

Una comedia del Siglo de Oro llamada *El sombrero de tres picos*

Desde que, en 1969, Oldřich Bělič publicara su artículo “*El sombrero de tres picos* como estructura épica”¹, éste se ha convertido en lugar común al que remitir todo análisis formal de la historia de Frasnquita y el corregidor. A él envía Arcadio López-Casanova², el primer prologuista moderno de la novela, así como el último de ellos, Ángel Basanta³, sin olvidar a David Hook⁴, autor de la única monografía que sobre el *Sombrero* existe en la actualidad. Sin embargo, si bien es cierto que el fondo de la argumentación de Bělič es irrefutable (a saber, que D. Pedro Antonio integró su plan novelístico dentro de las estructuras y formas dramáticas⁵, a las que —sólo en un segundo momento—

¹ Oldřich Bělič, “*El sombrero de tres picos* como estructura épica”, *Análisis estructural de textos hispanos*, Prensa Española, Madrid, 1969, 117-141.

² Pedro A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, edic. Arcadio López-Casanova, Cátedra, Madrid, 1974 [1983].

³ Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, edic. Ángel Basanta, Colegio de España, Salamanca, 1989.

⁴ David Hook, *Alarcón. “El sombrero de tres picos”*, Grant & Cutler-Tamesis, London, 1984.

⁵ Afirmación verdadera para todas las novelas del autor guadijeño. Así, para *El escándalo* o *El Niño de la Bola* (véase el estudio introductorio a Pedro Antonio de Alarcón, *El escándalo*, edic. M. Baquero Goyanes, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, págs. xc-xcvii y cvi-cxiii), para *El*

sobrepuso rasgos de carácter épico), no idéntica afirmación puede hacerse del total de su análisis; es más, un estudio profundo del tema, formas y motivos, espacio, tiempo y estructura del relato alarconiano en cuestión invalida los principales presupuestos del filólogo en “*El sombrero de tres picos* como estructura épica”.

El sombrero de tres picos fue ideado y construido sobre el modelo y normativa de una ortodoxa comedia neoclásica. Tal es la conclusión a la que llega Oldřich Bělič. Por lo tanto, las tres unidades neoaristotélicas —dice el checo— se cumplen religiosamente. Existe conflicto único (el de la molinera, Lucas, D. Eugenio y la esposa de éste), el cual “precisamente aconteció en una ciudad de Andalucía”⁶, espacio también singular, y dentro de algo más de veinticuatro horas, de las dos del 28 de octubre de 1805 a las cuatro del día siguiente. Acción, espacio y tiempo, pues, corresponden a la normativa del Neoclasicismo⁷. Neoclásicas también son —sigue afirmando Bělič— las cinco partes en que se divide la obra (I-VII, VIII-XIV, XV-XXI, XXII-XXVIII y XXIX-XXXV), así estructurada para corresponder a los cinco actos del teatro de aquel entonces. Sin embargo, concluye el hispanista, la comedia dieciochesca denominada el *Sombrero* se trasciende a través de una supestructure epica, aun-

capitán veneno (Ignacio-Javier López, “Alta comedia, realismo y novela en Alarcón”, *Anales de Literatura Española*, IV (1985), págs. 197-215) y, finalmente, para *La pródiga* (Pedro A. de Alarcón, *La pródiga*, edic. A. Navarro González, Editora Nacional, Madrid, 1975, págs. 31 y 36-39).

⁶ Pedro A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Pérez Dubrull, Madrid, 1882, pág. [31].

⁷ No puede decirse, como hace Bělič, que el *Sombrero* presente un espacio único, justificándose en el hecho de que todo ocurre “en una ciudad de Andalucía”. Así puede parecer en el Capítulo II, cuando aún estamos lejos del inicio de la acción dramática y nos movemos todavía dentro de formas de carácter épico. Tal afirmación, sin embargo, es imposible una vez superamos el Capítulo VIII del *Sombrero* y se penetra en las estructuras propiamente teatrales, las que configuran de manera clara un espacio tripartito (molino-alcaldía del lugar-corregimiento de la urbe). Tampoco, a pesar de lo que afirme el checo, el segmento temporal de la novela corresponde a la normativa del Neoclasicismo (unas cuatro horas), si no es que se refiera a la más liberal perspectiva neoclásica de la *Poética* de Luzán, quien acabó aceptando la extensión a un día completo.

que tal cosa sólo ocurre al final, gracias al Capítulo XXXVI, por completo independiente de las cinco partes de carácter dramático ya aludidas. Concluyendo, Oldřich Bělič define *El sombrero de tres picos* como una comedia del Neoclasicismo súbitamente transformada en épica en sus postreras páginas.

Hasta el momento, nadie ha contradecido un ápice ninguna de las afirmaciones anteriores, ya que, aparentemente, todo rezuma coherencia. Un análisis risueño de la Sociedad Estamental sin duda parece apropiado presentarse bajo las formas de una comedia neoclásica. ¡Qué mayor armonía entre fondo y forma dieciochescos! Sin embargo, semejante interpretación de *El sombrero de tres picos* sólo puede sostenerse mientras no se analiza la novela en profundidad. Hoy nos proponemos reafirmar el carácter teatral (y también épico) de la historia de Frasquita y Lucas, pero —asimismo— redefinirlo, pues tan tergiversado estuvo —según nuestra opinión— en manos de Oldřich Bělič.

En 1971, Vicente Gaos apuntaba en una breve nota que “*El sombrero* es, si se quiere, una parodia del drama calderoniano, como el *Quijote* es una parodia de las novelas de caballerías”, añadiendo a continuación que “‘Parodia’ no significa burla”⁸. Un año después, Jeremy T. Medina reafirmó —nuevamente a modo de apunte tangencial— esta misma filiación para la novela de D. Pedro Antonio:

This construction is particularly appropriate, since the plot itself is an ironic reversal of the situation of the more serious Golden Age honor plays⁹.

Sea como fuere, tal planteamiento nunca fue atendido por la crítica, muy al contrario, se le relegó u olvidó ante la contundencia del análisis de Bělič. Sin embargo, todo en *El sombrero de tres picos* permite afirmar que las formas dramáticas que interfirieron en la composición de la novela no son las del Neoclasicismo, sino

⁸ Vicente Gaos, “Técnica y estilo de *El sombrero de tres picos*”, *Claves de literatura española*, Guadarrama, Madrid, 1971, págs. 383-405. La cita en pág. 402.

⁹ Jeremy T. Medina, “Structural techniques of Alarcón’s *El sombrero de tres picos*”, *Romance Notes*. XIV (1972), págs. 83-85. Cita en la pág. 84.

las de una recta comedia del Siglo de Oro español. En adelante demostraremos cómo desde el punto de vista ideológico y temático e, incluso, desde una perspectiva formal. *El sombrero de tres picos* pretende ser un heredero directo de nuestras letras áureas y, en especial, de nuestro teatro del siglo xvii.

La novela de Alarcón es aurosecular de principio a fin. Ya su mismo título trasparenta claramente tal herencia: *El sombrero de tres picos, historia verdadera de un sucedido que anda en romances, escrita ahora tal y como pasó por D. Pedro Antonio de Alarcón, bachiller en filosofía y teología, etc., etc.* ¡Curioso rubro para una comedia neoclásica! Si vamos más allá de su portada y nos centramos en su “Prefacio”, seguimos en la órbita del Siglo de Oro y de nuestra castiza tradición. La historia de Frasquita y D. Eugenio es una nueva variante dentro de la larga lista de romances o relaciones sobre *El corregidor y la molinera*. El mismo novelista desea ser emparentado con esos “rústicos, sin ningunas letras, pero naturalmente ladinos y bufones”, que “nuestra literatura nacional” ha denominado “pícaros” (Alarcón, *op. cit.*, 19-20. Subrayado del novelista). Y cuando D. Pedro Antonio alude —en este mismo “Prefacio”, y a lo largo de toda la obra— a modelos literarios, éstos son *Estebanillo González* (*ibid.*, 25), *Quevedo* (*ibid.*, 49 y 167) o un Shakespeare jocosamente hispanizado (*ibid.*, 56-57 y 143). ¡Nada más allá del siglo xvii¹⁰!

¹⁰ Al comentar el crítico Luis Alfonso *El sombrero de tres picos* en un artículo que D. Pedro Antonio en persona eligió más tarde como prólogo a dicha novela en la colección de sus *Obras* (Pérez Dubrull, Madrid, 1882), éstos son los modelos con los que emparenta la historia de Frasquita y el corregidor:

que, al cabo, no es el libro de que se trata, sino una narración *picaresca*, a la usanza de algunas novelas de *Cervantes* o de *Hurtado de Mendoza* (*ibid.*, 12. Subrayados míos).

En cuanto a la impronta de Cervantes en el *Sombrero*, ha sido repetidamente insinuada por numerosos críticos. Vicente Gaos la manifiesta en dos ocasiones (en “Técnica y estilo de *El sombrero de tres picos*”, *Claves de literatura española*, I, Guadarrama, Madrid, 1971, págs. 383-405, concretamente en 390 y 399, y en Pedro A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, ed. V. Gaos, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pág. xxxiv), también lo hacen sucintamente Jeremy T. Medina (*op. cit.*, pág. 85) y Mariano Baquero Goyanes (“un marco para *El sombrero de tres picos*”,

Adentrémonos un poco más en la ideología de la novela. Cier-
to que la historia de Frasquita y del corregidor acontece en la
Andalucía del Antiguo Régimen. Pero, cuando D. Pedro An-
tonio la escribe (hacia 1874) sabe perfectamente cuáles son sus
intenciones. De la España estamental, escoge el año de 1805. A
la Península todavía no ha llegado Bonaparte, aunque éste ace-
cha. Vivíamos, por lo tanto un

“¡Dichosísimo tiempo aquél en que nuestra tierra seguía
en quieta y pacífica posesión ... de todos los respetos, de
todas las creencias, de todas las tradiciones, de todos los
usos y de todos los abusos santificados por los siglos! (*ibíd.*,
32).

un dichosísimo tiempo, en nada comparado a 1874, fecha en que
la Península vive “esta prosaica uniformidad y desabrido rea-
lismo que nos legó al cabo la Revolución Francesa!” (*ibíd.*, 33)¹¹.
D. Pedro Antonio elige concretamente el año de 1805 porque, en
esas fechas, aún somos la vieja y tradicional España, lo que no
seremos ya muy pocos años después, cuando llegue a la Penín-
sula el heredero de 1789, “El soldado de la Revolución” (*ibíd.*,
28), Bonaparte. Así, aquéllo que al novelista le interesa de nues-
tro Antiguo Régimen, no es lo que éste nos trajo de Francia,
pues dicha importación —en el pasado y en la actualidad— es
claramente rechazada en la novela¹², sino al contrario, lo que él

El comentario de textos. La novela realista, ed. Andrés Amorós, Castalia,
Madrid, 1979, págs. 41-76, en concreto en págs. 58-59).

¹¹ Este pasaje prueba una vez más la estrecha conexión de nuestra
obra con el Siglo de Oro. Primero, por contraponer cierta “edad dorada”
de nuestra cultura (a saber, el Antiguo Régimen, según Alarcón) con la
presente “edad de hierro” (la España postnapoleónica, en opinión del
andaluz), o sea, D. Pedro Antonio se está haciendo eco del muy rena-
centista o aurosecular mito de la Edad de Oro. Segundo, porque “¡Di-
chosísimo tiempo aquél en que nuestra tierra ...” es un pasaje inspirado
en el Capítulo XI del *Quijote*, tal como ya fue señalado por Mariano
Baquero Goyanes (*op. cit.*, págs. 58-59).

¹² Recordemos que el Absolutismo hundía sus raíces en Francia y
que a nuestra Península llega con el primer borbón, Felipe V. Por lo
tanto —opina el guadijeño— el Antiguo Régimen ya posee en sí la semilla
del mal, claro importada de tierras allende Los Pirineos. La visión de
todo lo francés o de quien representa o acepta su espíritu es totalmente

aún conservaba de rancio español, a saber, su monarquía, su Catolicismo y su moral, valores representados en la obra principalmente por el obispo de la diócesis y Dña. Mercedes. Por supuesto, tales supervivencias hundían sus raíces en nuestro Siglo de Oro¹³.

Como mencionábamos antes, Alarcón sitúa su novela en el todavía paradisíaco período del Absolutismo de D. Carlos IV (1805), aunque el Edén se sienta ya amenazado por el espíritu revolucionario francés y por Bonaparte¹⁴. El novelista, sin embargo, elige tal hábitat aún edénico (tres años más tarde, en 1808,

negativa en la novela, así el corregidor —el cual viste uno de los principales símbolos de “afrancesamiento”, el anti-castizo sombrero de tres picos— y así cualquier individuo que posea una mínima conexión con la Corte de España (Frasquita y Lucas, que pasaron por ella) pues, como ya J. Oleza apuntó, “Lo malo llega de fuera, es extranjero y arraiga en Madrid, la gran ciudad” (nota de Ignacio-Javier López, *op. cit.*, pág. 199). Algo más tarde (concretamente en 1808) el espíritu corrosivo galo se incrementará en la Península de mano de Napoleón y con tal fuerza —afirma D. Pedro Antonio— que casi hiere de muerte los valores más rancios y castizos de nuestra cultura. Véase al respecto mi estudio introductorio a *El sombrero de tres picos* (Grijalbo, Barcelona, 1993).

¹³ La corregidora, por ejemplo, está claramente conectada con nuestro siglo áureo y con sus ideales. Los antepasados de Dña. Mercedes participaron en la reconquista de Granada:

era hija, nieta, biznieta, tataranieta y hasta vigésima nieta de la ciudad, como descendiente de sus ilustres conquistadores (*Sombrero*, 195).

y sus apellidos, Carrillo de Albornoz y Espinosa de los Monteros, la emparentan con personajes históricos abanderados de la defensa de la fe (el arzobispo D. Gil Carrillo de Albornoz) y de la monarquía (la casa feudal de los Monteros de Espinosa, por antiguo privilegio encargada de la protección de los reyes castellanos).

¹⁴ En 1793, la Convención francesa había guillotinado ya al líder de la familia borbónica (Luis XVI) mientras en 1806 y 1807, respectivamente, Napoleón depuso a los borbones italianos (Fernando IV, rey de Nápoles, y Carlos Luis, duque de Parma). A esta hecatombe de la casa de los Borbón sólo sobrevivieron los descendientes de Carlos IV de España. Aunque éste y su hijo, Fernando VII, abdicaran en 1808 a favor de José I Bonaparte, aquél último recuperó el trono en 1813, convirtiéndose así en el único superviviente borbónico de Europa. Tal restauración fue posible gracias a la actitud heroica del Pueblo español en la Guerra de la Independencia (1808-1812).

no lo será más) muy conscientemente, inspirado —sin duda— por una concreta posición ideológica, el tradicionalismo.

Los tradicionalistas manifestaban, por los mismos decenios del siglo XIX en que escribía nuestro autor, que la España nacida de la Guerra de la Independencia, no era ya nuestra España. En 1857, y en torno a *Elia* de Fernán Caballero (novela cuyo tiempo histórico se situaba en los años inmediatamente posteriores al paso de Napoleón por la Península), Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca enfatiza el cambio que nuestra tierra ha sufrido desde la invasión gala:

A describir los sentimientos y costumbres dominantes en nuestra patria al terminarse la guerra más justa y heroica que han presenciado los siglos, va, pues, encaminada [se refiere a *Elia*]; época [-] sobre todo encarecimiento [-] interesante, y en la cual puede decirse que desaparece la antigua España para refundirse en la que a la actual generación le ha cabido en suerte ¹⁵.

Tras Bonaparte —insistían los defensores del tradicionalismo—, perdimos nuestras castizas costumbres, el respeto por la monarquía y por Dios y por todo nuestro pasado glorioso. Quienes esto decían, eran los mismos hombres que observaban la trepidante historia nacional posterior a los actos franceses de 1789 y a Napoleón, y los que aterrados veían cómo los nuevos aires de allende los Pirineos destruían nuestros antiguos modos de ser y llenaban España de guerra y revoluciones, de nuevas dinastías (¡incluso de República!) ¹⁶, de inmoralidad y de ateísmo ¹⁷. Frente a

¹⁵ Cecilia Böhl de Faber, *Elia o España treinta años ha*, prol. F. de Gabriel y Ruiz de Apodaca, Antonio Rubiños, Madrid, 1921, pág. vii.

¹⁶ Tras la caída de los Borbón en manos de Bonaparte, la antes feliz y edénica España experimentó hasta 1874 (año en que se publica el *Sombrero*) las siguientes vicisitudes políticas: la Guerra de la Independencia, dos restauraciones borbónicas (Fernando VII y Alfonso XII), varias revoluciones liberales (entre las que destaca la de 1868), dos nuevas dinastías (José I Bonaparte y Amadeo de Saboya), e —incluso— la Primera República.

¹⁷ Obsérvense los términos con los que Alarcón niega el espíritu dieciochesco galo que produjo y fue a culminar en la Revolución de 1789,

ese nuevo mundo y contra él, levantaron un altar a la Corona, a la fe y a la moral, valores —para ellos— consustanciales a nuestro casticismo, y buscaron un glorioso pasado en el que la enferma España del presente pudiera hallar modelo y medicina para su futuro. Tal fue nuestro Siglo de Oro¹⁸.

Sería, sin embargo, una injusticia y un error por nuestra parte, limitar el presente artículo a las coordenadas ideológicas de *El sombrero de tres picos*, especialmente porque nunca Oldřich Bělič pretendió tal análisis de la novela y sí el estudio de su estructura. Nosotros aludimos brevemente a su tema e ideología para mostrar cuán equivocada es toda interpretación neoclásica de la obra y cuánta coherencia subyace en ella si la afiliamos con las letras áureas. En adelante, pretendemos ir un poco más allá, demostrando que la estructura de *El sombrero de tres picos* es uno de los principales pilares que conecta la novela con el teatro de nuestro siglo XVII.

El sombrero de tres picos apareció en la *Revista Europea*, en

que recogió más tarde Bonaparte y que éste expandiera por toda Europa, incluyendo el paradisíaco edén absolutista español:

Desde que los enciclopedistas del siglo pasado preconizaron el libre examen: desde que la razón del hombre fue aclamada como único criterio de verdad; desde que la fiebre del pensamiento, empeñada en discernir la esencia de todas las cosas, secó en el alma del pueblo bajo de Francia las fuentes del sentimiento (y con ellas la fe en lo sobrenatural), perdió aquí su eficacia aquella sublime doctrina, base del cristianismo, que hace amable la pobreza, grato el dolor, dulce la injusticia y despreciables y de poco momento las felicidades terrenas, en comparación de las bienaventuranzas de la otra vida (Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid a Nápoles*, Rivadeneyra, Madrid, 1922, vol. I, pág. ix).

Véase también cómo, años antes de que escribiese el *Sombrero*, el novelista andaluz rezaba para que tales nefastos efectos no se enseñoreasen totalmente de la Península:

y pedí a Dios, con todas las fuerzas del amor patrio, que retrasase para España la hora de su completa *civilización*, si esta civilización ha de producir siempre resultados por el estilo de los que había contemplado en Francia... (*ibid.*, pág. viii).

¹⁸ Sin duda refiriéndose al Siglo de Oro, el mismo D. Fernando de Gabriel afirmaba sobre Dña. Cecilia Böhl de Faber, baluarte del tradicionalismo por aquella época:

para otros es el digno paladín de la patria antigua y de la augusta Religión que produjo nuestras glorias y nuestros héroes (*ibid.*, pág. vi).

cinco tiradas, en 1874. Su diseño editorial fue el que sigue. La primera tirada del 2 de agosto incluía el título, la dedicatoria, el “Prefacio” y los Capítulos I a VII. La segunda, del 9 de agosto, abarcaba los Capítulos VIII-XIV. La tercera tirada (16 de agosto), del xv al xx. La cuarta, aparecida el 30 del mismo mes, presentó los Capítulos XXI-XXVII y, finalmente, la quinta tirada (6 de setiembre) apareció con nueve capítulos, los XXVIII-XXXV y la “Conclusión, moraleja y epílogo” (XXXVI). El diseño editorial es el que ofrece la distribución con que D. Pedro Antonio quiso dotar a su novela¹⁹. Obviando su título y dedicatoria, superficialmente el *Sombrero* cuenta con cinco partes, sus cinco tiradas. De éstas, sin embargo, hay que desgajar el “Prefacio” y la “Conclusión, moraleja y epílogo” (Capítulo XXXVI), formando así una suma de siete partes. Para nuestro propósito, la naturaleza dramática y aurosecular de la obra, solamente nos importan cuatro de ellas, del Capítulo VIII (“El hombre del sombrero de tres picos”) al XXXV (“Decreto imperial”), ya que los epígrafes I-VII y el XXXVI son de naturaleza épica²⁰, no teatral, y el “Prefacio” —por su parte— es independiente aún perteneciendo a la ficción novelesca²¹. Así, la acción propiamente dramática se inicia con el personaje que crea el conflicto, “El

¹⁹ Como ya he demostrado en “La estructura de *El sombrero de tres picos*” (en prensa) y en mi edición crítica de la historia del corregidor y la molinera (Grijalbo, Barcelona, 1993).

²⁰ Son tales capítulos un juego de cajas chinas. Un panorama general de España (y su símbolo, el rey Carlos IV) incluye en su seno una ciudad andaluza (y su símbolo social, la gente de “su posición”), e inserta —a su vez— dentro de esta última un tercer marco, el molino (sociológicamente hablando, símbolo de la burguesía).

²¹ La exposición del *Sombrero* que aquí finaliza difiere considerablemente de la presentada por Oldřich Bělič. El checo considera ajeno a la ficción el “Prefacio” de la obra, algo para nosotros totalmente inconcebible (consúltese, *El sombrero de tres picos*, edic. Eva Florensa, Grijalbo, Barcelona, 1993, y “La estructura de *El sombrero de tres picos*”, en prensa). Asimismo, aunque coinciden en su carácter nacional y genérico y se hallan a todas luces interrelacionados, Bělič puede sólo ver la naturaleza épica del Capítulo XXXV (único al que le otorga esta categoría), obviando por completo la de los epígrafes I-VII. Finalmente, nos separamos del filólogo checo también en la distinta distribución de gran parte del resto de capítulos (VIII-XXXV).

hombre del sombrero de tres picos" (Capítulo VIII), y concluye con el que va a solucionarlo, Dña. Mercedes, a través de su "Decreto Imperial" (Capítulo XXXV). Es decir, nuestra comedia del Siglo de Oro abarca —únicamente— los capítulos del VIII al XXXV.

En apariencia, tales capítulos se hallan divididos en cuatro núcleos, posibles de organizar gracias a que cada uno de ellos está dominado por un personaje diferente. Los Capítulos VIII-XIV pertenecen al ámbito de D. Eugenio, los XV-XX al de Lucas, los XXI-XXVII a Frasquita y —por último— los Capítulos XVIII-XXXV tienen por personaje director a Dña. Mercedes. Esta estructura cuatripartita es, sin embargo, sólo aparente, ya que nuevas relaciones de carácter espacio-temporal la reducen al número tres. La acción de los Capítulos VIII-XIV tiene lugar en el molino y de las 2 a las 7:30 de la tarde, con una prolongación hasta las 9 pm. La de los Capítulos XV-XX está centrada en la alcaldía del lugar y ocurre de las 9 a las 11:30 de la noche, prolongándose también hasta poco más de medianoche. Asimismo, la acción de los Capítulos XXI-XVII coincide tanto en su espacio como en su tiempo con el grupo anterior. Por último, los epígrafes finales, del XVIII al XXXV, se sitúan en el corregimiento y avanzan temporalmente de las 12:30 am. al alba.

El esquema estructural anterior nos permite reducir los en un principio cuatro núcleos en tres:

1. Capítulos VIII-XIV:
 - a) personaje: D. Eugenio
 - b) espacio: el molino
 - c) tiempo: de las 2 pm. a las 7:30 pm. (y de 7.30 a 9 pm.)
2. Capítulos XV-XX y XXI-XXVII:
 - a) personajes: los molineros, Lucas y Frasquita
 - b) espacio: la alcaldía del lugar
 - c) tiempo: aproximadamente de la 9 pm. a las 12:30 am.
3. Capítulos XXVIII-XXXV:
 - a) personaje: Dña. Mercedes

- b) espacio : el corregimiento
- c) tiempo : de las 12:30 am. al alba

La reducción a tres núcleos está plenamente justificada en la obra. Primeramente, Lucas y Frasquita pueden bien formar una unidad, pues son esposos. Desde una perspectiva espacio-temporal, Alarcón prepara los Capítulos XV-XX y XXI-XXVII también para mostrarse unificados: la acción de las dos secciones coincide en su espacio (la alcaldía) y en el tiempo (9 pm.-12:30 am.). Tal unión la estrecha D. Pedro Antonio con técnicas de carácter diferente. Los Capítulos XV-XX narran el viaje de ida y vuelta (molino-lugar-molino) de Lucas, mientras que los XXI-XXVII cuentan la misma ida del molino al lugar y otra vez la vuelta de éste al molino de Frasquita. Una anécdota —además— es paralela tanto en los capítulos dedicados a Lucas (Capítulo XIX, “Voces clamantes in desierto”) como en los que atienden a su esposa (Capítulo XXIII: “Otra vez el desierto y las con-sabidas voces”). El hecho se repite con otro episodio, “Un ave de mal agüero” (XVI), el cual es perpendicular a “La estrella de Garduña” (XXV), teniendo ambos por tema las casualidades y el encuentro indeseado entre Lucas y el alguacil. Es obvio, por tanto, el interés del novelista por reducir a tres partes el conflicto entre los molineros y D. Eugenio. ¿Por qué?

La más espontánea respuesta al interrogante anterior es porque tres es el número mágico de la obra. Sombrero de *tres* picos. *Tres* espacios y el tiempo dividido en *tres* segmentos. *Tres* partes en su estructura :

1. Una primera épica y correspondiente a los Capítulos I-VII.
2. Una segunda teatral que abarca el segmento VIII-XXXV.
3. Una tercera nuevamente épica representada por el Capítulo XXXVI.

Y, por último, como vimos, la segunda parte teatral fue dividida en *tres* núcleos: VIII-XIV, XV-XXVII y XXVIII-XXV. Obviamente el tres es un símbolo en la novela, pero ¿sólo por razón de su estructura?

Oldřich Bělič afirmó que el número mágico de *El sombrero de tres picos* era el cinco y que D. Pedro Antonio elige tal número porque cinco eran los actos de una comedia neoclásica. Nosotros —considerando las pruebas ya aludidas— podemos afirmar algo muy semejante. El tres es el número mágico de la historia de Frasquita y el corregidor porque *¡tres!* eran las “jornadas” del teatro del Siglo de Oro.

La novela, además —a despecho de lo afirmado por Oldřich Bělič— no cumple con las unidades neoclásicas. La acción —sí— es una, pero esta ley fue respetada incluso por el “Fénix de los ingenios” en su *Arte nuevo*. En cuanto a la unidad de espacio, como ya estudiamos, comprende tres diferentes marcos: el molino, la alcaldía de un pueblo vecino y el corregimiento de la ciudad. Tal hecho se aleja de la normativa neoclásica para coincidir con la liberal de la comedia del Siglo de Oro. Si a la unidad de tiempo nos dirigimos, éste es el necesario para la lógica del conflicto, de las 2 de la tarde del día de San Simón y Judas (Capítulo XVIII) hasta el alba del día siguiente (Capítulo XXXV), en total unas dieciséis horas²², número que supera bastante el recomendado por la ortodoxia neoclásica (tiempo de la acción igual a tiempo de representación, es decir, un máximo de cuatro horas), pero que está totalmente de acuerdo con la legislación de Lope de Vega. En resumen, nada acerca *El sombrero de tres picos* al Neoclasicismo y, por el contrario, él mismo se nos define cada vez más como obra muy cercana a nuestro teatro del siglo XVII.

Otra de las íntimas conexiones entre el drama de Alarcón y el del Siglo de Oro radica en el concepto mismo que nuestras letras áureas tenían de “comedia”. Su teórico, Lope, la define como un género mixto, resultado de la combinación de los caracteres cómicos con los trágicos, y la justifica diciendo que tal era el gusto del público. Por su parte, *El sombrero de tres picos* plantea la posibilidad de adulterio y de abuso de poder. Serios

²² Si contamos el tiempo que añade el Capítulo XXXVI, unas diez horas más, el segmento temporal completo de la novela corresponde a veinticuatro horas, a saber de tertulia a tertulia en el molino. Recordemos, sin embargo, que ya el mismo Bělič afirmó el carácter épico, no teatral, de ese último epígrafe y que, por tanto, no debe incluirse a la hora de contabilizar el tiempo dramático de la obra.

temas que nos sitúan dentro del ámbito de la tragedia. Sin embargo, el trato que de éstos se hace es jocoso. Así pues, la novela no pertenece al género trágico, tampoco al cómico, sino que se define como una tragicomedia, o sea, una “comedia” aurosecular. Tal cosa no debe extrañarnos cuando el propio Alarcón afirmara en las páginas iniciales de su obra que “las lecciones dramáticas de moral de que se enamora nuestro pueblo” tienen todas ellas en su fondo un asunto “tragicómico, zumbón y terriblemente epigramático” (*Sombrero*, 23-24).

Más allá de su naturaleza tragicómica, *El sombrero de tres picos* y nuestro teatro del XVII coinciden en un nuevo rasgo, el conflicto que aquél y éste presentan. Un noble, amparado en su sangre y alcurnia, agrede el honor de un rústico a través de un ataque amoroso a la esposa o hija de éste. Tales abusos fueron propios de las comedias lopescas a lo *Peribáñez* o *Fuente Ovejuna* o de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, y corresponde —de forma exacta— al argumento de *El sombrero de tres picos*. Muy lejos estamos de la disección moral de costumbres (el pésimo sistema educativo utilizado con los jóvenes mayorazgos de *El señorito mimado* de Tomás de Iriarte, o la problemática en torno al matrimonio de las jóvenes, en *El viejo y la niña* de Leandro Fernández de Moratín, por ejemplo) o de la presentación fisiológica de tipos ironizables (así en *La mogigata* del mismo Moratín), temas típicos de la comedia neoclásica. D. Pedro Antonio cuidadosamente reconstruye en *El sombrero de tres picos* un mismo orden de cosas que en *Peribáñez* o *Fuente Ovejuna*. Todas estas comedias, las auroseculares y la decimonónica, tienen por agente conflictivo a un noble, representante en la sociedad del poder real (un comendador y el corregidor, D. Eugenio). Tal individuo traiciona la confianza que la monarquía depositó en él, transgrediendo las normas sociales básicas (intento de apropiación —a través de un abuso de poder— de la esposa o hija de otro y, tangencialmente, agresión a un villano, a quien la nobleza debía amparar por determinismo de su misma sangre). Semejante acto significa el caos transitorio de un paraíso inicial (las bodas de *Peribáñez* y *Casilda*, la paz idílica de *Fuente Ovejuna* y el edén ilustrado-

²³ Para el tema del molino como paraíso idílico, véase de nuevo *El sombrero de tres picos*, edic. Eva Florensa, Grijalbo, Barcelona, 1993.

-burgués de Lucas y la molinera²³). Al fin de la obra, la armonía paradisíaca es reestablecida por la autoridad de la Corona (los Reyes Católicos en *Fuente Ovejuna*, Felipe II en *Peribáñez y Dña. Mercedes* en *El sombrero de tres picos*). Curioso, además, que en las comedias del Siglo de Oro el papel del rey como garante de la justicia y del equilibrio social se pusiera de manifiesto incluso a través de una técnica escenográfica, los monarcas aparecían siempre en un *estrado superior* a los villanos y a los mismos nobles. En el *Sombrero* así también se reproduce:

¿Qué escándalo es éste? —dijo al fin una voz tranquila, majestuosa y de gracioso timbre, resonando *encima* de aquella baraúnda—.

Todos *levantaron* la cabeza, y vieron a una mujer, vestida de negro, *asomada al balcón* principal del edificio. (...)

—Que pasen esos *rústicos*... (...) —agregó la corregidora (*Sombrero* 192. Subrayado mío).

Ella, Dña. Mercedes, es el verdadero garante de la justicia de la ciudad y el monarca de la novela:

Aquella hermosa mujer tenía algo de *reina* y mucho de abadesa, e infundía por ende veneración y miedo a cuantos la miraban (*ibíd.*, 194, Subrayados míos).

Con tales prerrogativas, va a restablecer la armonía en sus dominios, castigando a quien lo merezca a través de un “Decreto imperial” (Capítulo XXXV).

Un último elemento de la obra, perteneciente al mundo del drama, fue mal interpretado por Oldřich Bělič como neoclásico. Nos referimos a la presencia del coro²⁴. Éste existe en el *Sombrero*, concretamente tal naturaleza tienen los Capítulos IX, “¡Arre, burra!” XIII (“Le dijo el grajo al cuervo”) y XXXIV, “También la corregidora es guapa”. Pero, ¿cuándo lo hubo en la comedia del Neoclasicismo? Existió, sí, o algo muy semejante, en la tragedia neoclásica, mas no en su comedia. En cambio,

²⁴ No sólo el checo estudió dicha presencia, sino que —en la misma línea que Bělič— trataron el tema Baquero Goyanes (*op. cit.*, págs. 64-67) y Basanta (*op. cit.*, págs. 51-52).

donde el coro tuvo plena carta de autenticidad fue en el teatro de Lope o Calderón. Bělič, de nuevo, erró su tiro.

Para concluir, digamos en favor del hispanista checo que "*El sombrero de tres picos* como estructura épica", aunque equivocado en muchas apreciaciones, es uno de los más serios artículos escritos en torno a la magistral historia de Alarcón. Es cuestionable, pero sugerente. En él sobreviven todavía en pie dos de sus fundamentos básicos: cierta superestructura épica trasciende una obra creada con todos los caracteres del drama. Sin embargo, más allá de estas dos afirmaciones, Oldřich Bělič no acertó. *El sombrero de tres picos* no es una comedia neoclásica. Afirmar tal hecho es desconocer la ideología con que la novela se crease y las formas con que se la dotó. El suceso de Frasquita y el corregidor es una "comedia" del siglo XVII. No lo olvidemos porque, desconocer tal cosa, es negar que la monarquía, Dios y nuestra moralidad nos hicieron grandes en el pasado y son la salvación de España en el futuro. Y es olvidar que en nuestra historia existió "un feliz tiempo aquél", llamado el Siglo de Oro.

EVA F. FLORENSA.