, 1873, pp. 456-457), «Después de muerto» (núm. 35, 1874, pp. 551-554), «La hija del gaitero. Cuento» (núm. 49, 1875, pp. 771-773), «Cuento nocturno» (núm. 18, 1876, pp. 281-283), «El puente del molino. Cuento» (núm. 26, 1876, pp. 406-308), «Dos para una» (núm. 3, 1877, pp. 39-40), «El sombrero de mi tío. Cuento» (núm. 3, 1878, pp. 42-43), «El chaleco. Cuento nocturno» (núm. 34, 1879, pp. 534-536), «El caballo de Santiago. Cuento»

no «pseudofantástico» identifico aquellas narraciones que utilizan estructuras, motivos y recursos propios del cuento fantástico auténtico, pero cuyo tratamiento de lo sobrenatural los aleja de dicho género: son textos que no pretenden crear efecto ominoso alguno sobre el lector, puesto que o bien terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato grotesco, alegórico o satírico.⁷

Lo más interesante de la obra fantástica de Escamilla lo encontramos en el segundo grupo de relatos antes mencionado, es decir, aquellos en los que se aleja de lo legendario para ofrecer un tratamiento absolutamente realista y cotidiano de lo sobrenatural, respondiendo a lo que estaba sucediendo en la literatura fantástica europea y americana, sobre todo desde la decisiva y fundamental influencia de la obra de Edgar Allan Poe. En dichos relatos, Escamilla suele optar por dos formas de construir el efecto fantástico: por un lado, éste surge de lo que aparentemente no es más que un cúmulo de casualidades; por otro, lo sobrenatural irrumpe de forma explícita en nuestro mundo (en muchas ocasiones se manifiesta, como enseguida veremos, a través de cuadros o dibujos), sin que haya lugar para la ambigüedad reclamada por Todorov como elemento definidor de lo fantástico.⁸

Veamos algunos ejemplos de ese primer grupo de textos que giran en torno a la casualidad. En todos ellos, el protagonista se ve inmerso en un cúmulo de sucesos que de forma aislada nada tienen de sobrenatural (parecen simple fruto del azar), pero cuya repetición les otorga un efecto inequívocamente ominoso

(núm. 19, 1880, pp. 291-293) y «La catalepsia. Cuento» (núm. 40, 1880, pp. 624-631). Todos estos relatos pseudofantásticos concluyen con la racionalización del supuesto fenómeno sobrenatural.

⁷ En relación a la terminología expuesta y su aplicación en el estudio de la literatura fantástica española del siglo XIX véase mi tesis doctoral: *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000, cap. VII.

⁸ Recuérdese que para Todorov el efecto fantástico nace exclusivamente de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados (*cf. Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970, cap. 2). Eso da lugar a una definición muy restrictiva de lo fantástico, puesto que deja fuera de dicho género a todos aquellos relatos en los que no existe tal vacilación, es decir, en los que lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva, siempre, claro está, dentro de un mundo que funciona físicamente como el nuestro. Y eso genera un choque problemático entre lo natural y lo sobrenatural (entre nuestra concepción del mundo y la presencia en él de un fenómeno que altera dicha concepción), que es, a mi entender, lo que verdaderamente define lo fantástico.

que los aleja de la mera casualidad. Uno de los mejores relatos de este tipo es «¡¡¡Su retrato!!! Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 1, 1881, pp. 6-7). En él, el narrador refiere que siendo niño le regalaron una gramática latina, en cuyo interior alguien había olvidado un retrato que representaba a «una señora muy fea y ya de alguna edad» (p. 6). A pesar de la repulsión que inicialmente le produjo, decidió conservarlo «cediendo a un movimiento instintivo» (p. 6). Y con el paso de los años, se dio cuenta de que cada vez que le sucedía alguna desgracia (las mujeres le dan calabazas, se rompe una clavícula, etc.)

aquel retrato fatídico y espeluznante me salía al paso, [...] cual si una fuerza impulsiva y misteriosa le hiciese salir del fondo del cajón de mi mesa de noche para gozarse en mis padecimientos morales y materiales, pues siempre me miraba con el mayor sarcasmo, con el más pronunciado des-
caro, y a veces se me figuraba que se permitía hacer ciertos gestos, vedados a las miniaturas (pp. 6-7).

A ello añade que «Muchas veces, en el paroxismo del furor, le tuve en la mano, dudando entre hacerle añicos o arrojarle por la ventana. Y siempre me contenía algo superior a mis deseos, algo que yo no acertaba a explicarme, como si aquel pícaro retrato ejerciese alguna influencia en mi destino» (p. 7).

Finalmente, el narrador nos habla de su boda y refiere que su mujer acabó convirtiéndose en un ser insoportable. Después de un tiempo de casados, su esposa muere y eso le obliga a conocer a su suegra (hasta ese momento nunca se habían visto por vivir lejos de allí):

Un día apareció la madre [...]. Al verla [...] me estremecí de pies a cabeza, y exhalé un grito, un grito agudo y terrible, como esos que se exhalan en las novelas. Aquella mujer era... mi mala sombra: era el original del retrato que había hallado en la gramática (p. 7).

La acumulación de casualidades, su lógica indescifrable, conduce la historia hacia un desenlace evidentemente fantástico (no exento, por otro lado, de cierto humor negro).

Otro relato basado en una idea semejante es «El número 13. Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 12, 1879, pp. 187-189).⁹ El narrador nos introduce

⁹ José Selgas publicó un relato de idéntico título y con la misma intención fantástica: «El número 13», recogido en su obra *Escenas fantásticas*, A. de Carlos e hijo, Madrid, 1876. No acaban ahí

en el cuento con un sugerente comentario: «voy a contaros una historia verídica, aunque no lo parezca, de la cual me guardaré muy bien de sacar la consecuencia de que el trece es un número siniestro» (p. 187). El relato se centra en la historia de Juan, un individuo obsesionado por el número 13. Todo parece indicar que su vida ha estado y está gobernada por ese número fatal: nació un día 13, se rompió una pierna en un día 13, fue el soldado número 13 de su regimiento, recibió 13 heridas en unos disturbios, etc. Dicha obsesión le lleva a rechazar el dinero que le ha tocado en la lotería porque jugó, sin saberlo, a ese fatídico número. Pero las cosas empiezan a irle de mal en peor –pierde el trabajo, no consigue uno nuevo, pasa hambre– y toma la determinación de cobrar el citado premio. Pero cuando ya tiene el dinero en sus manos y se dispone a gastarlo, el coche en el que viaja choca con otro y Juan muere en el accidente. La conclusión del relato transporta al lector de la aparente casualidad al más puro efecto ominoso, al revelarse que el número identificador del coche que chocó contra el de Juan es el 13. Como sucede en el anterior relato, lo fantástico aparece bañado de un evidente humor negro.

Escamilla publicó otros relatos de este tipo: «El tiesto de claveles. Historia que parece cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 11, 1880, pp. 163-165), «La posada de la tuerta. Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 32, 1881, pp. 502-504) y «Los calamares» (*El Periódico para Todos*, núm. 42, 1882, pp. 662-663). En todos ellos, como en los ya comentados, lo fantástico surge de la conjunción desacostumbrada de unos hechos que, de forma independiente, y lejos de esa contumaz repetición, calificaríamos de normales. Un proceso que Freud describe con suma claridad:

es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de «casualidad».¹⁰

las coincidencias entre la producción fantástica de Selgas y de Escamilla puesto que ambos publicaron sendos relatos inspirados en el influjo fatídico de un determinado día de la semana: «Día aciago» (recogido en el volumen antes citado) y «¡En viernes! Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 33, 1878, pp. 519-520), respectivamente. En lo que respecta al cuento de Escamilla, el hecho de que se relacione con el viernes, día fatídico en la cultura anglosajona, pero no en la española, podría hacernos pensar en una inspiración extranjera para dicho relato. El cuento de Selgas tiene que ver con el influjo negativo del martes.

¹⁰ Sigmund Freud, «Lo ominoso» [*Das Unheimliche*], en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, ed. James Strachey y Anna Freud, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1988, p. 237.

Pero si bien estos relatos son interesantes, las muestras más representativas de las habilidades fantásticas de Escamilla las vamos a encontrar en aquel segundo grupo de relatos antes mencionado en el que lo sobrenatural se introduce de forma explícita en la vida cotidiana de los personajes.

Escamilla suele construir algunos de sus mejores relatos fantásticos en torno a un cuadro o un dibujo aparentemente normales, que acaban transformándose en objetos totalmente ominosos: en unos casos, el retrato representa a un personaje desconocido que se convertirá en una presencia importante en la vida del protagonista; en otros, el efecto se basa en la animación de los personajes u objetos representados en un cuadro; y en otras ocasiones, la imagen reproducida en el cuadro se convierte en una predicción que acabará cumpliéndose después.¹¹

Ese recurso ya había aparecido en algunos de los mejores relatos fantásticos europeos y estadounidenses publicados en los dos primeros tercios del siglo XIX. Así sucede, por citar algunos de los relatos más conocidos, en «La cafetera» (1831) y «Onfale» (1834), de Gautier; el célebre «El retrato oval» (1842), de Poe; y «El boceto misterioso» (1860), de Erckmann-Chatrian, al que luego volveré.¹² A estos relatos podría añadirse también *La sombra* (1871), de Galdós, en el que la figura de Paris representada en un cuadro sale de éste para enamorar a la mujer de Anselmo, el protagonista, y hacerle a éste la vida imposible. Claro que la animación de la figura de Paris parece ser una simple fantasía de la mente trastornada de Anselmo, producto de sus celos obsesivos, más que un acontecimiento «real». A diferencia de la narración de Galdós, en los relatos de Escamilla no hay lugar para la duda, para la vacilación todoroviana:

¹¹ Véanse los siguientes relatos, todos ellos publicados en *El Periódico para Todos*: «El país de un abanico. Cuento» (núm. 30, 1873, pp. 473-475), «El cuadro de maese Abraham. Cuento» (núm. 39, 1873, pp. 615-617), «El oficio de difuntos. Aventura extraordinaria» (núm. 42, 1873, pp. 663-666), «El reloj» (núm. 10, 1874, pp. 148-150), «La mosca. Cuento» (núm. 39, 1875, pp. 611-613), «La casa maldita. Cuento» (núm. 52, 1875, pp. 823-825), «El retrato de mi tío. Cuento nocturno» (núm. 5, 1877, pp. 69-70) y «La muerte de Judas. Cuento» (núm. 2, 1879, pp. 28-29). Incluso en algunos de sus relatos legendarios, Escamilla recurrió al citado motivo: «El gaitero de la aldea» (núm. 26, 1873, pp. 412-413), «La cabeza de San Pablo. Tradición extraordinaria» (núm. 40, 1873, pp. 632-634) y «La Virgen de la Víspera. Tradición» (núm. 32, 1882, pp. 501-503).

¹² En años posteriores a la publicación de la obra de Escamilla, es inevitable referirse, en relación a dicho tema, a la célebre novela *El retrato de Dorian Grey* (1890), de Oscar Wilde.

lo sobrenatural se convierte en realidad efectiva porque todos ellos presentan una evidencia final que demuestra que lo fantástico ha ocurrido de veras.

Uno de los mejores ejemplos de este tipo de relatos lo encontramos en «El cuadro de maese Abraham. Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 39, 1873, pp. 615-617). El narrador-protagonista refiere que en una de sus habituales visitas a la tienda de antigüedades del judío Abraham, mientras examina un lienzo, le interrumpe uno de sus criados, que ha ido en su busca para entregarle una carta de su tío Celedonio. En ella, éste le invita, por tercera vez, a que acuda a la aldea en la que vive (el cuento se desarrolla en Madrid), puesto que allí le tiene preparado un casamiento ventajoso, «conminándome con su eterna maldición si no acudía y con desheredarme» (p. 616). El narrador, como en otras ocasiones, no hace caso de la invitación de su tío. Una vez relatada dicha escena, añade un significativo comentario: «No vayáis a tomar esto por una digresión; los hechos que han de seguir os probarán lo contrario» (p. 616).

Aunque el cuadro que está examinando no es más que una tela totalmente cubierta de una pintura color chocolate, le fascina de tal manera que se ve obligado a comprarlo, acción que va acompañada de una reflexión tópica en el género fantástico: «Yo no soy supersticioso, pero creo que en aquel momento estaba pasando alguna cosa extraña entre Abraham, el cuadro y yo; algún misterio de esos que solamente se explican por el fluido magnético de lo desconocido» (p. 616). Abraham, que no ve otra utilidad para el lienzo que convertirlo en cortina, se lo vende por una peseta, pues él, a su vez, lo había comprado baratísimo a un peregrino llegado de Tierra Santa.

Una vez en casa, el protagonista trata de lavarlo, puesto que tiene el inexplicable presentimiento de que allí hay algo oculto. Pero después de muchos esfuerzos, la masa compacta de pintura no presenta ningún objeto a su vista.

Cuando ya da por inútil cualquier intento de limpiarlo, recuerda el consejo del anticuario y coloca el lienzo como cortina en una de las ventanas de su habitación. Poco después se acuesta y se duerme profundamente. Entonces, asiste a una extraña escena —«¿Soñé?... ¿O vi lo que creí soñar?»—, se pregunta (p. 616)— en la que primero ve los rayos de la luna filtrándose a través de los agujeros que hay en el lienzo. Poco después, una imagen se va haciendo nítida y aparece ante sus ojos una montaña coronada de nieve, rodeada de huertos y aldeas. En uno de los pueblecitos ve una casa blanca, en cuya puerta hay un hombre sentado, que identifica con su tío Celedonio, enseñándole una carta a

una mujer, «cuyo semblante no pude soñar» (p. 616). A lo lejos ve también al viejo Abraham, «riéndose de aquel cuadro» (p. 616).

El narrador despierta a la una del mediodía y comprueba que la pintura que cubría la superficie del cuadro, después de estar varias horas expuesta al sol, se ha desprendido, y que bajo ella ha aparecido el retrato de una mujer, cuya increíble belleza le deja absolutamente fascinado.

Esa noche, vuelve a soñar con el mismo paisaje, pero algo ha cambiado en él, puesto que ya no ve a nadie en la calle y de la casa del tío Celedonio surge un resplandor siniestro: «no era el tranquilo resplandor del hogar, ni el alegre de una fiesta... tenía algo de la luz del cirio velado de las alas de la muerte... Esa cosa, en fin, que alumbra, y sin embargo no puede llamarse claridad» (p. 617).

Al cabo de un mes, recibe la visita de su tío. Éste le regaña y le dice que ya no es digno de su cariño por haber rechazado a Teresa, la bella joven que le tenía reservada como esposa. Para defenderse, el protagonista le dice que no ha aceptado la proposición de su tío porque está perdidamente enamorado de otra mujer, la que aparece retratada en el cuadro que adorna su habitación. El tío se fija entonces en el retrato y acusa a su sobrino de tratar de burlarse de él, puesto que la mujer del cuadro no es otra que la propia Teresa. Loco de alegría, el protagonista le propone a su tío ir a reunirse rápidamente con ella, pero éste le comunica que ha muerto. Con esa terrible revelación, fruto también de una aparente y fatal casualidad, termina la historia.

La construcción del relato de Escamilla es muy interesante. Una acción trivial como la compra de un cuadro acaba provocando un efecto absolutamente inquietante sobre el lector. Dicho fenómeno (que va mucho más allá de la simple sucesión de casualidades que organizaba los relatos antes comentados) genera multitud de preguntas irresolubles: ¿cómo explicar ese increíble azar que lleva al protagonista a comprar un cuadro bajo cuyas viejas capas de pintura aparece el rostro de la mujer con la que su tío quiere que se case? ¿Cuál es el verdadero origen del cuadro, que Abraham advierte haber comprado a un peregrino llegado de Tierra Santa? Pensemos, además, que el cuadro genera en el protagonista diversos sueños, el segundo de los cuales tiene un carácter predictivo relacionado inequívocamente con la muerte, puesto que en él la imagen entrevista la primera noche cambia radicalmente: ya no aparece ningún personaje en la calle y de las ventanas surge un resplandor siniestro, una imagen que,

una vez llegados al final del relato, interpretaremos como símbolo evidente de la muerte de Teresa.

Pero hay otro elemento, perteneciente al primero de sus sueños, que adquiere, por su condición de inexplicable, y a la luz de lo comentado, una dimensión indudablemente ominosa: me refiero a la presencia del judío Abraham, acercándose a la casa y «riéndose de aquel cuadro» (p. 616). Una imagen que nos lleva a sospechar de dicho personaje, a preguntarnos si es una casualidad o no el que aconseje al protagonista utilizar el cuadro como persiana –procedimiento que le permitirá ablandar la pintura y descubrir el rostro de la mujer– o si hay algo más, oculto e indescifrable, en dicho consejo.¹³ Recuérdese que en el momento de adquirir el cuadro, el protagonista siente que estaba «pasando alguna cosa extraña entre Abraham, el cuadro y yo; algún misterio de esos que solamente se explican por el fluido magnético de lo desconocido» (p. 616).¹⁴ El protagonista parece, por tanto, intuir la relación de Abraham con todo aquello, aunque ésta no se haga explícita en ningún momento.

«El oficio de difuntos. Aventura extraordinaria» (*El Periódico para Todos*, núm. 42, 1873, pp. 663-666) refiere otra interesante historia fantástica relacionada con un cuadro. Ya desde su inicio, el narrador destaca lo insólito del suceso que va a narrar, pero insistiendo a la vez en su certeza (un recurso tópico del cuento fantástico): «Yo no sé hasta qué punto será lícito dudar de lo imposible. Me sugiere esta reflexión el suceso que voy a referiros, comprobado hasta la evidencia, por más inverosímil que os parezca» (p. 663).

El relato se inicia con el extraño deseo manifestado por lord Belkis en su testamento, donde pide que el encargado de componer el Oficio de Difuntos en su honor sea «el gaitero holandés del cuadro de David Teniers que hay en el testero principal de mi despacho» (p. 664). Semejante deseo escandaliza a todos los que asisten a la lectura del testamento, quienes estallan en risas y conside-

¹³ Claro que cabe la posibilidad de que no sea más que una simple imagen ilógica, como muchas de las que pueblan nuestros sueños, despojada de todo simbolismo.

¹⁴ Un tema fantástico que entronca más con el estilo de Hoffmann que con el de Poe. Recuérdense los diversos relatos en los que el autor alemán desarrolló el tema del control de la voluntad (manifestado a través de los motivos del autómatas y de la influencia magnética), como sucede, por ejemplo, en «El hombre de la arena», «Los autómatas» y «El magnetizador». En todos ellos, Hoffmann plantea la terrible idea de que el ser humano, pesc a su aparente libertad, puede estar sujeto a fuerzas desconocidas y malignas.

ran absurda la última voluntad del muerto, llegando a la conclusión de que el buen Lord Belkis se había vuelto loco en los últimos años de su existencia.

El narrador refiere entonces que, en vida, Lord Belkis se pasaba horas enteras contemplando el citado cuadro de Teniers (que representa una boda, con músicos y gente danzando), y alguna vez su criado John lo había descubierto riendo e increpando a los personajes del cuadro, «como si él tomase parte en la fiesta» (p. 664). Semejante comportamiento aparece, a primera vista, como confirmación de su locura.

La imposibilidad de satisfacer el deseo de lord Belkis y, por tanto, de organizar un funeral al gusto de éste, afecta profundamente a John, lo que le produce ensueños terribles: en ellos, ve a su amo entre las llamas del Purgatorio pidiendo por compasión el Oficio de Difuntos para poder salir de aquel terrible lugar. Ese sueño se repite durante las noches siguientes.

Y llegamos al momento en el que lo sobrenatural irrumpe en ese mundo cotidiano en el que se desarrolla la acción. La víspera de San Juan (fecha propicia para lo fantástico) John no puede dormir dominado por la inquietud, puesto que presiente que algo extraordinario va a ocurrir.¹⁵ De pronto, suenan las doce en el reloj de la iglesia de San Pablo y con el rumor de la última campanada llegan hasta él voces alegres que se cruzan despedidas. Lo que más le llama la atención es que hablan en flamenco, puesto que no recuerda que en el pueblo haya nadie de esa nacionalidad. Poco después, las voces se callan y llega hasta él, sumiéndolo en el puro terror, la melodía del *De profundis clamavis...* que alguien canta con una voz muy dulce.

Entonces, John se levanta, va al despacho de lord Belkis y al posar su vista casualmente sobre el cuadro, vuelve a quedar sumido en el terror, puesto que la imagen en él representada ha cambiado radicalmente: la fiesta y los bailarines han desaparecido y sólo ve varias encinas, cuyas ramas se agitan por la brisa; además, la casa que había allí pintada se ha convertido en una iglesia muy semejante a la de San Pablo (donde tiempo atrás se había ofrecido una breve misa por el alma de lord Belkis), cuya puerta está abierta y puede verse el interior, donde un coro entona el Oficio de Difuntos:

¹⁵ De nuevo, la sospecha de lo sobrenatural se plantea a través de los presentimientos del personaje.

aquella música era una esperanza y una maldición; parecía ejecutada por esqueletos en el osario de un cementerio: entre aquella tempestad de notas y de furiosos acordes, se veía aparecer al mismo tiempo a Dios y a Satanás, [...] la vida limitada y la vida eterna (p. 666).

Al fijar su atención en el coro, descubre que el director es el gaitero del cuadro. Y es tal la impresión de realidad de la escena, que John estalla en un ataque de risa histérica.

A la mañana siguiente, su nieta Fanny lo encuentra riendo estúpidamente, con el cuadro a sus pies. En el reverso de éste aparecen las líneas de un pentagrama, cuyas notas son las de un Oficio de Difuntos, que finalmente acaba siendo cantado en honor de Lord Belkis en la iglesia de San Pablo.

El relato se cierra con unas palabras del narrador en las que insiste, aunque con cierto tono irónico, en la veracidad de lo narrado: «Después de esto, burlos cuanto gustéis de lo desconocido, de lo imposible. Los ingleses en general, y los gaiteros holandeses en particular, tienen ocurrencias verdaderamente extraordinarias» (p. 666).

Otra interesante variante de este tipo de historias nos la ofrece «El espejo. Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 18, 1875, pp. 278-280). El relato se inicia con una reflexión del narrador sobre su afición a los espejos, que nada tiene que ver con la vanidad de contemplarse en ellos: «En realidad nada miro; me quedo absorto considerando las diversas fisonomías que puede haber retratado un espejo. [...] Si pudiese darse al cristal una preparación particular, por medio de la cual quedarán estampadas en su tersa y brillante superficie todos los rostros, todas las escenas que ha copiado» (p. 278). Y aunque reconoce que es imposible, ése va a ser el elemento sobre el que construya su relato.

Así, refiere una extraña aventura que le sucedió en la ciudad de Londres. Ésta comienza con una noticia en la que se informa del asesinato de una vieja borracha, advirtiendo que el homicida no ha podido ser todavía identificado.

Presentado el caso, el narrador-protagonista continúa hablando de su afición a los espejos. Así, refiere que compra uno en una prendería, cuya vieja dependienta le dice, enigmáticamente, que «aquel espejo había venido a su casa expresamente para que yo lo comprara» (p. 279).

Un día, el protagonista debe dejar Londres y decide vender a un prendero sus pertenencias, a excepción del citado espejo. El mozo que ha de cargar con los muebles le pregunta si se lleva el espejo, lo que provoca que el narrador

dirija su mirada hacia dicho objeto. Entonces, queda asombrado ante lo que ve en él, puesto que el espejo ya no refleja la habitación, sino que sobre su superficie se observa otra escena: el asesinato de la vieja borracha, cuyo autor no es otro que el mozo de cuerda que está junto a él. Éste, trastornado por la visión de la que también ha sido testigo, acaba confesando su crimen. En cuanto al espejo,

rodaba por el suelo, partido en mil fragmentos, como si la escena que acababa de pintar a mis ojos le hubiera hecho avergonzarse y morir; como si el movable contorno del asesino hubiera sido de diamante y le hubiese destrozado con sus aristas (p. 280).

Este relato de Escamilla tiene, a mi entender, un precedente en un cuento también fantástico de Erckmann-Chatrian: «El boceto misterioso», recogido en su obra *Contes fantastiques* (1860). El narrador-protagonista refiere que una noche soñó con la escena del asesinato de una pobre anciana. La impresión que le causa dicho sueño hace que, a la mañana siguiente, lo pinte, aunque lo deja inacabado porque no puede recordar el rostro del asesino. Casualmente, esa misma mañana recibe la visita de Van Spreckdal, coleccionista *amateur* y juez de lo criminal, quien se encapricha del cuadro, pese a no estar terminado, y se lo compra. Poco después, la policía irrumpe en su casa y es detenido, puesto que se ha producido un asesinato idéntico al que él había pintado en el cuadro. Inculpatado por tal prueba, acaba siendo condenado a muerte.

Mientras espera el día en que se cumplirá la terrible sentencia, el protagonista observa desde la ventana de su celda el ir y venir de las gentes del mercado vecino a la prisión. Y en la cara de un carnicero descubre el rostro del asesino que no pudo pintar en su cuadro. Entonces, traza en el muro de su celda un boceto de la escena, esta vez con la figura completa del asesino, y exige entrevistarse con el juez Van Spreckdal. El relato termina con la confesión del carnicero al enfrentarse, horrorizado, al boceto pintado en la pared.

El volumen donde apareció originalmente este relato se tradujo al español en 1872 (*Cuentos fantásticos*, trad. de D. M. C., Pérez Dubrull, Madrid), por lo que podemos suponer que el «El boceto misterioso» pudo servir de inspiración a Escamilla.¹⁶ Y no sólo para la composición del relato citado, sino también

¹⁶ «El boceto misterioso» ha sido publicado recientemente en la antología de Erckmann-Chatrian, *Hugo el lobo y otros relatos de terror*, Valdemar, Madrid, 1999, pp. 13-28

para esas narraciones antes comentadas en las que un cuadro se convierte en elemento generador de la historia y del efecto fantástico planteado en ésta.

El último relato de Pedro Escamilla que he elegido para comentar difiere un tanto de los anteriores, puesto que en él no interviene cuadro o sueño alguno, sino que desarrolla, de un modo muy novedoso –y que podríamos situar en el ámbito ya no sólo de la obra de Poe sino de la de Maupassant– el tema del doble. Se trata de su relato «Muérete y verás. Fantasía» (*El Periódico para Todos*, núm. 16, 1875, pp. 247-249).¹⁷

El protagonista y narrador de la historia es Gil Asverus, nombre de claras connotaciones fantásticas, puesto que se trata de una deformación evidente del nombre propio del Judío Errante según lo ha transmitido la tradición: Ahasverus o Ashaverus.

Y no sólo el nombre del protagonista tiene esa carga fantástica, sino que el protagonista mismo parece poseer dicha cualidad, puesto que, inicialmente, se presenta como un muerto que cuenta su propia historia. Así, el narrador refiere que el 2 de mayo de 1868 murió Gil Asverus, de origen alemán,¹⁸ en un pueblo de León, para confesar inmediatamente lo siguiente: «Ahora bien; ese difunto cuya muerte es un hecho tan comprobado, soy yo. Yo soy el mismo Gil Asverus. Pero, ¿estoy muerto?» (p. 247).

El narrador-protagonista refiere entonces que una tarde tuvo un ataque y que tardó mucho en despertar. Al levantarse de la cama, oye a una criada y a un gaitero burlarse de su muerte y comentar que ese día se casa la viuda, puesto que ya han pasado seis meses de su fallecimiento, noticia que le deja absolutamente estupefacto. A eso hay que añadir que, al parecer, nadie puede verle ni oírle en sus paseos por la casa, aunque, sin embargo, él se ve reflejado en los espejos. Decide ir entonces al dormitorio de su mujer. Allí la encuentra con otro hombre, al que no puede verle la cara por encontrarse de espaldas. Entonces, ve como éste le besa las manos, mientras ella le llama «Gil», el mismo nombre del protagonista. En ese momento, el desconocido empieza a hablar y

¹⁷ Título poco afortunado por su frivolidad respecto al tema que desarrolla, y que nos lleva a pensar inevitablemente en la célebre comedia homónima de Bretón de los Herreros (estrenada en 1837), con la que nada tiene que ver, más allá de lo puramente anecdótico.

¹⁸ El origen alemán del personaje parece intensificar su dimensión fantástica. No olvidemos que a lo largo del siglo XIX Alemania (y todo lo alemán) fue considerada como el lugar idóneo para el desarrollo de lo sobrenatural y lo estrambótico.

«su voz era un recuerdo de mi acento, una entonación igual a la que yo usaba» (p. 248). Picado por la curiosidad, y terriblemente celoso, se acerca a su mujer, aparta sus manos del rostro de aquel hombre, y descubre algo alucinante, que sirve de conclusión al relato: «Aquel hombre... era yo, Gil Asverus, que pasaba al lado de Camila, la primera noche de desposado» (p. 249).

Como antes señalé, el tratamiento que hace Escamilla del tema del doble lo emparenta claramente con el estilo de Poe o el de Maupassant, quienes intensificaron su dimensión psicológica, interior. Las primeras manifestaciones fantásticas del doble las debemos a la literatura alemana, sobre todo a Hoffmann, aunque en los relatos de dicho autor la duplicación suele tener una dimensión externa al protagonista, es decir, que la amenaza del doble se cierne sobre el individuo desde el exterior. Así, por ejemplo, en «El hombre de la arena» se crea la duda de si Coppelius y Coppola son un mismo personaje, y de si Olimpia, la autómatas, es un ser humano o un simple doble mecánico; o, como manifestación inversa del tema del doble, también en la obra de Hoffmann, podríamos destacar la pérdida del reflejo que sufre el protagonista de «La aventura de la noche de San Silvestre» (remedo evidente de las desdichas de Peter Schlemihl, quien vende su sombra en la célebre novela de Chamisso). Frente a ese tratamiento hoffmanniano del doble, en Poe la amenaza se cierne sobre el individuo desde el interior de su cerebro: como nos muestra en su magistral relato «William Wilson» (1839), el doble no es algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad del individuo,¹⁹ un proceso que alcanzará su máxima culminación en el desdoblamiento absoluto planteado en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1885), de Stevenson. El relato de Escamilla habría que situarlo, pues, junto a «William Wilson», aunque su factura es mucho más descuidada que la del magistral relato de Poe.

El interés de Pedro Escamilla por la literatura fantástica fue de tal magnitud, que llegó a incluir breves relatos de este género en textos de marcado carácter realista, como es el caso, por ejemplo, de su novela *Rosa Samaniego o la sima de Igúzquiza* (Libr. de Juan Oliveres, Barcelona, 1877), cuyo tema tiene que ver con la toma de Estella durante la guerra carlista. La «Introducción» a dicha novela funciona como un magnífico cuento fantástico, realmente inquietante, en el que Escamilla vuelve recurrir a la combinación de la pintura y el sueño. Ese breve relato narra la historia de un matrimonio, Luis y Genoveva, que vive

¹⁹ Véase Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980.

en un pueblecito navarro, cerca de Estella. Estos han tenido recientemente una hija, cuya belleza, sorprendentemente, sume a Genoveva en una melancolía que crece en progresión a la hermosura de la niña. Y no sólo eso, sino que cuanto mayor y más bella se hace la hija, Genoveva va enfermando cada vez más gravemente.

Poco antes de morir, Genoveva le explica a su esposo el porqué de su aflicción, que tiene que ver explícitamente con el porvenir de su hija. Así, refiere que la noche anterior a la celebración de su boda, la víspera de San Juan (de nuevo esa fecha siempre propicia para lo sobrenatural), insomne a causa de los nervios, se puso a dibujar un paisaje. Al poco de haber empezado su tarea, se quedó dormida. Tres horas después, despertó y comprobó admirada que el dibujo que tan sólo había esbozado, estaba completamente terminado. Todas las pruebas (no hay nadie en la casa que sepa dibujar y sus dedos aparecen manchados del polvo del lápiz) apuntan a que ha sido ella la que lo ha pintado en sueños:

Guardé el papel con ánimo de enseñarle [*sic*] al día siguiente, y referir el hecho; pero no sé qué repugnancia invencible me lo impidió.

El dibujo no guardaba relación con mi sueño: he dicho antes que fue tranquilo, no turbado por ninguna pesadilla, y sin embargo mi inspiración artística se refería a una escena de horror.

Representaba un paisaje un tanto agreste iluminado por la luna: una especie de cañada al pie de un monte, en medio de la cual se dibujaba una cortadura del terreno en sentido diagonal; no se adivinaba si era un desnivel o la boca de un precipicio; podía ser ambas cosas: algunos árboles a derecha e izquierda detallaban los términos de la perspectiva; en el primer plano del terreno había un hombre repugnante, con una carabina en la mano, apuntando a una muchacha de unos diez y ocho años arrodillada al borde de la cortadura, la cual, con las manos cruzadas delante del pecho y las lágrimas en los ojos, parecía implorar gracia a su verdugo (p. 13).

Genoveva interrumpe entonces su historia y le muestra a su esposo el dibujo (que nunca destruyó). Éste comprueba horrorizado que la joven arrodillada en la imagen es el retrato exacto de su hija Paulina.²⁰ Y el narrador añade entonces:

La ciencia no tiene explicación para tales actos, que ejecutamos acaso bajo el influjo de circunstancias nada casuales, que obedecen a una intuición extraña y misteriosa en el porvenir de las criaturas (p. 14).

Tal y como hemos podido comprobar en los relatos comentados, Escamilla rompe con la idea de casualidad (el narrador del último texto analizado habla significativamente del «influjo de circunstancias nada casuales»), es decir, con la intervención del simple azar en el destino de sus personajes, postulando, de forma implícita, la influencia de lo sobrenatural, o ¿por qué no? de una dimensión de lo real no perceptible con la razón ni los sentidos, a la que sólo gracias a la intuición (a veces manifestada a través de los sueños) podemos asomarnos brevemente, y cuya acción sobre nuestro mundo es, por tanto, incomprensible y, a la vez, siempre negativa. Un orden extraño que se esconde detrás del natural y objetivo y que debe entenderse siempre como una amenaza para la estabilidad de éste.

Como vemos, Escamilla se aleja, en muchos de sus relatos, de lo que podríamos llamar los medios expresivos ya tradicionales del género para explorar la dimensión fantástica de la realidad tanto externa como, sobre todo, interna del hombre. El efecto fantástico de la mayoría de sus cuentos ya no surge, pues, de la intrusión de fantasmas, vampiros y otros monstruos tradicionales en un mundo absolutamente cotidiano, sino de las imposibles casualidades nacidas (en ese mismo espacio) de la obsesión del protagonista por un determinado día de la semana o por un determinado número, o de las fatídicas consecuencias que produce la identidad entre la imagen de un cuadro (o de un sueño) y una escena de la realidad, entre las cuales no ha habido ninguna relación explícita.

La literatura fantástica española del siglo XIX tiene, pues, en Pedro Escamilla a uno de sus mejores cultivadores, lo que lo hace digno de ser rescatado de ese innmercido olvido a que ha sido condenado.

²⁰ Ese sueño tiene un carácter predictivo, puesto que dicha escena tendrá lugar tal y como la madre de Paulina la soñó, aunque no con el negativo desenlace que ella supone: cuando el criminal Rosa Samaniego (oficial carlista) está a punto de asesinarla, la protagonista es rescatada por el ejército liberal.