

## **DULCE Y SABROSA, DE JACINTO OCTAVIO PICÓN: LA VÍA ESTETICISTA HACIA LA NOVELA GALANTE**

ÓSCAR BARRERO PÉREZ  
Universidad Autónoma de Madrid

### **RESUMEN**

*Dulce y sabrosa*, novela de Jacinto Octavio Picón publicada en 1891, precisamente el año que señala el principio del fin del naturalismo español, se aparta ya de este tanto como se aproxima a la narrativa galante del siglo XX. Utilizando unos procedimientos literarios poco dependientes de apriorismos ideológicos Picón escribió un relato que pone un pie en la literatura de la sensualidad que se aprestaba a ocupar el espacio del pensamiento naturalista.

### **PALABRAS CLAVE**

*Dulce y sabrosa*. Jacinto Octavio Picón. Novela del siglo XIX. Naturalismo.

### **ABSTRACT**

Jacinto Octavio Picón's novel *Dulce y sabrosa* (1891) is far from naturalism. In that year the Spanish novel is near to a new age and the sensibility is going to defeat the ideological elements.

### **KEY WORDS**

*Dulce y sabrosa*. Jacinto Octavio Picón. Novel. XIX<sup>th</sup> century. Naturalism.

### **RÉSUMÉ**

*Dulce y sabrosa*, roman de Jacinto Octavio Picón, est publié en 1891, l'année marquée par le début de la fin du naturalisme espagnol. Le roman s'écarte du naturalisme au même titre qu'il s'approche des récits galants du XX<sup>ème</sup> siècle. Tout en utilisant des procédures littéraires très peu dépendantes d'apriorismes idéologiques, Picón a écrit un roman avoisinant la sensualité qu'allait occuper la place de la pensée naturaliste.

MOTS-CLÉ

*Dulce y sabrosa*. Jacinto Octavio Picón. Roman. XIXème siècle. Naturalisme.

I

Si la propia confesión de un escritor se admite como indicio de una actitud preconcebida hacia el hecho estético, no cabe duda de que Jacinto Octavio Picón se preocupó de dejar clara la forma en que su novela *Dulce y sabrosa* (1891) debía ser asumida críticamente. Su defensa de lo natural sobre lo imaginado («Advertencia» incluida en la edición de 1909) no logra compensar su adscripción al bloque de los practicantes del *arte por el arte* (*ibíd*)<sup>1</sup>, ni, menos aún, su expreso deseo de entretener (cf. la página «A quien leyere», escrita para la primera edición de *Dulce y sabrosa*). ¿De qué manera conjugar, si ello es posible, tal carencia de propósito adoctrinador (también señalada explícitamente por el autor en la mencionada «Advertencia») con la supuesta militancia en un movimiento literario, el naturalismo, ciertamente nada propicio al ejercicio lúdico<sup>2</sup>? Discutir la existencia de un naturalismo español<sup>3</sup> sobrepasaría, obviamente, los límites im-

1. A. G. de Amezúa definió a Picón como «escritor realista, para quien la Estética se cifra en la fórmula de el *arte por el arte*» (1925, p. XXXIV). La presencia de este autor en el capítulo «El arte por el arte y el realismo» del libro de I. M. Zavala (1971) me parecería más pertinente que su ausencia.

2. Esta es la misma pregunta que se hacía H. Gold, para quien «resulta difícil armonizar estas declaraciones de neutralidad moral autorial con su posterior producción de una serie de novelas perjudicadas en mayor o menor grado por una tendenciosidad que ni los más admirados lectores en vida de Picón pudieron desconocer» (1983, p. 67). Si F. C. Sainz de Robles (1952) considera a Picón como uno de los dos «verdaderos apóstoles del naturalismo» español (el otro sería José Zahonero), W. T. Pattison (1965) recoge el nombre de nuestro autor en la nómina de «autores naturalistas menores». Pero mucho más certero es el juicio de M. Baquero Goyanes cuando escribe que «aunque Picón extraiga sus temas y sus personajes de la vida real y del ambiente contemporáneo, no pagó apenas tributo al naturalismo novelesco», que «no mereció la atención del autor de *Dulce y sabrosa* fuera de alguna mención fugaz» (1958, p. 134). Ya J. Valera lo había dejado dicho en 1900: Picón «propende a ser *realista*, ya que no *naturalista*» (1948, p. 166). Naturalista, sin embargo, fue para muchos de sus contemporáneos, que incluso tomaron como punto de referencia de su juicio *Dulce y sabrosa*, novela que, por ejemplo, J. Hurtado y Jiménez de la Serna y Á. González Palencia consideraban «entre lo mejor que ha producido la escuela naturalista española» (1922, p. 1025). Por el contrario, cf. el juicio de E. Bobadilla (1892, p. 33) sobre Picón: «¿Cuánto ganarían sus novelas si tuvieran el fondo científico de las del grandioso autor de *Germinal!*». Una visión de los juicios que la labor de Picón mereció a sus contemporáneos puede adquirirse en el artículo de E. Gutiérrez Díaz-Bernardo (1982).

3. Las muchas páginas escritas hasta hoy mismo sobre el particular no han servido para despejar con claridad la incógnita principal: «¿Hay, pues, o no, auténtico naturalismo en España?» (J. Oleza: 1984, p. 35). Y la respuesta prudente sigue siendo la misma que ya dio M. Etre-

puestos para una anotación sobre una sola novela, pero tener en cuenta el dato puede ser útil no tanto para establecer la lejanía con respecto a aquella tendencia como para fijar la proximidad en relación con el futuro cronológico representado por la narrativa galante del siglo XX.

Es obligado coincidir con G. Sobejano<sup>4</sup> en que si algunos rasgos naturalistas son detectables en *Dulce y sabrosa* (y, en un sentido más extenso, en la obra narrativa de Picón), se trata de apariciones aisladas. El autor escribe su novela para entretener, aunque ello no signifique que se eluda un marco realista, y sin que esa preferencia por lo natural impida al narrador desdecirse ocasionalmente de sus propios principios. Así sucede, por ejemplo, que el mismo novelista que rechaza con energía el adoctrinamiento no puede evitar explayarse con amplitud, en el único pasaje decididamente doctrinario de *Dulce y sabrosa* (pp. 163-66), sobre su preocupación básica: la defensa de un amor liberado de prejuicios supuestamente inútiles.

La lectura de *Dulce y sabrosa* revela la presencia de un autor extraordinariamente hábil en el manejo de los materiales narrativos y, sobre todo, espléndidamente dotado para la captación del aroma esteticista que emana de una buena obra artística<sup>5</sup>. *Dulce y sabrosa* es un libro casi puramente literario en el que poco tienen que decir las ideas preconcebidas (las de filiación naturalista, por ejemplo), independientemente del hecho de que no pocas veces determinados pensamientos del autor se pongan de manifiesto. No parece casual la inversión de términos a que Picón sometió, casi de soslayo, la pareja realidad / ficción (o realidad / novela): no es la fábula narrativa la destinada a reflejar la vida, sino esta la que incorpora el componente ficticio. De tal modo que el relato llega a imponerse sobre la realidad; esta, dice Picón, es una gran novela (p. 186).

ros en 1977: «Es, por tanto, muy arriesgado hablar de una producción naturalista en España» (1977, p. 131).

4. «Introducción» a J. O. Picón, *Dulce y sabrosa* (1982, p. 38). A esta edición remiten todas mis citas.

5. Quizá la incorporación de *Dulce y sabrosa* a su análisis habría variado en algo la no muy positiva valoración que a J. Cejador y Frauca le mereció un Picón que «es tenido por novelista de segundo orden entre los de su tiempo, y lo es de hecho, ya que, a pesar del buen gusto y del realismo castellano, que hace muy amenas y entretenidas sus novelas, su temperamento comedido, académico y meticuloso en literatura le ha refrenado y recortado las alas, faltándole empuje en fondo y forma. No cava bastante en las almas, contentándose con narrar como buen cuentista, que lo es más que fino novelador, la superficie de los acontecimientos; fáltale color y calor de pincel para colorir con rebultados toques la narración; y estilo y lenguaje, aunque castos y bien entonados, no brillan por las luces y original vigor de los novelistas de cuerpo entero» (1918, p. 240). A. González Blanco calificó *Dulce y sabrosa* como «una obra maestra, una de las más bellas novelas que nos ha dejado el siglo XIX» (1923, p. 258), aunque algunos años antes el mismo crítico había escrito que en Picón «el estilo desaliñado y ramplón, o mejor dicho, la falta de estilo, es lo preeminente» (1909, pp. 697-98).

## II

Nada de particular tiene el hecho de que este autor que no duda en declararse uno «de los apasionados de esta hermosa y magnífica lengua castellana» («Advertencia») la maneje con destreza. Los enunciados de los títulos que preceden al desarrollo de los capítulos contienen buenas dosis de clasicismo cervantino, y la construcción de las frases, en períodos largos que hacen pensar en una minuciosa elaboración (modelo: el segundo párrafo del capítulo I), es tan digna de interés como la estructura del libro.

El novelista no pierde tiempo en introducir al lector en la intriga. En el primer capítulo se ha trazado ya el retrato del donjuanesco protagonista masculino, pero, sobre todo, se ha presentado a un personaje, la cocinera Mónica, sobre cuya importancia se advierte al lector, obligado desde ese instante a preguntarse cuál habrá de ser el misterioso papel que el novelista le ha adjudicado. Habrá de esperar, sin embargo, hasta el capítulo XX para descubrir el porqué de aquella anotación inicial: Mónica es la llave que abre la puerta al desenlace feliz. El esquema de intriga obedece a un propósito deliberado de mantener expectante al lector, ya en antecedentes sobre la importancia del personaje. El conocimiento que de la realidad tiene quien sigue la trama es parcial, como sucede en el momento en que Cristeta, la protagonista femenina, está discutiendo con Inés (p. 211) un futuro plan de acción cuyas referencias básicas apenas se captan mediante palabras deshilvanadas de un diálogo entrecortado: dos o tres meses, una niñera, un chico, una berlina, unos lugares convenientes son los elementos de la trama urdida. En fin, cuando Cristeta y su tío mantengan otra conversación decisiva, el narrador descubrirá de ella que fue «importantísima, pero secreta; semejante a esos consejos de ministros en que se tratan cosas graves, que solo andando el tiempo se descubren» (p. 256). Únase a ello un decurso narrativo no lineal (tiempo presente, capítulo II; pasado, III-XII; presente de nuevo, XIII-XXIII), y contaremos con la armazón que sustenta una estructura perfectamente construida, destinada en último término a la captación del interés del lector.

La penetración psicológica es uno de los más notables logros de Picón en *Dulce y sabrosa*. Puede el autor, incluso, permitirse el lujo de prescindir de la descripción física en aras de la universalidad del tipo: don Juan de Todellas es retratado pormenorizadamente en los aspectos espiritual y mental (terrenos en los que se revela como un esteta, no como un ser amoral), pero nada se dice de sus prendas físicas (p. 76)<sup>6</sup>. Don Juan no es más que un tipo, el del seductor galante

6. Era éste aspecto que desagradó a más de un crítico de la época. A E. Bobadilla, por ejemplo: «Lo que me disgusta en *Dulce y sabrosa* —no tengo empacho en decirlo— son los monólogos del autor, no porque estén mal hechos, sino porque rompen la unidad de acción de la novela, y por consiguiente debilitan el interés» (1892, p. 32). También J. M. Matheu formuló reparo similar: «No me agrada el que el autor no trace con sus rasgos y perfiles propios la fisonomía del protagonista, pues aun con los personajes simbólicos es preferible siempre que el lector los vea claramente a que se los imagine» (1891, [p. 2]).

que acapara conquistas femeninas, y sus rasgos físicos no requieren atención. Otros son los datos que interesan y contribuyen a un mejor conocimiento del personaje. Así, su natural propensión a evocar los felices tiempos en que el hombre vestía capotillo de terciopelo (p. 77) y dedicaba la mayor parte de su vida a «perseguir tapadas» (p. 237) o «asaltar castillo o violar convento para llevarse como en volandas a la mujer querida» (p. 309). O bien la curiosa inversión del recorrido natural que la mirada de un cuerpo femenino parece sugerir: don Juan contempla a las damas de pies a cabeza, desechándolas a medida que sus gustos no son satisfechos (pp. 80-81).

Por si algún detalle faltara en la caracterización genérica, deliberadamente simplificada<sup>7</sup>, del tipo de don Juan, el novelista no deja de señalar su condición de «personaje dramático» en el momento en que empieza a monologar (*monologear*, escribe el autor, tan interesado siempre por las cuestiones léxicas; véase su nota a la utilización de la palabra *mangotes* en el primer párrafo del capítulo III) sobre sus relaciones con Cristeta (p. 169). Referencias teatrales como esa se prodigan en el relato de Picón. De hecho, el diálogo de Cristeta e Inés es un ejemplo puro de interpolación teatral: el narrador se ausenta momentáneamente de su propio relato, para dar paso al intercambio de palabras entre los dos personajes, situación que se repite en algún otro momento de la narración (p. 128).

No es casual, en ese contexto de mixtura de lo narrativo y lo teatral, que Cristeta proceda del universo de la farándula y que sus lecturas favoritas, ya antes de su entrada en ese mundo, sean dramas y comedias (p. 88), lecturas estas que la acompañan hasta el final del libro: cuando quiera expresar a don Juan la plenitud de su amor no podrá evitar, «acordándose tal vez de que fue comedianta», su formulación «en lenguaje, aunque sincero, un poquito dramático» (p. 348).

Ese lenguaje dramático que asoma su faz esporádicamente coexiste con otra forma de expresión igualmente próxima a lo dramático: la acotación escénica. Abundan los momentos en que lo descriptivo del lenguaje novelístico es reemplazado por el escueto texto de la acotación: «La mañana, extremadamente fría; lluvia menudita de calabobos; don Juan ojeroso y falto de sueño; la chica burlona, desenfadada y alegre» (p. 240; otros ejemplos en pp. 222-23, 281 y 283). Llega un punto en que novela y teatro se identifican, como sucede en la minuciosa descripción del despacho del galán, que viene precedida por estas palabras: «Son las once y media de la mañana. La escena pasa en el gabinete de don Juan» (p. 276). Y va seguida por este apunte, de inequívoca filiación dramática: «Don Juan espera impaciente abrochándose el batín oscuro de alamares negros. Cuatro minutos antes de las doce suena un campanillazo. Benigno, servilleta al hombro, se dirige hacia la puerta poniéndose los guantes blancos de algodoncillo. Don Quintín, de levita, prestada y archicomplida, entre escamado, receloso, pero son-

7. Los personajes de Picón, en palabras de A. Maura, «rara vez se apartan de los tipos habituales y bien conocidos; las intrincadas rarezas psicológicas y los buceos profundos en el análisis de caracteres anormales y complejos no eran de su agrado» (1923, p. 503).

riente y haciendo cortesías» (pp. 277-78)<sup>8</sup>. El punto extremo de esta mezcla de lo teatral y lo novelesco queda marcado por esa «pausa larga» que el autor introduce entre dos párrafos de uno de sus personajes (p. 283).

La literatura dentro de la literatura, el marco narrativo como ámbito de desarrollo de un argumento iluminado por luces de candilejas. *Dulce y sabrosa* viene a ser la derivación de un proceso teatral, y de ahí que el autor localice el capítulo XIX en un palco, donde se citan Cristeta y don Juan. En el momento culminante del diálogo, ella lo insta: «Márchate, que ha comenzado el sainete». El ruego de la joven se corresponde perfectamente con la circunstancia, porque el programa de la representación a la que ambos asisten está integrado por una obra con dama, traidor y gracioso y, además, por un intermedio y un sainete. Cristeta, evidentemente, alude a esta última parte del espectáculo, pero las palabras del narrador cuando escribe que el sainete «no había comenzado, sino que faltaba poco para que concluyera» (p. 297), permiten la confusión de los dos planos: el juego está llegando a su fin, porque asistimos a las postrimerías de la narración.

Teniendo en cuenta lo dicho, la ironía que se trasparenta en la actitud del autor ante los *excesos* sentimentales de sus personajes debe inscribirse en esta línea de integración de lo literario en el propio discurso narrativo. En ese sentido, a medio camino de lo humorístico y lo crítico, cabe interpretar las alusiones a la novela y el teatro influidos por la sensibilidad romántica (pp. 112 y 168). Al lenguaje se extiende también la humorización de Picón, consciente de la existencia de esas remembranzas sensibleras en su propia novela: todo el capítulo VIII, con su anodina conversación de amantes, es un ejemplo de verbosidad romántica a la que no habría que conceder mayor importancia si no fuera por el evidente interés que el narrador pone en el hecho de que el lector advierta su insustancialidad. Los propios *actores* se percatan de lo poco decoroso de su vacua charla: «Esto es bufo», comenta Cristeta; «la situación era propia de sainete», apostilla el novelista (p. 135). Y es que, como este señala, existen frases «tan tontas para escritas como deliciosas para pronunciadas y oídas» (p. 178).

En fin, consecuencia lógica de ese planteamiento endogámico en que la literatura se alimenta de sí misma es la ideación del protagonista masculino de la obra de Picón en el momento de describir a la que comienza a ser la mujer que lo enamora, y que se le antoja «el mejor libro de amor que él había leído, [...] el más original y nuevo, pues era texto escrito con admirable ingenuidad, y ejemplar por nadie manoseado» (p. 172). La literatura es, de nuevo, el punto de referencia.

8. El cambio de tiempo verbal a que fuerza el paso de la narración a la acotación no lo domina bien el autor: no se justifican gramaticalmente los bruscos saltos desde el pasado (narración) hasta el presente (acotación), y viceversa, desintegrándose la construcción sintáctica en varias páginas: 259, 278-79, 281, 283-84.

## III

«No busques en mis cuentos y novelas lección ni enseñanza: quédese el adoctrinar para el docto, como el moralizar para el virtuoso: solo tienes que agradecerme el empeño que puse en divertir y acortar tus horas de aburrimiento y tristeza». Estas palabras de la «Advertencia» resumen de manera trasparente una práctica novelística enfocada no al estudio de una realidad (propuesta naturalista), sino a la creación libre en un doble sentido: abierta a la imaginación y cerrada al dogmatismo ideológico.

No hay en *Dulce y sabrosa* elementos que certifiquen una conclusión próxima al experimentalismo científico o antropológico. Las leyes que rigen el proceso de desarrollo de la historia narrada son las comunes a toda creación literaria, sin interferencia apreciable de añadidos ideológicos: la novela de Picón encuentra su justificación en sí misma, y de ahí la inutilidad de esas referencias apriorísticas.

Estas, sin embargo, existían en la teoría narrativa defendida por Picón, teoría que N. M. Valis juzga «poco original y no muy iluminadora con respecto a su narrativa» (1991, p. 269). L. Bonet ha desempolvado un texto («singular documento naturalista», en su definición [1989, pp. 73-74]) en el que nuestro autor, convertido en prologuista de un hoy olvidado relato de Martín Lorenzo Coria, parece esbozar, sobre bases ciertamente ajenas, una propuesta de novela para su tiempo histórico que incluye no pocos elementos naturalistas, la mayoría de ellos no integrada en *Dulce y sabrosa*. De los enumerados por Picón como constituyentes del «espíritu que informa la novela contemporánea» al menos dos brillan por su ausencia en este libro: «la presión poderosísima, cuando no decisiva, de lo físico sobre lo psíquico, y el choque del libre albedrío con la brutal imposición de la realidad» (p. 85).

Don Juan de Todellas coincide en alguno de sus rasgos de carácter con ese personaje «distinguido en sus preferencias» que retrata E. Díez-Canedo al evocar la figura de Picón<sup>9</sup>. Como este, don Juan es selecto en sus preferencias, razón que lo impulsa a aborrecer la obscenidad y la grosería (p. 76). Cuando Picón siente la necesidad de precisar los elementos que componen la multiforme realidad no se detiene en aspectos que pudieran resultar desagradables para una sensibilidad educada en el buen gusto. La minuciosidad de sus anotaciones culinarias (p. 75) o indumentarias (p. 86), por ejemplo, lo acredita como un autor detallista, pero distante del objetivismo descriptivo propio de la teoría naturalista: las pinturas literarias de Picón son miniaturas confeccionadas con el primor de un estilista.

9. 1964, p. 220. Cuando Picón, en su discurso ante la Real Academia Española con motivo de su recepción como miembro, definía a Emilio Castelar como un «aristócrata por su temperamento y su cultura, pero profundamente liberal por convicción y por instinto» (1948, p. 197), evocaba en el fondo su propia personalidad de «gentleman cuya corrección se viste de amabilidad», en definición que de nuestro autor hizo Rubén Darío (s. f., p. 87).

La fidelidad lingüística de Picón a los modelos reales del habla en los distintos estratos sociales no es tampoco un rasgo naturalista de su creación. Cuando el autor hace escribir a las coristas Cristeta y Mariquilla con las faltas de ortografía que cabe esperar de su baja extracción socio-cultural (pp. 122 y 191), o cuando introduce vulgarismos en el habla de personajes procedentes de similar ambiente, como Inés (pp. 213-14) o el dependiente del estanco (p. 270), no hace otra cosa que observar la regla del *decorum*<sup>10</sup>.

Los alardes detallistas de Picón, pues, no remiten al cientificismo de un método de análisis social y literario, como no remiten a él las referencias históricas que adornan el relato, meros encuadramientos cronológicos que, sin embargo, justifican no pocas veces actitudes del personaje.

Más reveladora para el conocimiento de la teoría de la novela puesta en práctica en *Dulce y sabrosa* es la interferencia del escritor en su propio relato. La impersonalidad naturalista está distante del pensamiento de quien en un determinado momento del libro «prescinde de describir la llegada de la aurora», «en obsequio del lector» (p. 131), o invita a este a escribir todo lo que él omite durante uno de los apasionados encuentros entre Cristeta y don Juan (p. 178). Este guiño de autor a lector es quizá la máxima expresión del rechazo al principio de impersonalidad del novelista:

Ponte, lector, en situación análoga; haz memoria de si siendo colegial te enamoraste de una primita o de una amiga de tu hermana; recuerda luego si pasados los años de la juventud, y ya hecho hombre, tornaste a pisar los lugares donde, al conocerla, sentiste o creíste sentir amor; deja que en tu alma, tal vez vieja y gastada, reverdezca aquella primavera de tu mocedad; adórnala de reminiscencias dulcísimas, y entonces, ¡solo entonces!, comprenderás cómo la fantasía de don Quintín se deleitó en recordar la que a él se le antojaba pasión avasalladora (p. 149).

La divergencia de Picón con respecto al modelo teórico naturalista es clara incluso por lo que afecta a la selección de los elementos de la realidad, selección que, obviamente, sí se realiza en *Dulce y sabrosa*: el escritor criba esa realidad con el cedazo del refinamiento y la elegancia, la depura con una sensibilidad esteticista y, por último, la ofrece al lector.

El tratamiento de los apuntes eróticos en *Dulce y sabrosa* ejemplifica de manera nítida la orientación esteticista de Picón en este momento de su evolución como escritor<sup>11</sup>. Las páginas en que aquellos se inscriben no son ejemplos de descarnado naturalismo, sino escenas propias de la novela galante. Picón describe la desnudez de Cristeta (pp. 101, 199 y 260) o de Carola (p. 194), refiere con detalle

10. No era detalle este, sin embargo, del particular gusto de E. Pardo Bazán, a quien sobran las faltas de ortografía de Cristeta y otros detalles parecidos, «de un realismo pedestre que allí para nada se necesita» (1891, p. 62).

11. «El desnudo en el arte» fue el tema escogido por Picón para su discurso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

las virtudes amatorias de las mujeres que han pasado por los brazos de don Juan (pp. 228-30), o hace desfilar a poco recatadas féminas por el cerebro de este en su delirio (p. 337). Pero en el momento culminante se produce la elisión: es el lector el que debe deducir, por ejemplo, la intimidad de don Quintín y Carolina (p. 153). El acto amoroso es sugerido, no descrito; el amor, sentimiento y no instinto, proceso tan cerebral como emocional; la anatomía femenina (y, en especial, el seno, punto predilecto de las miradas del autor [pp. 186, 195, 245, 288, 328, 334, 336, 338, 347]) es recorrida con detalle, pero sin traspasarse el límite del buen gusto y el deleite estético.

Con esas elisiones Picón tal vez quiso subrayar la ausencia de todo elemento no pertinente para el puro desarrollo expositivo. Renuncia, por ejemplo, a describir con palabras el dolor que embarga a Cristeta tras recibir la carta de despedida de don Juan: «No existen palabras con que expresar su pena. La prosa vulgar y llana sería pálida; la retórica, falsa e insufrible» (p. 185).

El análisis estilístico de *Dulce y sabrosa* no favorece una hipotética consideración de la novela desde el punto de vista de las ideas, pero algo de estas sobresale de la superficie de un discurso netamente esteticista como lo es el de este libro. Por encima de cualquier otro elemento técnico o estructural, por encima también de la propensión del autor a hacer gala de sus conocimientos históricos, literarios, pictóricos y mitológicos, dos son los rasgos que resaltan la peculiaridad de la escritura de *Dulce y sabrosa*: la acentuación de los apuntes humorísticos y, especialmente, la gran capacidad de traducir a imágenes el pensamiento.

Junto a otras ideas si se quiere más anecdóticas, como las sostenidas por Picón sobre el divorcio o la mujer<sup>12</sup>, el libro presenta otras en las que el elemento religioso aparece como referencia acompañante. Importa más que la frecuente evocación que de la Virgen hace Cristeta (pp. 176, 192, 213, 247, 254, 268, 296) la vinculación que se establece entre lo sacro y lo profano, el amor humano y la religión. Un párrafo como este parece encauzar una parte del pensamiento del autor<sup>13</sup>:

12. H. Peseux-Richard llegó a afirmar que «*Dulce y sabrosa* c'est la glorification de la femme» (1914, p. 561).

13. Picón «no pudo perdonar, ni olvidarse, ni prescindir jamás de expresar su odio al clero católico, en la conversación y en la obra literaria» (J. G. López Valdemoro: 1933, p. 246). De hecho, su novela de tesis *El enemigo* es prueba objetiva de ese impulso anticlerical de Picón. A tal planteamiento contestó con rotundidad E. Gómez de Baquero: «Picón se esfuerza en demostrar en sus novelas que la mujer ilegítima puede ser mejor y más capaz de encaminarnos hacia la felicidad que la legítima. [...] A este radicalismo sentimental une Picón un atildamiento y cuidado académicos que hace [*sic*] sospechar si la infracción de las reglas del bien hablar retórico le parecerá mucho más grave que el quebrantamiento de los preceptos morales de la ética tradicional» (1924, pp. 91-92). Más severo es el juicio del Padre F. Blanco García: «No acabo de comprender la obcecación mental ni las ilusiones de perspectiva que en una inteligencia tan clara como la de Picón presentan invertido el panorama de la realidad, y alterados los colores y la posición de los objetos. Su último libro *Dulce y sabrosa*, cuento verde en el que no faltan delicados matices de análisis y arabescos de estilo, extrema la pasión anticatólica y los impudores libidinosos hasta el sacrilegio y la blasfemia» (1903, II, pp. 552-53).

Don Juan es deísta, pues dice que solo la Divinidad pudo concebir y crear la belleza femenina: y es bastante buen cristiano, recordando que Cristo absolvía a las pecadoras y perdonaba a las adúlteras; mas al propio tiempo es, por sus gustos artísticos e inclinaciones literarias, algo pagano; lo cual le ha hecho colocar a la cabecera de la cama una estatuilla de Eros, muy afanado en avivar con sus soplos la llama de una antorcha que sustenta entre las manos. Y si alguien manifiesta sorpresa al verlo, don Juan declara que, no pudiendo hallar imagen auténtica del Dios omnipotente, y pareciéndole un poco tristes los crucifijos, ha colocado en su lugar aquella representación del amor, que es delicia y mantenimiento del mundo (p. 76).

El deísmo estético (y al mismo tiempo sofisticado) de don Juan afirma la superposición de lo profano y lo religioso: «Si Dios ha desparramado en los labios, con infinito arte, las papilas nerviosas que perciben y sutilizan la sensibilidad, y no sirven para besar, entonces, ¿para qué sirven?» (pp. 245-46). Así recuerda don Juan las palabras de una de sus amantes mientras se despojaba del corsé: «Mira tú si el Señor es bueno que, según la doctrina, lo primero es amar a Dios sobre todas las cosas, y fíjate en que no dice sobre todos los hombres» (p. 237). Frecuentemente es la propia voz del autor la que mezcla lo profano y lo religioso en su discurso narrativo, asumiendo formalmente el contenido de la afirmación. Don Juan experimenta al ver a Cristeta «una impresión parecida a la que debió de sentir Moisés cuando le enseñaron de lejos la tierra prometida» (p. 183); «Dios, que es supremo artista, dispuso que el rostro del amante viniese a caer y descansar, por segunda vez, encima del pecho de la amada» (p. 162); Cristeta «recibía los besos como Dios las oraciones, sin darse cuenta de ello» (p. 178); Mónica se siente «más triste que San Juan cuando descubrió la estrella del ajenjo que vertía hiel sobre la tierra» (p. 304; otros ejemplos en pp. 74, 336 y 342). Recuérdese, en fin, esa atrevida imagen que equipara el amor humano y el amor místico en un momento de máxima exaltación afectiva (pp. 34-35).

#### IV

El entendimiento de *Dulce y sabrosa* sería incompleto sin un comentario de las tres escenas fundamentales de la obra. El pasaje de la primera entrega de Cristeta ante los requerimientos de don Juan integra todos los elementos básicos que he ido señalando hasta aquí. El primero, la confusión de lo religioso en la barahúnda de lo terrenal; a la muchacha

se le antojaba estar oyendo el ruido delicioso que las puertas de los cielos deben de producir al abrirse para que penetre en la gloria un elegido del Señor. Algo semejante a lo que ambos sintieron experimentarían de fijo nuestros primeros padres cuando emprendieron la tarea de poblar el mundo para que hubiese quien alabase a Dios. Sonó un beso digno del Paraíso (p. 163).

Como segundo elemento, la contención descriptiva en el momento oportuno:

La mano izquierda de don Juan se posó sobre la doble y turgente redondez del pecho de Cristeta... Poco después, el corsé, tibio aún por el calor del hermoso tesoro que guardaba, caía sobre la alfombrilla al pie del sofá... Pero ¡tente pluma! (*ibíd.*)

¿Qué inesperado arrebató de pudor ha obligado al novelista a reprimir sus impulsos de creador? Desde luego no un sentido burgués del decoro: inmediatamente después de la brusca interrupción el autor se extenderá en una prolija explicación sobre la inutilidad de la elipsis. Sus justificaciones se basan en un argumento en el fondo sofístico: si el escritor puede hablar, sin restricciones, de la ambición, la vanidad, el odio, el rencor, ¿por qué no va a poder hacerlo del acercamiento entre los dos sexos, acercamiento, además, sabiamente dispuesto por Dios? Es el instinto de escritor que sabe que la sugestión resulta más atractiva para el lector inteligente que el retrato fiel, lo que impide que la pluma de Picón vaya más allá del punto en que se detiene<sup>14</sup>.

La segunda escena en la que fijaré mi atención es la única de *Dulce y sabrosa* en que el novelista se aleja de la estética de la belleza ideal: durante el delirio de don Juan la subyugante aparición de Cristeta precede a una brusca mutación del paisaje, ocupado ahora por unas esplendorosas mujeres livianamente ataviadas que terminan convirtiéndose en pavorosos esqueletos. El final de la visión presenta a un hombre (que ha de ser el mismo don Juan) viejo, enfermo y solo, reclamando con desesperación la presencia de su amada (pp. 334-40).

¿*Ubi sunt?*, podríamos preguntarnos a renglón seguido. ¿Dónde habrán de quedar las decenas de mujeres a las que don Juan entregó en otro tiempo una parte de sus atenciones? ¿Dónde aquellas fugaces compañías? El sueño de don Juan se reviste de simbolismo: nada perdura, al final de la existencia, de las glorias sensuales de los tiempos dorados. El único recurso para mitigar la desdicha final de una vida que en último término es muerte resulta ser la superación de la soledad. Y esa es la respuesta que acepta don Juan al admitir la realidad del amor a una sola mujer. Mediante un procedimiento simbólico de raigambre medieval Picón ilumina a su personaje haciéndole comprender la futilidad de su conducta y el valor de un sentimiento amoroso pleno.

Una última escena de importancia pone punto final a esta historia «entre verídica e imaginaria» (p. 342). Cristeta ha conseguido su objetivo de enamorar a don Juan, apresado por fin en esas redes del amor que desde el primer momento la maniataron a ella. Don Juan propone la solución convencional: el matrimonio.

14. Es atinada la interpretación de E. Pardo Bazán: «Esta limpieza o recato de la pluma en pasajes escabrosos nace de la sensibilidad del escritor, reforzada por su instinto estético, que le guía, advirtiéndole dónde hay peligro de alterar la pureza de la línea y la majestad de la expresión» (1891, p. 60).

«¿Casarnos? ¿Para qué?», le pregunta Cristeta (p. 348). La argumentación de la joven (otra vez sobre la base no reconocida del sofismo) supone una enérgica defensa del vínculo emocional por encima del lazo social: «En el momento en que nos sujetase algo superior a nuestra voluntad, el amor no sería dulce impulso del alma, sino tributo doloroso» (p. 349).

V

En 1891, el año de la publicación de *Dulce y sabrosa*, soplaban vientos distintos de aquellos procedentes de la Francia naturalista que habían movido el barco narrativo español durante el decenio de los ochenta. Nuevas preocupaciones, otras inquietudes, un distinto modo de escribir comenzaban a imponerse en el ejercicio creativo, y quizá algo que ver con esta nueva fase histórica tenga el hecho de que Picón optara precisamente en ese año por dar a luz un libro que parece mirar más al futuro (novela galante, erótica para otros rotulistas) que a lo que ya empezaba a ser pasado (ese naturalismo que en el plano teórico defendía el autor en 1884, fecha del libro prologado por él con un texto al que ya antes me referí). *Dulce y sabrosa*, así, fuera o no consciente de ello su autor, venía a convertirse en un adiós a todo un tiempo en el que páginas de Picón anteriores y posteriores a ese libro fechado en 1891 todavía pretendían enraizarse:

Picón escribe cinco novelas de temática femenina que reflejan un último esfuerzo por apuntalar un edificio textual que se está desmoronando, un esfuerzo quijotesco por imponer cierre y totalidad sobre un mundo y su recreación verbal, ambos al borde de la disolución con el advenimiento del nuevo siglo<sup>15</sup>.

Este carácter *anticipatorio* de Picón ya fue intuido (imprecisamente, eso sí) por F. C. Sainz de Robles cuando hacía notar que

el naturalismo de Picón prendió no solo en los epígonos de los grandes maestros del siglo XIX –Trigo, Zamacois, Baroja, Dicenta, Valle-Inclán y Blasco Ibáñez–, sino en la nutrida e interesantísima promoción de *El Cuento Semanal* (1952).

La condición de Picón como avanzadilla del futuro parece haber salido reforzada en análisis posteriores. N. M. Valis, por ejemplo, deja caer la idea de que «el universo marcadamente erotizado de Picón, en que la búsqueda de una expre-

15. H. Gold, 1983, p. 75. «Partiendo en un principio de la posición de republicano unitarista y apologista de una moral autorizada por la conciencia disonante del individuo, [...] Picón continúa exhortando a sus lectores [a] que participen de un programa ya no factible a fines de siglo. Una vez establecidas por Picón su ideología autorial y su fórmula de novelar, el liberalismo respaldado por el realismo de intención y de presentación, puede decirse que su obra se petrifica y pronto queda oscurecida por las nuevas corrientes del siglo veinte» (*ibid.*, p. 66).

sión física del amor reina supremo [*sic*], presagia la novela erótica de Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Antonio de Hoyos y Vinent, Alberto Insúa y otros novelistas olvidados de principios del siglo XX» (1991, p. 271)<sup>16</sup>. Basándose en el análisis de elementos pictóricos la propia Valis (1985) ha hablado del nexo existente entre *Dulce y sabrosa* y esa mentalidad *fin de siècle* que se distancia del realismo decimonónico tanto como se acerca al siglo XX. Incluso conexiones noventayochistas ha creído detectar Valis al examinar la obra de Picón. Puede añadirse, en fin, la siguiente observación de N. Clemessy sobre otra de las novelas de Picón (1979, p. 198): «Avec *Sacramento* en 1913, l'écrivain, par l'ardeur de son ton annonce déjà le roman féministe d'une nouvelle génération qui vit éclore la polémique véhémement de Carmen de Burgos» (1979, p. 198).

Posiblemente Picón era consciente de que el desenlace por él ideado para *Dulce y sabrosa* resultaba ya profundamente *antinaturalista*: una joven de baja extracción social consigue su objetivo de ser amada por un caballero que se precia de descender de don Juan de Mañara, sin que medien por parte de este objeciones de carácter social (hasta el punto de que propondrá a Cristeta un matrimonio que ella se permite el lujo de rechazar). La hija de una encajera y un oficinista de bajo sueldo termina ascendiendo, por la vía del compromiso amoroso, a un estrato superior<sup>17</sup>.

Tras la última página de *Dulce y sabrosa* podría haberse escrito otro libro, con toda seguridad menos optimista y esperanzador que aquel, en el cual las divergencias sociales, culturales y económicas que separan a los dos enamorados se alzarían como barreras para la relación de pareja. Entre el sentido de la dignidad individual que caracteriza a Cristeta y el prurito de dignidad social que impele a don Juan a defender el matrimonio media un abismo que me atrevo a suponer que una novela del siglo XX no habría sido capaz de salvar. Pero, a fin de cuentas, *Dulce y sabrosa* todavía es producto de un escritor decimonónico que, eso sí, se atreve a mirar al horizonte relativamente próximo. El punto final del libro es una especie de puente inseguro entre ese siglo XIX pronto a fenecer y el XX que asiste al nacimiento de la novela galante.

16. Es de lamentar, dicho sea de paso, que la muy defectuosa traducción de este libro, inicialmente publicado en inglés en 1986, impida la comprensión de no pocos párrafos; ello por no hablar de los abundantes errores gramaticales. La información proporcionada en él puede completarse en alguno de sus aspectos con el artículo de la propia Valis «Más datos biobibliográficos sobre Jacinto Octavio Picón» (*Revista de Literatura*, n.º 105 (en.-jun. 1991), 213-44).

17. «Si Picón intenta atenerse a las normas naturalistas en sus obras primeras, se aparta decididamente de ellas a partir de *Dulce y sabrosa*, aunque sin eliminar por completo los elementos temáticos del naturalismo» (I. Román Gutiérrez: 1988, 206).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMEZÚA, Agustín G. de: «Apuntes biográficos de don Jacinto Octavio Picón», en J. O. Picón, *Vida y obras de Don Diego Velázquez* (Madrid, Biblioteca Renacimiento, [1925]).
- BAQUERO GOYANES, Mariano: «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas* (Barcelona, Barna, 1958), V, pp. 53-143.
- BLANCO GARCÍA, FRANCISCO (2<sup>a</sup> 1903): *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, II.
- BOBADILLA, Emilio («Fray Candil»): «*Dulce y sabrosa* (novela de Jacinto Octavio Picón)», en *Triquitraques* (Madrid, Fernando Fe, 1982), pp. 25-35.
- BONET, Laureano: «El naturalismo en España: un texto olvidado de Jacinto Octavio Picón», en VV. AA., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (Barcelona, PPU-Universidad), 1989, II, pp. 73-88.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1918): *Historia de la lengua y literatura castellana. Segundo período de la época realista: 1870-1887*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, IX.
- CLEMESSY, Nelly: «Roman et féminisme au XIXème siècle. Le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón», en VV. AA., *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon* (Barcelona, Laia, 1979), pp. 185-98.
- DARÍO, Rubén: «Jacinto Octavio Picón», en *Cabezas (Obras completas, XXII)*, Madrid, Mundo Latino, s. f., pp. 87-99.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: «Jacinto Octavio Picón», en *Conversaciones literarias. Segunda serie: 1920-1924*, Méjico, Joaquín Mortiz, 1964 (De España, 8 dic. 1923).
- ETREROS, Mercedes: «El naturalismo español en la década de 1881-1891», en M. Etreros, María Isabel Montesinos y Leonardo Romero, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX* (Madrid, CSIC, 1977), pp. 49-131.
- GOLD, Hazel: «*Ni soltera, ni viuda, ni casada*: negación y exclusión en las novelas femeninas de Jacinto Octavio Picón», *Ideologies & Literature*, nº 17 (sept.-oct. 1983), pp. 63-77.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (1924): *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1909): *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera.
- : «Un novelista de la generación gloriosa. Jacinto Octavio Picón», *Nuestro Tiempo*, nº 300 (dic. 1923), pp. 249-62.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban: «Jacinto Octavio Picón en la crítica coetánea. Aproximación a un narrador olvidado», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19 (1982), pp. 253-68.
- HURTADO Y JIMÉNEZ DE LA SERNA, Juan, y GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1922): *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- LÓPEZ VALDEMORO, Juan Gualberto: «De mis memorias. Jacinto Octavio Picón y Bouchet», *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (ab. 1933), pp. 243-51.

- MATHEU, José M.: «*Dulce y sabrosa* (impresiones y notas)», *El Liberal*, 6 jul. 1891, [p. 2].
- MAURA, Antonio: Nota necrológica, *Boletín de la Real Academia Española*, 10 (dic. 1923), pp. 497-504.
- OLEZA, Juan (1984): *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia.
- PARDO BAZÁN, Emilia: «Dulce y sabrosa», en *Nuevo teatro crítico*, nº 6 (jun. 1891), pp. 53-65.
- PATTISON, Walter T. (1965): *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.
- PESEUX-RICHARD, H.: «Un romancier espagnol. Jacinto Octavio Picón», *Revue Hispanique*, 30 (1914), pp. 515-85.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1988): *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. II: La novela realista*, Sevilla, Alfar.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos: «Aniversario de un gran novelista madrileño. Jacinto Octavio Picón (1852-1923)», *ABC*, 18 jun. 1952, s. p.
- SOBEJANO, Gonzalo: «Introducción» a J. O. Picón, *Dulce y sabrosa* (Madrid, Cátedra, <sup>2</sup>1982), pp. 13-58.
- VALERA, Juan: Discurso en el acto de ingreso de Picón en la Real Academia Española, en VV. AA., *Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española. Serie segunda* (Madrid, Gráficas Ultra, 1948), V, pp. 149-69.
- VALIS, Noël M.: «Novel into Painting: Transition in Spanish Realism», *Anales Galosianos*, 20 (1985), pp. 9-22.
- (1991): *Jacinto Octavio Picón, novelista*, Barcelona, Anthropos.
- ZAVALA, Iris M. (1971): *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya.

