

# TRABAJO FIN DE MÁSTER

Convocatoria De Junio, Curso 2021/2022

*MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y  
TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO*

## **PASIÓN Y MUERTE DE CRISTO: PALIMPSESTO NARRATIVO EN LA OBRA DE ALEJANDRO SAWA (1862-1909) (LOS MÁRTIRES DE LA NOVELA SOCIAL)**

**MARÍA DEL CARMEN LECHOSA MALDONADO**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Directores:

**Dr. D. JULIO FRANCISCO NEIRA JIMÉNEZ**

**Dra. Dña. MARÍA DOLORES MARTOS PÉREZ**

A Julio Neira

*in memoriam*

## AGRADECIMIENTOS

Estas primeras palabras se las dedico a aquellas personas y organismos que han hecho posible este Trabajo Fin de Máster. En primer lugar, a mi querido director el doctor D. Julio Francisco Neira Jiménez por su ayuda inestimable, por su magistral labor investigadora y rigor académico que será siempre un espejo donde mirarme, por la confianza que depositó en mí y en este proyecto desde el primer día, y porque supo ver mi vocación investigadora que, gracias a su impulso, continuará en los próximos años. A su memoria, con mucho cariño, va dedicado este trabajo.

Asimismo, mi más sincero agradecimiento a mi directora la Dra. Dña. María Dolores Martos Pérez por su fundamental apoyo y su guía durante los últimos días en la elaboración del TFM. Y a la UNED y a la Facultad de Filología, doy las gracias porque durante los años de formación en la Licenciatura y en el Máster han hecho posible el difícil reto que ha supuesto compaginar mi vida personal y académica, y porque me ha dado oportunidades laborales que me permiten seguir formándome como docente.

En segundo lugar, agradezco a mi familia que, a decir verdad, ha hecho el TFM conmigo y ha soportado con paciencia mis ausencias de esposa y madre. A mi marido, Juan, por su apoyo incondicional y ayuda inestimable, sin la cual este trabajo no hubiera sido posible. Y a mis hijos, Tabita, Enoc y Keren, porque son mi inspiración.

Por último, doy las gracias a Dios porque en mi vida personal y profesional ha sido y es, siempre, imprescindible.

“De tiempo inmemorial cada generación produce media docena de hombres, mensajeros del Ideal, que perecen en análogas crucifixiones a las que simboliza el madero en que hace mil novecientos años enclavaron los hombres de la ley en el Gólgota al Cristo.”

Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	8
<b>ABSTRAC</b> .....	8
<b>PALABRAS CLAVE</b> .....	8
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I. JUSTIFICACIÓN, ESTADO DE LA CUESTIÓN, FUENTES, METODOLOGÍA E HIPÓTESIS</b> .....	13
1. Justificación, estado de la cuestión, fuentes, metodología e hipótesis .....	13
<b>CAPÍTULO II. ALEJANDRO SAWA Y LA FIGURA DE CRISTO EN LA LITERATURA FINISECULAR DECIMONÓNICA</b> .....	19
<b>1. La figura de Cristo en la literatura finisecular decimonónica</b> .....	19
1.1. La novela social y el anticlericalismo de Émile Zola .....	20
1.2. Jesús, un bohemio revolucionario .....	21
1.3. La doctrina de la no resistencia al mal de Tolstoi .....	22
1.4. El Cristo quijotesco de Miguel de Unamuno .....	23
1.5. Pasión y muerte de Max Estrella (Alejandro Sawa) en <i>Luces de bohemia</i> (1920): el Cristo dionisiaco de Valle-Inclán .....	25
1.6. <i>La leyenda de Sophy</i> (1922) y <i>Bohemia (novela póstuma)</i> (2002) de Rafael Cansinos Assens: dos desconocidas literaturizaciones de Alejandro Sawa.....	26
<b>2. La figura de Cristo en la obra de Alejandro Sawa</b> .....	32
2.1. Breve apunte biográfico de Alejandro Sawa.....	32
2.1.1. La leyenda de un bohemio con cara de Cristo resucitado .....	33
2.1.2. Pasión y muerte del rey de los bohemios.....	35
2.2. La huella del catolicismo en Alejandro Sawa.....	38
2.2.1. <i>El Pontificado y Pío IX. (Apuntes históricos)</i> (1878): apología del martirio .	38
2.2.2. Credo, rito e imagería .....	41
2.3. Novela social y telón de fondo naturalista en Alejandro Sawa.....	43
2.3.1. Un poeta con una misión .....	43

2.3.2. Miseria: la morada del mártir .....	45
2.3.3. Detalle fisiológico del martirio .....	46
2.4. El Cristo revolucionario vs la doctrina de la no resistencia en Alejandro Sawa.....	47
2.5. La locura quijotesca de Alejandro Sawa y de sus mártires.....	47
2.6. Ecos nietzscheanos en Alejandro Sawa.....	49
2.7. El esoterismo de Alejandro Sawa: en busca del Cristo escondido.....	50
2.7.1. Referentes masónicos y teosóficos.....	50
2.7.2. Los símbolos cristológicos de ¿un Caballero Rosacruz?.....	51
2.7.3. La sociedad secreta de «El Ángel Exterminador» en <i>La sima de Igúzquiza</i> ..	53
2.7.4. La onomástica encriptada de Jesucristo.....	58
<b>CAPÍTULO III. PASIÓN Y MUERTE DE CRISTO: PALIMPSESTO NARRATIVO</b>	
<b>EN LA OBRA DE ALEJANDRO SAWA .....</b>	<b>61</b>
1. Maniqueísmo semántico estructural tras el binomio LUZ-OSCURIDAD.....	61
2. El palimpsesto de la Pasión en la narrativa de Alejandro Sawa .....	66
2.1. <i>LA MUJER DE TODO EL MUNDO</i> (1885).....	67
2.2. <i>CRIMEN LEGAL</i> (1886).....	78
2.3. <i>DECLARACIÓN DE UN VENCIDO</i> (1887).....	87
2.4. <i>NOCHE</i> (1888a).....	92
2.5. <i>LA SIMA DE IGÚZQUIZA</i> (1888b) .....	100
2.6. <i>CRIADERO DE CURAS</i> (1888c) .....	104
2.8. <i>ILUMINACIONES EN LA SOMBRA</i> (1910) .....	110
2.9. Resumen de los momentos clave de la Pasión .....	115
2.10. Resumen hipertextual y semántico-estructural .....	118
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>126</b>
<b>CONCLUSIONS .....</b>	<b>128</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>130</b>

## **RESUMEN**

La vida y la obra de Alejandro Sawa han sido rescatadas en el último tercio del siglo XX para el gran público y han sido analizadas desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, nunca se había puesto de manifiesto que su narrativa, especialmente sus novelas sociales, están escritas sobre el palimpsesto de la pasión y muerte de Cristo. Este trabajo pone de manifiesto este aspecto vital de su obra, al tiempo que puntualiza el grado de la masonería al que el escritor estaba vinculado y lo relaciona, también, con la teosofía, por las numerosas alusiones y simbología halladas al respecto en sus relatos. Primeramente, se ofrece una visión panorámica de los diferentes rostros que adquirió la figura de Cristo en la literatura de fin de siglo y de qué manera afectaron a la obra de Alejandro Sawa. En segundo lugar, se analiza el palimpsesto de la Pasión en la narrativa del autor de forma pionera. Por otra parte, en esta investigación se presenta el hallazgo novedoso de dos literaturizaciones del escritor desconocidas hasta ahora y que, por añadidura, arrojan luz sobre la visión de la figura de Cristo entre los escritores finiseculares.

## **ABSTRAC**

Alejandro Sawa's life and work have been recovered in the last third of the 20<sup>th</sup> century and now it is accessible to the public and have been analyzed from different points of view. Nevertheless, it had never been revealed that his narrative, especially his social novels, were written on the palimpsest of the passion and death of Christ. This work not only reveals the vital aspect of his literature, but also points out the degree of masonry which the writer was involved with and relates him with theosophy due to de many allusive details and symbology found in his stories. At first, it is provided a panoramic view of the many different faces of the figure of Christ acquired in the turn of the century literature and how it influenced Sawa's work. Secondly, the study of the palimpsest of the Passion in the narrative of the author shows that it is a pioneering work. Finally, this research introduces the finding of two new literaturizations from the writer still unknown today which also brings light about the view of the image of Christ among the turn of the century writers.

**PALABRAS CLAVE:** Alejandro Sawa, Cristo, palimpsesto, mártir, bohemia, literatura finisecular, hipertextualidad, intertextualidad, semántica estructural, novela social, masonería, Orden Rosacruz, teosofía, sociedades secretas, Zola, Tolstoi, Nietzsche, Rafael Cansinos Assens, literaturización.

## INTRODUCCIÓN

El origen de este TFM surgió durante en el año académico 2019/2020, mientras cursaba la asignatura de máster “Movimiento y épocas literarias” cuyo tutor era el doctor D. Julio Francisco Neira Jiménez y en la que, entre otras lecturas, se encontraban *Declaración de un vencido* (1887) de Alejandro Sawa y *Dos días de setiembre* (1962) de José Manuel Caballero Bonald. El descubrimiento, que es la base de esta investigación, surgió durante la lectura de *Dos días de setiembre*. En ella fui dándome cuenta de que su protagonista, Joaquín, estaba elaborado sobre el palimpsesto de la Pasión de Cristo puesto que su historia coincidía con muchos de los momentos principales del relato bíblico: la agonía previa, el escarnio, la última cena, el simbolismo de la sangre y el vino, el canto del gallo, la traición de Judas, la sábana, los soldados y la muerte del protagonista a la hora novena, entre otros elementos. Más tarde, me di cuenta de que, sorprendentemente, en *Declaración de un vencido*, Carlos Alvarado, también reescribía sus acciones sobre algunos de los momentos de la Pasión.

La notificación y posterior aprobación de estos descubrimientos por parte del Dr. Neira me animaron a seguir por este camino y así comenzó el proyecto de este TFM. En principio iba a tratar sobre las dos novelas citadas porque ambas obras, aunque pertenecen a diferentes momentos históricos, poseen ciertas concomitancias estéticas y conceptuales: llevan el subtítulo de “novela social” y están dentro de la estética del realismo combativo. Sin embargo, al ir avanzando en otras lecturas de Alejandro Sawa, la investigación dio un giro inesperado al descubrir que toda la trayectoria literaria del escritor estaba marcada por la figura de Cristo, tanto en la configuración de sus personajes como en la intertextualidad del relato evangélico. Ya que estos descubrimientos eran muy numerosos como para obviarlos, y que la novela de Caballero Bonald quedaba aislada en el tiempo y en la estética literaria, decidimos dedicar el TFM a la obra de Alejandro Sawa para tener una coherencia temática y de autor, y dejar el análisis de *Dos días de setiembre* para futuras investigaciones. En consecuencia, este trabajo está centrado en la vida y la obra de Alejandro Sawa, y tiene como objetivo principal demostrar la vinculación existente entre el escritor y la figura de Cristo, y cómo esta vinculación se refleja en su literatura a través del uso del relato de la Pasión como palimpsesto narrativo. Con ello se pretende demostrar, también, que el escritor sevillano, con sus particularidades propias, está dentro de una línea estética que fue práctica habitual entre los escritores finiseculares.

En torno a este objetivo principal han ido surgiendo diferentes hallazgos inesperados que lo confirman y que arrojan luz sobre diferentes cuestiones que la crítica no había tenido

en cuenta hasta ahora, pero que resultan fundamentales, no solo para la comprensión de la narrativa de Alejandro Sawa, sino que afectan a la visión de la figura de Cristo en la literatura finisecular. Estos hallazgos son los siguientes:

➤ La vida y, especialmente, la muerte de Alejandro Sawa tiene connotaciones crísticas y esotéricas que no se han tenido en cuenta hasta ahora. Estas connotaciones las refleja el autor en el retrato de sus “otros cristos”. La relación del autor con el esoterismo en vida se desarrolla a lo largo del TFM. En cuanto a la visión crística y las connotaciones esotéricas del autor en su muerte tienen que ver con el supuesto suicidio del autor y apuntan a la, también, supuesta catalepsia de este, que fue literaturizada primero en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja (1911) y más tarde en *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán, ambos autores contemporáneos de Alejandro Sawa. Estas connotaciones nunca se habían establecido.

➤ *El Pontificado y Pío IX (Apuntes históricos)* (1878) no es una obra paradójica en la trayectoria literaria de Alejandro Sawa como se había creído hasta ahora. En ella el escritor se basa en las teorías expuestas en *El genio del cristianismo* (1802) y *Los mártires o el triunfo de la religión cristiana* (1809) de François-René de Chateaubriand, que más tarde va a reflejar en sus relatos y que son la base de su tesis sobre el martirio. Esta vinculación nunca se había establecido. Además, la influencia de *Los mártires* está también presente de forma explícita en *La mujer de todo el mundo* (1885), en *Declaración de un vencido* (1887) y en *Noche* (1888) en cuanto a la imagen de la muerte de los mártires en el Coliseo romano.

➤ Alejandro Sawa está dentro de la tendencia de la visión del Cristo revolucionario y social entre los escritores bohemios de Fin de siglo. Asimismo, proyecta su imagen quijotesca en la elaboración de sus “otros cristos” y toma de Nietzsche su concepto de la tragedia para la elaboración de sus cristos dionisíacos.

➤ Existen similitudes entre la simbología religiosa y la elaboración de los personajes de la serie *Les Rougon Macquart* de Zola y las novelas sociales de Alejandro Sawa que hasta ahora no se habían tenido en cuenta, especialmente en *Noche* en la elaboración del personaje Evaristo, en *La mujer de todo el mundo* en el aspecto “dolorista” del martirio por influencia de *Le Sacré-Coeur* en el personaje de Luisa Galindo y en la simbología de los colores, y en *Crímen legal* en el personaje de Rafaela por la simbología de las flores y los colores.

➤ Se subraya, por la importancia que tiene para la investigación, que en *Luces de bohemia* (1920) Valle-Inclán utiliza el palimpsesto de la Pasión para retratar a Alejandro Sawa, literaturizado como Max Estrella, y que este retrato crístico tiene connotaciones esotéricas y nietzscheanas que hacen del personaje un Cristo dionisíaco.

➤ La vinculación de Alejandro Sawa con la masonería y su literaturización como personaje han sido estudiadas por Rocío Santiago Nogales en su tesis doctoral (2020). Esta investigación aporta dos novedades importantes a esta tesis:

– En primer lugar, se relacionan los textos del escritor, no solo con la masonería, sino también con la teosofía y el esoterismo finiseculares; asimismo, se puntualiza la vertiente masónica con la que el escritor estaba relacionado. En este sentido, se establece la vinculación de Alejandro Sawa con la masonería Rosacruz porque se han encontrado diferentes hallazgos que así lo corroboran. Estos tienen que ver con el Cenáculo de la Santa Bohemia y del Bel Morir que Sawa planeó con su íntimo amigo Ernesto Bark, con los símbolos cristológicos rosacruces que el autor utiliza en sus relatos como la Señal del Buen Pastor, y por la alusión a la sociedad secreta de «El Ángel Exterminador» en *La sima de Igúzquiza* (1888). En cuanto a la relación de Alejandro Sawa con la teosofía, se han encontrado indicios en la onomástica de Jesucristo que el autor encripta de forma cabalística en sus relatos. Estas puntualizaciones, además, devuelven una figura de Cristo novedosa en la literatura finisecular.

– En segundo lugar, esta investigación aporta el hallazgo de dos literaturizaciones del autor desconocidas hasta ahora que Santiago Nogales no contempla en su tesis, ni tampoco en su posterior libro *Alejandro Sawa. Eterno personaje. Más allá de Max Estrella* (2021). Estas son *La leyenda de Sophy* (1922) y *Bohemia (novela póstuma)* (2002) de Rafael Cansinos Assens. Este hallazgo es importante, no solo porque estas literaturizaciones han sido obviadas hasta ahora por la crítica, sino porque en *La leyenda de Sophy* Cansinos Assens refleja una visión esotérica de la figura de Cristo desconocida en la literatura de Fin de siglo.

Para argumentar el objetivo principal y exponer los hallazgos encontrados, la investigación se ha estructurado en tres capítulos que, en realidad, en cuanto a contenido se refiere, se divide en dos grandes grupos conceptuales, ya que el **Capítulo I** está dedicado al desarrollo del estado de la cuestión, de la justificación del tema y de la metodología. Estos dos grupos están constituidos, por un lado, por el Capítulo II que contiene la parte teórica del TFM y, por otro lado, por el Capítulo III donde se desarrolla la sustentación práctica a través del análisis del palimpsesto de la Pasión en la narrativa de Alejandro Sawa.

En el **Capítulo II** se expone, primeramente, la visión de la figura de Cristo en la literatura finisecular a través de la influencia de Zola, la visión del Cristo revolucionario bohemio, la doctrina de la no resistencia al mal del Cristo tolstoyano, la identificación Cristo-Don Quijote que popularizó Miguel de Unamuno, y el impacto de la filosofía de Nietzsche

en el uso del palimpsesto de la Pasión que hace Valle-Inclán en *Luces de bohemia*. Como novedad, se aporta el ejemplo de Rafael Cansinos Assens en *La leyenda de Sophy y Bohemia (novela póstuma)*. En segundo lugar, el Capítulo II ofrece un análisis de la figura de Cristo en la obra de Alejandro Sawa, de manera que, tras el apunte biográfico, se ofrece un panorama sobre la conformación crística del autor que trata de seguir un orden cronológico en su trayectoria vital y literaria ya que éstas corren paralelas. En consecuencia, se expone primeramente el impacto del catolicismo en los relatos sawianos que tienen que ver con su primera obra, *El Pontificado y Pío IX*, y los ecos católicos que se desprenden de su credo. A continuación, se desarrolla la influencia de la novela social y naturalista de Émile Zola en las novelas sociales de Alejandro Sawa y de qué manera ha afectado al constructo cristológico del autor; asimismo, se analiza el impacto de la visión crística de Tolstoi y del Cristo quijotesco finisecular en los relatos sawianos. Seguidamente se expone cómo la filosofía de Nietzsche ha contribuido a la construcción del llamado Cristo dionisiaco. Por último, se desarrollan las diferentes huellas de la masonería y la teosofía existentes en la narrativa de Alejandro Sawa en cuanto a la simbología Rosacruz, la alusión a «El Ángel Exterminador» en *La sima de Igúzquiza* y la práctica cabalística de la encriptación del nombre de Cristo.

El **Capítulo III** constituye la parte práctica de este TFM. En ella se desarrollan las evidencias textuales que sostienen la investigación y cómo el palimpsesto de la pasión y muerte de Cristo se manifiesta sistemáticamente en cada una de las obras analizadas. Para el estudio de este palimpsesto la investigación extrae un modelo actancial basado en la semántica estructural de Julien Greimas que se ajusta al maniqueísmo existente en la narrativa de Alejandro Sawa, y que después se aplica en el análisis de los textos. Asimismo, se ofrece una explicación de por qué este palimpsesto ha permanecido inactivo hasta ahora. En el análisis se explora primero cada obra de forma individual y, después, se hace un resumen sobre los momentos clave de la Pasión que Alejandro Sawa ha escogido en cada una de ellas. Al final del capítulo se hace un resumen global de los resultados hipertextuales y actanciales. Estos resúmenes se elaboran con el propósito de observar recurrencias y similitudes que pudieran tener impacto en el desarrollo de las conclusiones.

## **CAPÍTULO I. JUSTIFICACIÓN, ESTADO DE LA CUESTIÓN, FUENTES, METODOLOGÍA E HIPÓTESIS**

Tras permanecer olvidadas durante mucho tiempo en los manuales de literatura, la vida y la obra de Alejandro Sawa han sido rescatadas para el gran público en el último tercio del siglo XX. En este rescate la crítica se ha detenido, principalmente, en el estudio de su adhesión al naturalismo radical, al modernismo o al decadentismo finiseculares; también se ha centrado en su labor periodística, en su literaturización como personaje –especialmente en *Luces de bohemia* (1920)–, en la interpretación del erotismo en sus relatos y en su legendaria vida como miembro y artista de la bohemia madrileña de Fin de siglo. En este sentido, son imprescindibles los trabajos de los doctores Allen W. Phillips, Lily Litvak, Amelina Correa Ramón, Pura Fernández, Iris Zavala, Jean-Claude Mbarga y Francisco Gutiérrez Carbajo. Asimismo, la Dra. Puebla Isla se ha detenido en el estudio de la representación de la mujer y el impacto de la ciencia fisiognómica en sus relatos. Más recientemente, la Dra. Rocío Santiago Nogales ha investigado la adhesión de A. Sawa a la masonería y su literaturización como personaje. Esta investigación se apoya en estos estudios previos, al tiempo que arroja una nueva luz necesaria sobre alguno de ellos.

### **1. Justificación, estado de la cuestión, fuentes, metodología e hipótesis**

El objetivo principal del TFM se centra en la demostración de que, tanto en la construcción del relato como en la elaboración de los personajes, Alejandro Sawa reescribe sus relatos sobre el palimpsesto de pasión y muerte de Jesucristo, y que lo hace influenciado por la visión que de esta figura se tenía en la literatura finisecular. Este es un hallazgo innovador en la obra del escritor bohemio que atañe tanto al ámbito literario de pensamiento humanístico y filosófico como al de la Teoría Literaria. Asimismo, la investigación aporta una nueva vía de estudio sobre la influencia del esoterismo modernista en la literatura que ha sido muy poco estudiada, pero que resulta fundamental para comprender el verdadero significado de las obras poéticas, narrativas o dramáticas de los autores de Fin de siglo.

Ya que el uso del palimpsesto de la Pasión en la narrativa de Alejandro Sawa no ha sido estudiado anteriormente y que el TFM es un trabajo pionero en este sentido, se ha encontrado muy poca bibliografía que arroje luz sobre la cuestión. La Dra. Amelina Correa Ramón, biógrafa del autor, señala en la última parte de *Criadero de curas* (1888) la asimilación de su protagonista (Manolito) a Cristo en su papel correspondiente a la Pasión (Correa Ramón, 1993: 149). También alude Correa Ramón a la sacralización del amor en *La mujer de todo el mundo* (1885) (*ibíd.*, 1993: 84-87), y a la importancia de la figura de

Cristo en la obra de Alejandro Sawa en *El Pontificado y Pío IX* y en *Criadero de curas* en cuanto a los factores de rebeldía, luz, justicia social y búsqueda de un ideal que el escritor ve en su figura, pero, sobre todo, por su belleza (2008: 96; 1993: 121). Por su parte, la tesis doctoral de Miguel Ángel del Arco Bravo «Periodismo y Bohemia en Madrid alrededor de 1900» (2013) cita el artículo del propio Sawa “De vuelta a la vida”, *El Nuevo País*, 06/10/1898, en el que autor se refiere al caso Dreyfus como una metáfora que alude al calvario de Cristo. Esta tesis también señala cómo los escritores bohemios se inclinan a presentar a Cristo como una figura revolucionaria en consonancia con la tendencia finisecular. Asimismo, Víctor Fuentes establece la relación bohemio-Cristo en la introducción a *Cuentos bohemios españoles* (2005). Aparte de las mencionadas investigaciones, no hay más alusiones que pongan en relación la figura de Cristo con la obra de Alejandro Sawa, y ningún estudio que haga referencia al uso sistemático del palimpsesto de la Pasión en sus novelas sociales.

No obstante, sí existen ejemplos sobre el uso del palimpsesto de la pasión y muerte de Cristo en otros autores finiseculares que apoyan la hipótesis de partida de la investigación. Por esta razón, se han escogido algunos de ellos ya que ilustran el uso del palimpsesto de la Pasión y porque resultan significativos para el desarrollo del TFM. Estos son *Vida de Don Quijote y Sancho* (1904) y *San Manuel Bueno, mártir* (1931) de Miguel de Unamuno, para cuyo estudio se han consultado los trabajos de Luis Iglesias Ortega y Vicente Marrero. Asimismo, se ha escogido intencionalmente *Luces de bohemia* (1920) (en adelante *LB*) de Valle-Inclán porque, igual que los anteriores, tiene como hipotexto la Pasión y como protagonista a Max Estrella que es, precisamente, *alter ego* de Alejandro Sawa. Para su ejemplificación, el TFM se apoya en los fundamentales estudios de Alan E. Smith «Luces de bohemia y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes» (1989); y de Eduardo Pérez-Rasilla Bayo «Las referencias cristológicas en *Luces de bohemia*» (2009). Además, se han consultado los trabajos de Allen W. Phillips, Jesús Rubio Jiménez, Aznar Soler y M.<sup>a</sup> Victoria Martínez Arrizabalaga.

La exposición sobre la figura de Cristo en la literatura finisecular se apoya en el fundamental estudio sobre el tema de Hans Hinterhäuser porque ofrece una visión global sobre el asunto. No obstante, para tener una perspectiva individual de cada autor se han tenido en cuenta diferentes obras. En este sentido, con el fin de dilucidar la influencia de la novela social naturalista de Zola en la obra sawiana se han consultado los trabajos de *La Tierra* del escritor francés, la tesis doctoral de J. C. Mbarga, la de Consuelo Puebla Isla, los

trabajos de Correa Ramón y los artículos al respecto de Francisco Gutiérrez Carbajo que tratan sobre el naturalismo en la obra de Alejandro Sawa. Asimismo, la tesis doctoral de Isabel Veloso Santamaría ha servido para averiguar el impacto de la simbología religiosa zolesca en las novelas sociales del escritor sevillano. Para el análisis de la visión del Cristo revolucionario entre los escritores bohemios finiseculares se han consultado los trabajos de Víctor Fuentes, Manuel Galeote, Antonio Cruz Casado y el Dr. Pérez-Rasilla. En cuanto a la influencia particular de la literatura rusa en España han sido necesarios los trabajos de Iván García Sala, Yvan Lissorgues y la introducción de Leopoldo Alas a *Resurrección* de Tolstoi. Para completar la panorámica de la figura de Cristo entre los autores finiseculares, se ha hecho un análisis de la filosofía de Nietzsche basado en el imprescindible estudio de Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España* (1967), así como *El origen de la tragedia* de Nietzsche y los estudios de Allan E. Smith y Elvira Burgos.

El hallazgo de *La leyenda de Sophy y Bohemia (novela póstuma)* surgió durante la búsqueda de información sobre literatura rusa, pues Rafael Cansinos Assens fue traductor de las obras de Dostoievski y de Tolstoi que interesaban a la investigación para analizar la figura de Cristo. En este sentido, aunque Santiago Nogales afirme en su reciente libro *Alejandro Sawa. Eterno personaje. Más allá de Max Estrella* (2021) que el catálogo de las literaturizaciones de Sawa está completo (p. 104), o que la contraportada asegure que “se analizan todos los personajes de los que alguna vez se ha dicho que encarnan al bohemio”, lo cierto es que las dos novelas de Cansinos Assens halladas en esta investigación no aparecen en ese catálogo. Por su parte, Puebla Isla cita a *Bohemia (novela póstuma)* como una literaturización de Alejandro Sawa en tan solo un párrafo en *La representación de la mujer en la narrativa de Alejandro Sawa* (2006). Aquí, se presenta al escritor como “Una figura heroica de los cafés literarios madrileños” (p. 50). También se menciona que los detalles relacionados con la muerte del bohemio “se recogen en las páginas de esta novela” (p. 50) y, sin embargo, Alejandro Sawa aparece en *Bohemia* como un personaje vivo en todo momento. Esta confusión de Puebla Isla se debe, sin duda, a la similitud del título *Bohemia* de Cansinos Assens con *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, donde sí se dan detalles de la muerte de Max Estrella (A. Sawa). Excepto la mención de Puebla Isla, no se han encontrado más autores que citen a *Bohemia* como literaturización de Alejandro Sawa y a ninguno que cite a *La leyenda de Sophy* como tal literaturización del escritor bohemio. En consecuencia, al ser un hallazgo novedoso se ha acudido a las propias obras halladas de Cansinos Assens como fuentes primarias y a *La novela de un literato I* (1982) del mismo autor como fuente

complementaria. No obstante, a medida que se iba profundizando en el estudio de *La leyenda de Sophy*, ha sido necesario acudir a otras fuentes como *Isis sin velo II* (2010) de Mme. Blavatski, y los trabajos de Fausta Antonuchi y Jelena Galovic, entre otros.

La división de la vida y la obra de Alejandro Sawa que sigue el TFM es la que hace el hispanista Jean-Claude Mbarga porque tiene en cuenta la primera manifestación literaria del autor, *El Pontificado y Pío IX*, de vital importancia en la investigación. Para la elaboración de la biografía del escritor sevillano, se han consultado también las imprescindibles obras de su biógrafa, la doctora Amelina Correa Ramón: *Alejandro Sawa y el Naturalismo Literario* (1993) y *Alejandro Sawa, Luces de bohemia* (2008); asimismo, la tesis doctoral de J. C. Mbarga, *Alejandro Sawa. Novelística y periodismo* (1991), así como las introducciones a *Crimen legal* y a *Noche* del mismo autor; y el, también imprescindible, estudio *Alejandro Sawa. Mito y Realidad* (1976) de Allen Phillips.

Como destaca la Dra. Correa Ramón, la infancia y la primera juventud de Alejandro Sawa permanecen aún sin estudiar a fondo (2006: 16). Con esta investigación se pretende ir rellenando esta laguna y arrojar luz sobre la primera manifestación literaria del autor, *El Pontificado y Pío IX* (en adelante *EPyP*), por la importancia que reviste en el resto de su producción literaria. Para su análisis se han consultado diversas fuentes: la obra de Pura Fernández en cuanto a la condición social de la artista aplicada a Sawa, los artículos al respecto de Francisco Gutiérrez Carbajo (2003) y Rocío Santiago Nogales (2016); las novelas del propio autor, especialmente, *Declaración de un vencido* (1887) y *Criadero de curas* (1888); y las obras citadas de Correa Ramón. Por último y como novedad del TFM, se han tenido en cuenta *El genio del cristianismo* (1802) (en adelante *El genio*) y *Los mártires o el triunfo de la religión cristiana* (1809) (en adelante *Los mártires*) de Chateaubriand.

Además de la tesis de Santiago Nogales, para el estudio sobre la masonería esta investigación se apoya en diferentes documentos, diccionarios, revistas, enciclopedias y portales masónicos oficiales que aparecen en la bibliografía. En cuanto a las fuentes consultadas para la investigación de las sociedades secretas en relación con *La sima de Igúzquiza* (1888) se han tenido en cuenta, entre otros, los trabajos de Luis Alonso Tejada, Eduardo González Calleja, Vicente de la Fuente, José Mariano Riera y Comas, Florencio Luis Antonio Espina y Juan Rico y Amat.

A la hora de interpretar el poliédrico significado de la simbología relacionada con la masonería o la teosofía, se ha hecho un necesario ejercicio de abstracción. Sin embargo, la interpretación de los símbolos y de los textos no se ha efectuado por criterio personal, sino que se apoya en bibliografía especializada al respecto, de manera que cada núcleo temático ha sido abordado a través de estudios elaborados por los especialistas en la materia. Estos estudios abarcan, entre otros, la imprescindible obra de Mme. Blavatsky *Isis sin velo* (1877), *La lámpara maravillosa* (1922) de Valle-Inclán, la tesis doctoral de Jesús Monge López sobre la citada obra de Valle-Inclán, y el fundamental estudio dirigido por José Carlos Mainer *Modernismo y 98* (1979) que aborda la cuestión de la influencia de las corrientes esotéricas entre los escritores finiseculares.

El análisis de las relaciones textuales procede de la Teoría Literaria estructuralista y se representa mediante la metáfora del palimpsesto, la cual analiza con detalle Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989). En términos genettianos, esta metáfora alude al hecho de que, sobre el mismo pergamino, un texto (scriptio superior más reciente o hipertexto) se superpone a otro (scriptio inferior más antiguo o hipotexto) al que no oculta del todo. Esta investigación considera como hipotexto el relato bíblico de la Pasión y como hipertexto la narrativa de Alejandro Sawa. Asimismo, del estudio de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria* (2001), se recogen conceptos más específicos como “intertexto del lector” e “intratextualidad literaria”. Por otra parte, en cuanto a la elaboración del esquema actancial de los personajes, la investigación se apoya en el fundamental estudio de Julien Greimas, *Semántica estructural* (1971). Asimismo, para el estudio de la écfrasis, se han consultado los trabajos de Michel Rifaterre, Javier del Prado Biezma y Alfonso Macedo Rodríguez. En cuanto a las palabras en negrita del Capítulo III se han subrayado intencionalmente, con el fin de seguir de forma gráfica los momentos de la Pasión que Alejandro Sawa escoge en cada una de las obras analizadas.

Al ser un trabajo pionero, se abordan directamente las fuentes primarias, es decir, se hace un estudio comparativo intertextual entre los Evangelios y las obras seleccionadas. En primer lugar, se analiza *La Leyenda de Sophy* (1922) (en adelante *LLdS*) y *Bohemia (novela póstuma)* (en adelante *Bohemia*) de Cansinos Assens. Seguidamente y por la importancia que tiene para el TFM se aborda la primera obra del autor, *EPyP*, y la relación que tiene con *El genio* y *Los mártires* de Chateaubriand. La parte central del análisis del palimpsesto está compuesta por las novelas sociales de estética naturalista: *La mujer de todo el mundo* (1885) (en adelante *La mujer*), *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887) (en adelante

*Declaración*), *Noche* (1888a), *La sima de Igúzquiza* (1888b) (en adelante *La sima*) y *Criadero de curas* (1888c) (en adelante *Criadero*). También se incluye el análisis de la miscelánea obra póstuma, *Iluminaciones en la sombra* (1910) (en adelante *Iluminaciones*). Por la extensión del TFM se ha suprimido el análisis de *Consummatum est* (1885), *Calvario* (1910) –publicación póstuma– y el artículo *Banderín de enganche* (1894), los cuales también hacen uso del palimpsesto de la Pasión como molde narrativo. Al ser tan numerosas las obras y la información recogida, y porque el propósito de este TFM excede en extensión y tiempo a la manifestación de todos estos datos, éstos se mostrarán de una forma somera, aunque completa, y se dejará el análisis exhaustivo de los mismos para futuras investigaciones de mayor envergadura.

En referencia a la metodología empleada, el desarrollo del TFM ha supuesto una apasionante búsqueda, en el que el hallazgo de una pista –una cita, un detalle bibliográfico, un intertexto, una alusión, un símbolo– ha llevado a otra, hasta encajar el puzzle cristológico que constituye la narrativa de Alejandro Sawa. La búsqueda se ha efectuado a través de un razonamiento lógico inductivo primero, y deductivo después. De manera que, en primer lugar, se han encontrado indicios sobre el palimpsesto de la Pasión en la obra del autor en detalles particulares como intertextualidades, símbolos y analogías cristológicas. Estas pruebas textuales se han puesto en relación con los Evangelios, con la visión de la figura de Cristo en la literatura finisecular y con el uso de este palimpsesto en obras de otros autores de la época. Siguiendo el mismo razonamiento, se ha estudiado, en primer lugar, el propio concepto que de la figura de Cristo tenía Alejandro Sawa y cómo este ha quedado reflejado en su obra con el fin de dilucidar similitudes y diferencias entre ésta y la de otros autores de Fin de siglo.

Para clarificar de qué manera Alejandro Sawa ha elaborado sus personajes, la visión cristológica sawiana se ha puesto en relación con la semántica estructural de Julien Greimas y se ha extraído un esquema actancial que tiene en cuenta el maniqueísmo LUZ-OSCURIDAD presente en los relatos del autor. Este esquema actancial es el que después se aplica en el análisis de los personajes. Seguidamente, se ha analizado el palimpsesto de la Pasión en cada una de las obras individuales teniendo en cuenta la visión de la figura de Cristo en el escritor sevillano. Esta es la parte práctica más relevante de la investigación pues es la que sustenta la hipótesis de partida del TFM. Por último, se ha extraído un resumen global de los momentos de la Pasión para establecer su frecuencia, y un resumen global del análisis hipertextual y actancial con el fin de valorarlos y extraer conclusiones.

## **CAPÍTULO II. ALEJANDRO SAWA Y LA FIGURA DE CRISTO EN LA LITERATURA FINISECULAR DECIMONÓNICA**

A lo largo del siglo XIX ocurrieron numerosos conflictos históricos de carácter político, económico, social y religioso que afectaron a la visión que de la figura de Cristo se tenía hasta entonces. Fue un tiempo convulso en el que Jesucristo, tomado como Dios, leyenda o mito, adquirió una gran vitalidad literaria y se convirtió en una tendencia entre los escritores finiseculares. Alejandro Sawa no fue ajeno a esta tendencia, sino que, por el contrario, fue decisiva para la elaboración de sus relatos.

### **1. La figura de Cristo en la literatura finisecular decimonónica**

El interrogante de cómo reaccionaría la sociedad si Jesús apareciera de repente fue común a toda la literatura europea, y por eso su figura se convirtió en una de las manifestaciones esenciales de la crisis cultural y espiritual de la época. Fue un momento de profunda crisis a todos los niveles en el que “la simple presencia de esta figura marcada por el dolor, cuyo aspecto irradia piedad y devuelve bien por mal” (Hinterhäuser, 1980: 16), contrastaba violentamente con la vulgar e inmoral humanidad contemporánea.

Según Sobejano, los cinco grandes maestros que van a dejar su impronta en la literatura finisecular española son Zola, Tolstoi, Ibsen, Nietzsche, y Verlaine (1967: 20). La huella de estos escritores, especialmente de Zola, Tolstoi y Nietzsche, se deja ver en los diversos matices de la conformación cristológica de Fin de siglo. No obstante, a estos maestros habría que añadir a Ernst Renan porque su obra *Historia de los orígenes del cristianismo* (1863-1882) fue “determinante en el pensamiento de los cristianos liberales españoles” (Lissorgues, 2009: 538). Al negar la divinidad de Cristo, Renan apuntó al tratamiento humanizado de su figura. En palabras de Dostoievski, se trataba de hacer surgir “la imagen del Redentor de una existencia humana” (*apud*, Hinterhäuser, 1980: 21). La adaptación de esta figura humanizada a todas las corrientes de pensamiento en boga no resultó difícil, ya que, ciertamente, las bases éticas de las enseñanzas de Jesús coincidían en lo esencial con los postulados caritativos católicos, con los de la lucha ante las injusticias de la novela social, con la esencia de la masonería y su lema clave libertad-igualdad-fraternidad, y con el amor a la Humanidad propugnado por la teosofía. Asimismo, Tolstoi amoldó muy bien las doctrinas de Jesús a su religión laica y pacifista, al tiempo que fue Cristo el modelo elegido como base del quijotismo de Unamuno. Finalmente, la dialéctica entre la divinidad o la humanidad de Cristo fueron la piedra de tropiezo de Nietzsche y, aunque por oposición, su figura es, también, el centro de su filosofía.

La figura de Cristo y su doctrina fueron, pues, un tema recurrente entre los escritores finiseculares. No obstante, se trató de un momento puntual en el que Jesús, tomado como mito o leyenda, adquirió diversos rostros, la mayoría de las veces convergentes, otras radicalmente opuestos, que no se ha vuelto a dar de nuevo en la literatura<sup>1</sup>. Uno de estos rostros fue el esotérico, una visión crítica desconocida de Fin de siglo que esta investigación pone de manifiesto.

### **1.1. La novela social y el anticlericalismo de Émile Zola**

El cristocentrismo y el marianismo católico en Francia durante el siglo XIX tuvieron un auge inusitado. Estas dos corrientes subrayaban el sufrimiento como vía purgativa. Se trataba de un rasgo fuertemente dolorista que incidía en la idea de reparar los pecados a través del sufrimiento, según el ejemplo de Cristo. Esta mística del sufrimiento fue representada por *Le Sacré-Coeur* de la basílica de Montmartre de París (Veloso, 2002: 55). Dentro de las manifestaciones estéticas de la religión, y con el apoyo de los jesuitas, la figura de Cristo fue, además, el centro de la imaginería, especialmente “en lo que a devoción hacia el *Vía Crucis* se refiere, pues permitía recrear la Pasión de Cristo, y la representación de Portales y Calvarios” (*ibíd.*, 36). Por su parte, obras como *Vida de Jesús* (1863) de Renan supusieron un fuerte golpe a las doctrinas ortodoxas tradicionales. Para atajar publicaciones de este tipo, entre otras razones, aparece en 1864 El Syllabus papal, que resultó “una violenta condena a cualquier tipo de libertad: de prensa, de enseñanza, de conciencia, y, sobre todo, una frontal oposición a la idea de adaptarse a los tiempos modernos, al progreso” (*ibíd.*, 51). Más tarde, la proclamación del dogma de la infalibilidad papal en 1870 hizo que las Escrituras fueran un texto que solo podía ser interpretado por la autoridad eclesiástica, de manera que pensadores como el conde Tolstoi o Renan fueron excomulgados de la Iglesia ortodoxa y sus obras puestas en el índice de los libros prohibidos. Concretamente Renan recibió el epíteto de “blasfemo europeo” por parte del papa Pío IX (Robsy, 01/05/2021).

Pero el auge de este fervor católico inusitado fue contrarrestado con el también inusitado auge del cientifismo positivista, materialista y ateo. Y es que en el contradictorio siglo XIX se desarrolló un espíritu científico hasta la degeneración cientifista y un espíritu religioso hasta el paroxismo de la religiosidad exacerbada (Veloso, 2002: 48). En este ambiente aparece la novela social y naturalista de Zola cuyos postulados positivistas supusieron, en efecto, un ateo y anticlerical jarro de agua fría a las conciencias de los

---

<sup>1</sup> H. Hinterhäuser sitúa este periodo entre 1880 y 1914.

pensadores finiseculares. Novelas como *Lourdes* fueron un verdadero alegato contra la “ilusión divina” (*ibíd.*, 39). Así fue como la doctrina de Jesucristo, coincidente en la lucha contra las injusticias sociales, no era ya la que practicaban los representantes de la Iglesia. Por esta razón, la literatura se llenó de una radical protesta contra sus abusos y de una sátira mordaz contra el credo y la imaginería católicas. Zola fue el abanderado de esta lucha Ciencia-Religión y, tras su novela social de estética naturalista, surgió una estela importante de imitadores en España que siguieron más o menos de cerca sus postulados. Este fue el rostro ateo, social y anticlerical de la figura de Cristo durante el Fin de siglo en España.

## 1.2. Jesús, un bohemio revolucionario

En esta lucha social y reivindicativa apareció, juntamente con el rostro social y anticlerical, un rostro revolucionario de Cristo, “cercano a los pobres y a los personajes marginales de la sociedad y, por contrapartida, alejado de los estamentos superiores (Cruz Casado, 2018: 75). Como señala Hinterhäuser: “Jesús y los pobres, Jesús como caudillo ideal de la gran transformación social [...] ...era un aspecto que ninguna obra podía eludir, independientemente del carácter simbólico o visionario que en ella cobrase el Redentor” (1980: 32). Este fue, sin embargo, un fenómeno particular y puntual de la bohemia española. El bohemio y Cristo fueron asimilados hasta tal punto que a Cristo se le hacía “pasar por un bohemio y el bohemio, en algunos casos, encarna a Cristo” (Fuentes, 2005: 24). Aparecieron en la prensa española diferentes textos como la obra teatral de Fola Igúrbide *El Cristo moderno*, el soneto “Cristo en la fábrica” de Manuel Paso, o el cuento «Cristo en la tierra» de Antonio Palomero, que tenían como protagonista a esta figura luchadora surgida de repente en el vulgar entorno contemporáneo (Fuentes, 2005: 49; 50-53). De entre estos relatos, uno muy conocido fue “Jesucristo en Fornos” de Julio Burell, publicado en el *Heraldo de Madrid* primero en 1894, y en *Germinal* en 1897, después<sup>2</sup>. La escena “parece mostrar un intento de acercar la religiosidad cristiana a los seres marginados con tintes socialistas, compartidos con la revista *Germinal* por Burell, que apuntan hacia el anarquismo y la crítica de las instituciones eclesíásticas” (Galeote, 2021: 475). A este cristo combativo de Burell le seguirían otros como “El Cristo nuevo” de Azorín en 1902 quien llega a decir: “Hijos míos, ¿por qué sois tan imbéciles?” (Martínez Ruíz, 1902: 3) e increpa a la acción a una humanidad pasiva que no está siguiendo las primitivas doctrinas de Jesús: “¡Levántate y Lucha!” (*ibíd.*, 4). Por su parte, el Cristo de Palomero exhorta al hombre: “¡Odia!”

---

<sup>2</sup> En una juerga de aristócratas y prostitutas aparece un personaje misterioso que, por sus palabras, se identifica con Cristo. Hay un rechazo completo por parte de los ricos que piensan que es un anarquista. Sólo una prostituta le presta atención, hasta que la aparición se disuelve (Cruz Casado, 2018: 75).

(Fuentes, 2005: 53). Fue este un Cristo revolucionario, luchador y reivindicativo, que se levantaba activamente contra las injusticias como lo hiciera Jesús en el Templo de Jerusalén, pues en este pasaje se apoya<sup>3</sup>, y que fue muy diferente al Cristo pacifista tolstoyano que se verá a continuación.

### **1.3. La doctrina de la no resistencia al mal de Tolstoi**

El segundo tercio del XIX, dominado por el culto a la ciencia, fue reemplazado en el último tercio por un retorno a la fe y la religión (Veloso, 2002: 61). En este entorno aparece con fuerza un rostro pacifista de Cristo, pero que no deja de ser anticlerical y de sancionar las injusticias sociales. En efecto, el naturalismo de Zola desemboca en uno de corte espiritual que tiene mucho que ver con la influencia de la literatura rusa y, concretamente, con la de Tolstoi, cuya aportación es indispensable para comprender las bases doctrinales de esta figura cristológica finisecular.

Tras una profunda crisis espiritual, Tolstoi se propone fundar una nueva religión, la de Cristo, pero despojada de la fe y de los misterios, una religión práctica que no prometía la felicidad futura, sino que diera a los hombres la felicidad en la tierra. La abnegación y la paz con que los *muzhiks* cristianos aceptaban la muerte inspiró al conde ruso a investigar diversas religiones. Su investigación le llevó a extraer unas constantes éticas y morales universales, más allá de credos y de dogmas, como único camino para dar sentido y felicidad a los hombres. La exégesis y reescritura tolstoyana de los evangelios se basó en dos cuestiones principales: revelar el contenido ético del mensaje evangélico y negar la divinidad de Jesús. La religión laica de Tolstoi se fundó en las premisas del Sermón de la Montaña de Mateo 5, desde donde el autor ruso desarrolló la teoría bíblica sobre la no resistencia al mal con la violencia (García Sala, 2006: 11-12). Al despojar a Jesús de su divinidad, Tolstoi le hizo ser totalmente humano, por eso su religión atendió solo al aspecto ético de la doctrina cristiana. No obstante, anterior a Tolstoi, Dostoyevski ya había dado vida literaria a este Cristo pacifista en *El idiota* (1868), donde el príncipe Myschin posee rasgos del Redentor insoslayables, según pudo observar Romano Guardini (Hinterhäuser, 1980: 20-21).

Antes de 1887 ya existían traducciones al francés de la novela rusa, pero fue Dña. Emilia Pardo Bazán quien la introdujo oficialmente en España en ese año durante unas conferencias en el Ateneo de Madrid que llevaron como título *La revolución y la novela en*

---

<sup>3</sup> “y halló [Jesús] en el templo a los que vendían bueyes, ovejas y palomas, y a todos los cambistas allí sentados. Y haciendo un azote de cuerdas, echó fuera del templo a todos, y las ovejas y los bueyes, y esparció las monedas de los cambistas, y volcó las mesas” (Jn. 2: 14-15).

*Rusia* (Lissorgues, 2012: 287-309). La fervorosa acogida en España de Tolstoi y la novela rusa desembocó en la citada corriente naturalista de corte espiritual que dio a luz esos “otros cristos” pacifistas de la literatura española, practicantes de la no resistencia al mal, tan arquetípicos como el bondadoso y no resistente Nazarín de la novela homónima de Galdós, quien, por otra parte, tiene, también, matices quijotescos.

#### **1.4. El Cristo quijotesco de Miguel de Unamuno**

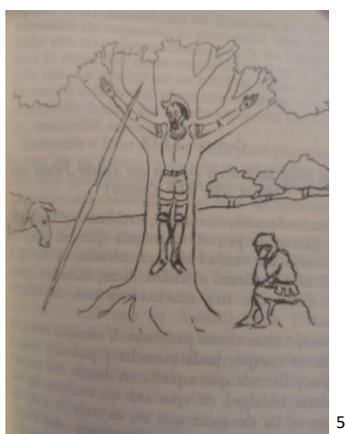
Unamuno ejemplifica en España la asimilación de Don Quijote con la figura de Cristo entre los escritores finiseculares, “un curioso paralelismo entonces muy extendido” (Hinterhäuser, 1980: 36). A este creyente descreído que era Unamuno le interesaba el mensaje de vida espiritual de Cristo que para él era un mito, y por eso quiso hacer de Don Quijote un “Cristo español, Nuestro Señor Don Quijote”, y de la novela cervantina la “Biblia nacional de la religión patriótica española” (Marrero, 1990: 225, 233, 157). En su afán interpretativo, Unamuno llega a comparar la muerte de Don Quijote con la de Cristo porque, como afirma en *El sentimiento trágico de la vida*, la pasión y muerte del Caballero de la Triste Figura es la del pueblo español (*ibíd.*, 168, 171). Se trata de una figura crística, propia de la literatura de Fin de siglo, que no se dio más en ninguna otra época. En palabras de Ortega y Gasset, el quijotismo fue “un invento del 98” (*apud*, Iglesias Ortega, 1990: 969). No obstante, no fue Unamuno el primero ni el único en establecer este paralelismo Cristo-Don Quijote. Dostoyevski ya lo había hecho antes, solo que, en su caso, con un matiz diferente. Dada la confesada devoción del autor ruso por Cristo, si Don Quijote resultaba ser para él la figura más bella de Occidente era porque le parecía “la más cristiana” (Marrero, 1990: 183). También Nietzsche, como señala Walter Kaufman y en un sentido muy diferente a Dostoyevski, “loved Don Quixote and tended to identify himself with him. He censured Cervantes for having made his hero look ridiculous”<sup>4</sup> (*apud*, Smith, 1989: 68, nota 11).

Unamuno establece su analogía Cristo-Don Quijote en diferentes ensayos, pero es en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) (en adelante *VDQS*) donde, en un arrebato de soberbia interpretativa, ofrece “su” versión de la novela cervantina alegando que la suya, y no la de Cervantes, es la auténtica (Marrero, 1990: 155). Lo que hace el autor en *VDQS* es un libre comentario, una transformación metatextual, es decir, que su intención transformadora recae sobre su significación (Genette, 1989: 404). Se trata de una interpretación hiperquijotesca puesto que la conducta ridícula de un hidalgo chiflado pasa a convertirse en la gesta

---

<sup>4</sup> “Amaba a Don Quijote y tendía a identificarse a sí mismo con él. Censuraba a Cervantes por hacer parecer ridículo a su héroe” (traducción propia).

emblemática de un héroe de España y de la cristiandad (*ibíd.*, 440). En este sentido, pareciera que, como a Nietzsche, a Unamuno no le gustó demasiado que Cervantes ridiculizase a su héroe, y por eso realiza un movimiento transtextual que va de hipertexto irónico (*Don Quijote*) a hipertexto serio (*VDQS*). De modo que Cervantes transforma un hipotexto serio (novelas de caballerías) en un hipertexto irónico (*Don Quijote*), y Unamuno hipertextualiza sobre las novelas de caballerías y sobre *Don Quijote* y “crea” o “inventa” un hipotexto que es la Pasión de Cristo sobre el que reescribe su *VDQS*. Sucede lo que en términos genettianos sería una transvalorización del personaje: primero hay una desvalorización cervantina, y segundo, una revalorización unamuniana con la figura de Cristo como telón de fondo, es decir, como pretendido hipotexto.



5

Además de en *VDQS* Unamuno hace analogía Cristo-Don Quijote en *San Manuel Bueno, mártir* (1931), cuya coincidencia nominal entre Alonso el Bueno (Don Quijote) y el paratexto no es fortuita, según ha podido ver Marrero (1990: 163). El hipotexto real, en este caso, sí es la pasión de Cristo, sobre la que Unamuno añade tintes quijotescos al personaje. Manuel –de Enmanuel ‘Dios con nosotros’– es un melancólico cristo quijotesco, tocado de una locura bondadosa que le hace luchar por causas nobles y estar al lado de los más necesitados. Su mayor desgracia es ser un cura ateo y su mayor locura, mantener la fe de sus feligreses.

En esta identificación Cristo-Don Quijote, el galdosiano Ramón Villaamil de *Miau* (1888) es retratado, también, como un tragicómico quijotesco. En él se encarna lo que Unamuno decía de su Cristo español: “una figura cómicamente trágica, (...) que ve lo profundamente trágico de la comedia humana” (Iglesias, 1990: 966). Su pasión y muerte es

---

<sup>5</sup> Dibujo original de Unamuno, que representa a Don Quijote, “el Cristo español”, crucificado en una encina. En el árbol reza a modo de INRI: “Don Quijote de la Mancha, rey de España” (imagen extraída de *VDQS*, p. 317).

“la del pueblo español” (*ibíd.*). Estos matices melancólicos de Unamuno o tragicómicos de Galdós en cuanto al quijotismo crístico nunca los tuvo el modelo bíblico original.

### **1.5. Pasión y muerte de Max Estrella (Alejandro Sawa) en *Luces de bohemia* (1920): el Cristo dionisiaco de Valle-Inclán**

El “idiotismo” propugnado por la religión laica de Tolstoi no solo contrasta con el Cristo revolucionario bohemio, sino también con la filosofía de Nietzsche (en adelante N), quien llegará a llamar precisamente “idiota” a Jesús por su “personalidad exenta de agresividad” (Burgos, 1993: II). Dioniso es para N el arquetipo del superhombre, una criatura muy distinta a ese “idiota”, guiada por el instinto, orgiástica y báquica. En *El origen de la tragedia* (1886) N desarrolla su concepto sobre lo apolíneo y lo dionisiaco. Según el filósofo alemán, desde sus orígenes la tragedia griega tuvo durante mucho tiempo como único objeto los sufrimientos de Dioniso. Este dios no dejaría nunca de ser el héroe trágico y todos los personajes del teatro griego como Edipo, Prometeo, etc. no serían más que disfraces del héroe original: Dioniso. La causa de la admiración suscitada por estas figuras estaría en que detrás de sus máscaras se oculta un dios (Nietzsche, 2013: 95).

Esta doble cara apolínea y dionisiaca de héroes como Prometeo o Edipo la supo ver Valle-Inclán en el mismo Alejandro Sawa, literaturizado como Max Estrella en *Luces de bohemia* (en adelante *LB*), un Dioniso disfrazado de Cristo con su “Peluca de Nazareno”<sup>6</sup> (Valle-Inclán, 2002: 146). El carácter apolíneo/dionisiaco de Max (Sawa) se explicita textualmente cuando el ministro de la Gobernación al despedirse de él exclama: “¡Adiós, Genio y Desorden!” (*ibíd.*, 128). Max (Sawa), ciertamente tiene lo apolíneo del Genio y lo dionisiaco del Desorden, porque posee el talento, pero lo malgasta en frecuentar prostitutas y beber ajeno, un derroche de la Carne propio de Dioniso. Se trata de una visión nietzscheana apolíneo-dionisiaca que coincide, además, con la de la literatura bohemia-decadentista de raíces románticas, esto es, la contradicción y la ambigüedad del héroe. Según Víctor Fuentes, la “unión de contrarios hace que en la literatura bohemia aparezcan fundidos el Bien y el Mal, Dios y el Diablo. También los bohemios, en una tradición que se remonta a los románticos, se identifican con el Ángel caído” (2005: 24, nota 17). En este sentido, el Diablo ha sido asimilado muchas veces a Dioniso. Según recoge Alfonso Fernández Tresguerres en *Satán. La otra historia de Dios* (2013), el demonio será una entidad cornuda a imagen de Dioniso, símbolo de la fecundidad, la orgía, la lascivia y la vida instintiva. De

---

<sup>6</sup> La melena de Alejandro Sawa fue uno de los distintivos que daba a su figura esa imagen “nazarena” tan característica que sus contemporáneos vieron en él, según se ha señalado en el apunte biográfico.

esta misma manera vio Valle-Inclán en *LB* a su particular Dioniso, Max Estrella (Sawa), disfrazado de Cristo, haciendo de él un Cristo dionisiaco.

En efecto, Valle-Inclán hace surgir en *LB* la figura de Cristo en la sociedad contemporánea en consonancia con de la tendencia finisecular. Así lo declara explícitamente Max en la Escena III durante su conversación con Don Gay: “Hay que resucitar a Cristo”. Esta figura surge, además, teniendo como hipotexto la Pasión porque, según señala Alan E. Smith existe una más que notable coincidencia de la obra valleinclanesca con la pasión de Cristo: se despoja a un hombre de su capa que sirve luego para un juego de azar; ese hombre es arrestado por soldados y centuriones romanos, apaleado y escupido. Una vez preso, establece un diálogo con un reo bueno y tiene discípulos que le aclaman como maestro; además, celebra una última cena conmemorativa; es llorado por dos mujeres y vive más allá de su muerte (1989: 57). También el Dr. Pérez Rasilla destaca que “el errático viaje nocturno de Max Estrella presenta concomitancias con el relato de la pasión de Cristo difícilmente soslayables” (2009: 1296). No es posible citar aquí todas estas concomitancias. Solo cabe apuntar ahora que tomando como hipotexto la Pasión, Valle-Inclán “resucitó” intencionalmente a Cristo en Alejandro Sawa literaturizado como Max Estrella, y que lo hizo, con estética esperpéntica, en su faceta apolíneo-dionisiaca nietzscheana, es decir, como Dioniso disfrazado de Cristo. Una figura que, además, coincide con la identificación bohemio=Cristo y con la visión romántico-decadentista de unión de contrarios.

Cabe apuntar, finalmente, en cuanto al uso del palimpsesto de la Pasión en *LB*, que no parece casual que Valle-Inclán, que conocía bien al escritor sevillano, dibujase así su silueta, teniendo en cuenta que el propio Sawa se consideraba a sí mismo como un trasunto de Cristo dionisiaco según se verá más adelante, y que ya había volcado en sus “otros cristos” dionisiacos esta imagen propia mucho antes de que lo hiciera Valle-Inclán en *LB*.

#### **1.6. *La leyenda de Sophy* (1922) y *Bohemia (novela póstuma)* (2002) de Rafael Cansinos**

##### **Assens: dos desconocidas literaturizaciones de Alejandro Sawa**

Como apunta Ricardo Gullón, la aceptación de lo esotérico por parte del modernismo literario se debió a una protesta contra el positivismo que, “al amputar las creencias tradicionales, les había dejado en seco” (Mainer, 1979: 69-70). Gullón subraya, también, que estas ideas esotéricas penetraron en España desde mediados del siglo XIX a través del espiritismo (*ibíd.*,70). En efecto, el espiritismo fue la corriente heterodoxa predominante en la cultura española desde 1868 hasta 1893, sin embargo, el Congreso Espiritualista de París en 1889 supuso el declive definitivo del espiritismo moderno, que sería “sustituido por la

teosofía y el ocultismo finiseculares” (Monge López, 2015: 126). Es en París, por tanto, donde se gesta toda la corriente teosófica que llegará a España<sup>7</sup> y que tendrá un éxito extraordinario hasta el estallido de la Gran Guerra en 1914 (*ibíd.*, 131). Revistas teosóficas y sesiones espiritistas surgen con fuerza en esta época<sup>8</sup>. Toda una corriente teosófico-espiritual que se verá imbricada, además, con el esoterismo de las logias masónicas, las cuales llegaron a España, también desde París, mucho antes que el espiritismo y la teosofía a principios del siglo XIX (Uned.es, Museo Virtual de la Masonería, s.f.). En efecto, según señala Gullón, hubo una vasta corriente esotérica entre los escritores modernistas integrada “por la acumulación un tanto caótica de doctrinas procedentes de religiones orientales, hindúes, sobre todo, del pitagorismo y de los textos gnósticos, de la Cábala hebrea y de la teosofía” (Mainer, 1979: 70), y que Mme. Blavatski influyó “mucho a que poetas y narradores escribieran como lo hicieron” (*ibíd.*). Por su parte, en el prólogo a *Resurrección*, Leopoldo Alas va a criticar con dureza a esta “literatura exótica; nueva”, como él la denomina<sup>9</sup>, porque literatura espiritualista como la de Tolstoi nada tenía que “ver con pasajeros alardes de dudosos misticismos, que suelen tener de sinceros lo que tienen de enfermizos” (Alas, 1901: V-VI). Dentro de esta literatura mística o esotérica se sitúa *LLdS* de Rafael Cansinos Assens.

*LLdS* y *Bohemia* son dos desconocidas literaturizaciones de Alejandro Sawa que la crítica no ha tenido en cuenta hasta ahora y que presentan a un Cristo esotérico y gnóstico desconocido en los manuales de literatura. En *Bohemia* Cansinos Assens no elabora el relato sobre el palimpsesto de la Pasión, pero es importante para este TFM, no solo porque es una literaturización del escritor sevillano que no se ha tenido en cuenta por la crítica, sino porque muestra la visión del Cristo esotérico finisecular, al tiempo que refleja la íntima amistad entre Sawa y Ernesto Bark. Ambos se relacionan a su vez con Sophy, la peculiar prostituta inglesa protagonista de *LLdS* y que también aparece en *Bohemia* relacionada con el escritor sevillano. Ésta última, *Bohemia*, es una biografía novelada de Cansinos Assens publicada de forma póstuma en 2002 en la que el propio autor, literaturizado a sí mismo como Rafael Florido, relata la vida de la bohemia literaria madrileña y las principales personalidades implicadas en ellas, entre las cuales destaca Alejandro Sawa. Muchos de sus protagonistas y los relatos de *Bohemia* concuerdan con las historias que Cansinos expone en *La novela de*

---

<sup>7</sup> La Sociedad Teosófica ingresa en España en 1889 (Mainer, 1979: 70).

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, Pressreader.com (27/08/2012). *Las sesiones espíritas se convirtieron a mediados del siglo XIX en un auténtico fenómeno. España no fue ajena al mismo.*

<sup>9</sup> Se refiere Clarín a la “Gente Nueva”, generación literaria a la que pertenecía Alejandro Sawa.

*un literato* (1982). En cuanto a *LLdS*, como indica Cansinos Galán en la introducción a la obra, fue publicada en junio de 1922 en *La Novela Corta* y presumiblemente su padre, Cansinos Assens, “la escribió en ese mismo año, tirando de recuerdos y de diarios” (Cansinos, 1922: 93). Cansinos Assens conoció a Sawa a finales del s. XIX. Este había regresado de París tan deteriorado físicamente por la enfermedad y la vida bohemia que el autor, desde el recuerdo, lo va a retratar como un anciano achacoso en *LLdS* (*ibíd.*, 92, nota 2). Las apariciones de Alejandro Sawa en la *LLdS* “son cameos, interviniendo con frases en griego del Eclesiastés (Qohéleth), que debían de ser estribillos habituales en él” (*ibídem*). Uno de estos estribillos es “ἰΜαταιότης ματαιότητων!”, esto es, “¡Vanidad de vanidades!”, que Sawa también menciona en *Illuminaciones* (1910: 47), y que Cansinos Assens cita en *La novela de un literato* (1982), en el capítulo «Alejandro Sawa: el gran bohemio» (p. 69).

Por su parte, *LLdS* cuenta la historia de la amistad que unía a la ya madura prostituta Sophy con Cansinos Assens y algunos bohemios madrileños, y de cómo éstos la asisten en su pasión y muerte tras sufrir el abandono de su hijo. En la novela aparecen juntos cinco personajes que forman parte de la bohemia finisecular. Uno de ellos es el propio Cansinos Assens, literaturizado a sí mismo como aprendiz de inglés, otro es Julián, un burgués que no tiene mucha transcendencia en la trama, y los otros tres son “el griego” (Alejandro Sawa), “el ruso” (Ernesto Bark) y “el desesperado” (Manuel Molano). La relación tormentosa de Manuel Molano con la prostituta Sophy era conocida por todos como se expone en *Bohemia*, por eso Cansinos le llama “el desesperado” en *LLdS*. También en *La novela de un literato* aparece este carácter psicopático de Molano en el capítulo “Hebefrenia”. En cuanto a Bark, amigo íntimo de Sawa, fue uno de los pocos que asistieron su velatorio y que ha sido posteriormente literaturizado. Este polaco/ruso<sup>10</sup> es el Soulinake de *LB*. El carácter místico de Bark era por todos tan conocido que incluso el crítico francés Jacques Fressard descubrió su traza mística en el esperpéntico «doctor polaco» Michael Lugin de *Tirano Banderas* (1926), donde Valle-Inclán le retrata como el “protagonista de una escena espiritista inolvidable”<sup>11</sup> (Rubio, 2006: 149). Pero, antes que en *Tirano Banderas* o en *LB*, el lado cristológico de Bark ya lo señalaba Valle-Inclán en la *Lámpara maravillosa* (1916) donde el autor gallego lo relaciona directamente con el signo de la cruz: “Soulinake es un polaco

---

<sup>10</sup> Ernesto Bark “solía denominarse livonés, «el letón revolucionario», según Pío Baroja; cuando no, decía ser ruso, polaco, alemán... (...) la aureola de incertidumbre que creó en torno a su nacionalidad no es sino el resultado de sus afanes nacionalistas, patrióticos y, a la vez, cosmopolitas” (Thion, 1998:15).

<sup>11</sup> En Fressard, Jacques, “De Ernesto Bark a Basilio Soulinake: retour et métamorphose d’un personnage de Valle-Inclán”, *Iris*, 2, 1985, pp. 41-52.

místico y visionario, (...) Sobre la frente calva y dorada vuela su mano haciendo la señal de la cruz” (1922: 65). Se trata de un matiz cristológico de Bark que también aparece reflejado en *LLdS*. En efecto, este “ruso bueno, soñador y apostólico” (Cansinos, 1922: 54) aparece lavando los pies de Sophy como hizo Cristo con sus discípulos: “...el más viejo, que tiene una barba blanca –ya lo verás–, es tan bueno, que me lava los pies (...) el de las barbas blancas, el que le lava los pies a Sophy (...) sus pies son una maravilla [dice “el ruso”] (*Ibíd.*, 46,48,52). Pero, según narra el *Ghagavata Purana*, no solo Jesús lavó los pies a sus discípulos, Krishna también solía lavar los pies a los brahmanes, curar parálíticos, devolver la vista a los ciegos y otras similitudes con la vida de Jesús (Galovic, 2002: 308). Mme. Blavatsky, fundadora de la teosofía, también describe a Krishna-Cristo de la misma manera en *Isis sin velo* (1877). Se atisba entonces en *LLdS* una suerte de Bark-Cristo-Krishna.

No obstante, el principal trasunto cristológico de la novela es su protagonista, porque *LLdS* narra la historia de la pasión y muerte de Sophy, la prostituta Sofía Giardin literaturizada como un Cristo gnóstico<sup>12</sup>. En *LLdS* Cansinos juega con el nombre de Sofía para destacar su carácter teosófico y místico, puesto que con él hace alusión a la revista *ΣΟΦΪΑ* (*Sophía*), una publicación que “se convertirá, de inmediato, en el referente de la teosofía española e hispanoamericana durante veintidós años desde 1883” (Monge, 2015: 147). Pero, además, el autor sincretiza el mito de la divina Sofía hallado en el evangelio gnóstico *Pistis Sophia*<sup>13</sup> y el relato bíblico de la Pasión, de manera que elabora su hipertexto sobre el hipotexto bíblico y hace de Sophy un tipo de Cristo con matices gnóstico-teosóficos. No es posible detallar aquí las similitudes entre *LLdS* y *Pistis Sophia*, solo cabe mencionar algunos matices esotéricos. Por ejemplo, el matiz teosófico le viene dado a la protagonista porque Sophy es, también, un trasunto de Buda: “Ella hace un gesto resignado, oriental y búdico (...) en ese gesto suyo, está sintetizada su vida, pues ha abierto los brazos ampliamente como los sacerdotes cuando bendicen” (Cansinos, 1922: 39). Esta va a ser una postura habitual en Sophy a lo largo de toda *LLdS*. De esta manera, la cortesana queda convertida en una suerte de Avalokitesvara o bodhissatva de la compasión, una mezcla teosófica de dioses de diferentes religiones que se debe, precisamente, a que la teosofía es “una síntesis de las religiones a partir de la religión hindú” (Monge, 2015: 126). Por eso, el

---

<sup>12</sup> Los relatos de Rafael Cansinos Assens son biografías noveladas. En *LLdS* se novela la relación que realmente tuvo Cansinos con la prostituta Sophy cuyo nombre real era Sofía Giardin. También aparece literaturizada en *Bohemia*. Esta es una de las características de las literaturizaciones de Cansinos Assens, que mantiene el nombre original de la persona literaturizada.

<sup>13</sup> También llamada “Biblia de los gnósticos”, un texto encontrado en 1773, pero escrito entre los siglos III y IV d.C. cuyo códice llamado *Askeniano* se conserva en el museo de Londres.

Cristo teosófico de *LLdS* es una mezcla del hindú Krishna y otros Grandes Maestros entendidos así en el gnosticismo como Jesús o Buda. El teósofo Viriato<sup>14</sup>, en esta misma línea sincrética, describe a Krishna-Cristo en *Bohemia* durante su conversación con el masón y anticlerical José Nackens:

...cuando [Viriato] se ponía a explicar los orígenes del cristianismo, que era un plagio de la religión de Krischna en la India... Krichna-Cristo, [...] /-Todo eso forma parte de la teosofía... La ciencia que todo lo abarca... [...] /-Pues va a haber que hacerse teósofo, ¡cojones! –gritaba Nakens, dispuesto a hacerse cualquier cosa que no fuera católico (Cansinos, 2002: 82).

Según las palabras de Nakens en *Bohemia*, este Krishna-Cristo no parece coincidir con la figura masónica de Jesús, aunque como se verá más adelante, ambas figuras se superponen, porque la crucifixión de Jesucristo es uno de los grandes símbolos en la masonería y es el eje de la masonería Rosacruz. En este sentido, resulta curioso que este sincretismo teosófico de Cristo también lo refleja Valle-Inclán cuando en *LB* muestra el lado crístico-oriental de Max Estrella (A. Sawa-Cristo) no solo por sus muchas alusiones a la teosofía y a su fundadora Mme. Blavatski, sino porque lo retrata en una postura oriental como un Buda-Krishna-Cristo: “[Max] tanea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática” (2002: 104).

Una de las identificaciones de Sophy con Cristo en *LLdS* se deja ver en la exclamación “¡Pan ha muerto!” que reiteradamente hace “el griego” (Sawa) al lamentarse por la muerte de la cortesana. Se trata de una proclamación extraída de *De defectu Oraculorum* (XVII) de Plutarco, «¡El Gran Pan ha muerto!», que identifica a Sophy con Cristo porque Pan, asociado muchas veces a Dioniso y al Diablo, es también, paradójicamente, un trasunto de Cristo, según lo han interpretado Boccacio, Calderón de la Barca, Spencer, Milton o Rabelais, entre otros (Antonuchi, 2005:26). Por ende, con la misma proclama “¡Pan ha muerto!”, salida reiteradamente de los labios de Sawa, Cansinos hace “al gran Sawa, al magnífico Alejandro Magno” como le llama en *Bohemia* (p. 162), un tipo de Cristo porque cuando Cansinos escribe *LLdS* en 1922, el rey de los bohemios ya había muerto. En este papel crístico Alejandro Sawa bautiza a Sophy en *LLdS* de la misma manera y con la misma connotación religiosa y mística que Max (Sawa) bautizara al preso catalán en *LB*<sup>15</sup>: “Tú eres Sophia, la Sophia de los gnósticos, la Elena espiritualizada que busca el dominio de los sentidos en la manzana de la sabiduría” (1922: 49). Aunque estas palabras muy bien podrían ser paráfrasis de lo que dijo el apóstol Pedro a Jesús cuando este preguntaba a sus discípulos “¿quién decís

---

<sup>14</sup> Viriato Díaz Pérez, teósofo y colaborador de revista *Sofía* según constata Ricardo Gullón (Mainer, 1979: 70).

<sup>15</sup> “Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo derecho al alfabeto” (Valle-Inclán, 2002: 101).

que soy yo? Respondiendo Simón Pedro, dijo: Tú eres el Cristo, el Hijo del Dios viviente” (Mt. 16: 15-16); porque al final del relato, también el “discípulo” especial de Sophy – Cansinos literaturizado como trasunto del apóstol Pedro– acabará negándola. Por último y tras una larga agonía, la protagonista muere “en la comunión de sus santos” (p. 89). En definitiva, con *LLdS* Cansinos Assens no sólo literaturiza a Alejandro Sawa entre otros representantes de la bohemia madrileña, sino que toma como hipotexto la pasión y muerte de Cristo para elaborar su relato y lo mezcla con otros textos de diferentes religiones de acuerdo con los postulados teosóficos de la figura de Jesús.

Existen otras muchas referencias en *LLdS* que identifican a Sophy con este Cristo gnóstico y teosófico que no es posible referir aquí. Solo cabe destacar ahora que *LLdS* muestra a su protagonista como una suerte de Cristo-Krishna-Buda-Avalokitesvara, un rostro esotérico de Cristo hasta ahora desconocido en la literatura finisecular<sup>16</sup>. Cabe apuntar, además, que no parece casual el hecho de que dos escritores como Valle-Inclán y Cansinos Assens relacionen a E. Bark con A. Sawa y a ambos con la figura de Cristo. La ecuación que resulta es que si Max Estrella (Sawa) de *LB*/ “el griego” (Sawa) de *LLdS* = Cristo; y Soulinake (Bark) de *LB*/ “el ruso” (Bark) de *LLdS* = Cristo; entonces Sawa=Bark=Cristo. Una identificación del bohemio con Cristo que, por otra parte, confirma lo señalado por Víctor Fuentes mencionada con anterioridad a propósito del Cristo revolucionario bohemio.

En consecuencia, se sospecha que si Bark y Sawa planearon y fundaron juntos la Hermandad de la Santa Bohemia y la del Bel Morir, entonces la figura de Cristo pudiera estar relacionada con esta Hermandad y es posible, por ende, que esta figura crística tuviera connotaciones esotéricas. En efecto, como se verá seguidamente, la figura de Cristo estaba relacionada con la Santa Bohemia y tenía connotaciones místicas.

---

<sup>16</sup> Sobre la relación entre los escritores bohemios como Cansinos Assens con la teosofía existe numerosa documentación. La teosofía, el espiritismo o la masonería fueron habituales entre los bohemios finiseculares, por eso sus obras literarias están relacionadas con alguna de estas corrientes esotéricas.

## **2. La figura de Cristo en la obra de Alejandro Sawa**

A lo largo de su vida, Alejandro Sawa se irá conformando un constructo cristológico que va a reflejar posteriormente en el palimpsesto de la Pasión como paradigma narrativo y en el modelo actancial que elige para sus personajes. Este constructo cristológico sawiano posee rasgos católicos, zolescos, revolucionarios, tolstoyanos, quijotescos, nietzscheanos y esotéricos en diferentes grados, y en consonancia con las tendencias finiseculares del momento.

### **2.1. Breve apunte biográfico de Alejandro Sawa**

A. Sawa nace el 15 de marzo de 1862 (diríase que proféticamente) en la calle San Pedro Mártir de Sevilla bajo el seno de una familia que siempre valoró la educación y la cultura (Correa Ramón, 2009: 56). El núcleo familiar se traslada pronto a Málaga y es allí donde se educa el escritor, de ascendencia griega por parte de padre y tercero en edad de cinco hermanos. Inclinado a las letras desde adolescente, sus ansias de ser literato le llevan a viajar a Madrid en busca de oportunidades con tan sólo dieciocho años. En la capital colabora en periódicos y publica sus novelas sociales, al tiempo que se relaciona con la bohemia y las tertulias literarias en los cafés madrileños. Durante este tiempo frecuenta las amistades de la llamada “Gente Nueva”, generación de escritores inmediatamente anterior a la del 98 y en la que se le ha inscrito. Con veintiocho años se traslada a París donde es asiduo del Barrio Latino, y donde conoce a Verlaine y a toda su cohorte de modernistas bohemios. Allí también conoce a la que será su esposa, Jeanne Poirier, con la que tendrá una hija, Helena Rosa en 1892. Muerto Verlaine y tras haber pasado seis años en París, Sawa regresa a Madrid donde permanecerá hasta su muerte. La vida bohemia en Madrid y París, noctámbula y llena de excesos, hacen que la salud del escritor sevillano se resienta pronto. Tras pasar sus últimos años en un intenso calvario de enfermedad causada por “un regalo de Venus y de Baco” y acentuada en los últimos meses, morirá en Madrid el 3 de marzo de 1909, a punto de cumplir 47 años, en un cuartucho interior de la calle Conde Duque en la más absoluta miseria. Acompañado únicamente por su esposa y su hija, en un estado lamentable, el rey de los bohemios acabará sus días atáxico, loco y completamente ciego<sup>17</sup>.

La obra literaria del escritor bohemio se divide en cuatro etapas que siguen paralelas a su trayectoria vital. Estas son: Andalucía (1862-1880), Madrid (1880-1890), París (1890-1896), y de nuevo Madrid (1896-1909). La primera corresponde a su estancia en Málaga,

---

<sup>17</sup> Sawa pierde la razón el 18 de febrero de 1909 según confirma su amigo Prudencio Iglesias (1909: 91).

los primeros pasos de Sawa en el mundo literario, en la que publica *EPyP* en 1878 a los dieciséis años y colabora en algunos periódicos de la provincia. La segunda parte, durante su primera etapa madrileña en la que continúa su labor periodística y publica sus novelas sociales de estética naturalista entre 1885 y 1888. Una tercera parte correspondiente a su estancia en París, durante la que colabora en *Le Plume* y *L'Ermitage* y traduce al francés algunas obras españolas. Y una cuarta y última etapa en la que publica dos novelas de estética modernista -*Los reyes en el desierto* (1899) e *Historia de una reina* (1907)- y en la que, de nuevo, se dedica al periodismo desde 1897 hasta su muerte en 1909<sup>18</sup>. Los escritos póstumos de Alejandro Sawa se consideran inscritos en esta última cuarta etapa.

Mucho se ha escrito sobre la apasionante vida y el carácter extravagante, hiperbólico y teatral que siempre caracterizó al rey de los bohemios, quien trató (y lo consiguió) de hacer de sí mismo una leyenda y que no es posible desarrollar aquí. Sólo cabe esbozar ahora algunos aspectos de esta vida que fue, sin duda, una de las más interesantes del mundo literario finisecular y que, no en vano, ha sido literaturizada en diferentes ocasiones por sus contemporáneos y aún incluso más recientemente. Tal y como apunta Phillips, Alejandro Sawa vive en los recuerdos de la época, tanto por su trágica muerte como por su legendaria vida (1976: 29).

### **2.1.1. La leyenda de un bohemio con cara de Cristo resucitado**

La vida legendaria del monarca de la bohemia muestra una parte “nazarena” correspondiente a la visión que sus contemporáneos tenían de él. En efecto, “alguien ha dicho -y es cierto- que Sawa tenía un asombroso parecido con Alphonse Daudet, con su cara de Cristo resucitado” (Valverde, 2016: 58). Ramón Gómez de la Serna, por su parte, recuerda haber visto a Sawa deambulando por las calles de Madrid poco antes de su muerte: “Era nazareno y como tal con la nariz aguileña, la melena crecida y la barba cuadrada...” (*apud.*, Phillips, 1976: 98)<sup>19</sup>. En este sentido, no sólo Alejandro Sawa, sino todos los miembros de la Hermandad de la Santa Bohemia que el escritor fundó con E. Bark, solían tener un aspecto apostólico debido a sus crecidas barbas y melenas, a su reunión en cenáculos o a la presencia de un líder y sus discípulos, entre otros aspectos. Pero la vinculación de Sawa a la figura de Cristo no es sólo una coincidencia anecdótica en su aspecto físico o en sus ademanes, sino que tiene un significado mucho más profundo.

---

<sup>18</sup> La relación de Alejandro Sawa con el periodismo ha sido ampliamente estudiada por J.C. Mbarga en su tesis *Alejandro Sawa. Novelística y periodismo* (1991).

<sup>19</sup> Hay muchos otros testimonios de la apariencia “nazarena” de Sawa que no se pueden transcribir ahora.

Se dice que el bohemio viajó a París tras ser condenado al destierro por un delito de imprenta. Así lo recuerda Cansinos en palabras del propio Sawa (1982: 71). Sin embargo, la doctora Correa Ramón señala que nunca se ha podido comprobar tal hecho y que tal vez esas palabras de Sawa se debieran a la enorme afición del escritor a literaturizar su vida. Por su parte, Phillips cree que el viaje a París se debió al anhelo del escritor de cumplir un sueño juvenil y conocer la capital del arte (Correa Ramón, 1993: 47). Es posible que, para viajar a París, el bohemio inventara la excusa del delito de imprenta en su afán por hacer de su vida una leyenda, o que solo fuese un anhelo de juventud. Sin embargo, hay una tercera posibilidad que no se ha tenido en cuenta y que tiene que ver con los afanes místicos y esotéricos de Sawa. Existe un testimonio recogido por Correa Ramón sobre un artículo de Alberto Tena<sup>20</sup> en el que narra el momento en que conoció a Sawa en la estación de ferrocarril de Burdeos, mientras esperaba el tren hacia París: “Llevaba en su rostro una gravedad de emperador caído. Su barba griega y sus ojos llenos de Andalucía le daban un aspecto de apóstol doliente, casi de un Cristo. Iba a Francia a “purificarse”, a vivir con “honestidad” (...) Su voz firme aducía razones de salud espiritual” (1993: 46-47). No obstante, mucho antes de viajar a París, Alejandro Sawa ya sentía inclinaciones espirituales en consonancia con la tendencia esotérica finisecular según demuestran sus textos que se analizarán más adelante, por lo tanto, es muy probable que el bohemio viajase a la capital francesa por razones espirituales, como destaca Alberto Tena, ya que París, no solo era la cuna del arte, sino también de todas las corrientes ocultistas del momento como se ha señalado anteriormente.

Tras pasar seis años en la capital francesa y de regreso a España, una vez preñado de toda la espiritualidad esotérica parisina, Sawa planea fundar en Madrid una Hermandad al estilo de las que había visto en la bohemia de París. Para ello cuenta con el apoyo de Bark, su querido y también místico amigo bohemio, con quien nunca perdió el contacto pues se sabe que, incluso, mantenía con él correspondencia desde París, como señala Phillips (1976: 62). En efecto, a su regreso a Madrid, entre 1897-1898, Bark y Sawa, “emulando las reuniones del Club de Medán a las que este último había asistido en París, quisieron organizar celebraciones semejantes en Madrid” (Thion, 1998: 243). Estas fueron la Hermandad de la Santa Bohemia y la del Bel Morir. En este sentido, es interesante destacar que la ceremonia de la cena mística de los Caballeros Rosacruz se efectúa el Jueves Santo, “en conmemoración de la última cena de que habla la Leyenda del Cristo” (García Mejía,

---

<sup>20</sup> TENA, Alberto: “Sawa. Iluminaciones en la sombra”, *Nosotros*, VII, octubre de 1913, n.º 54, p. 23.

2001: 25), y que es revelador que la Hermandad de la Santa Bohemia junto con la del Bel Morir, que fundara Sawa junto con Bark, celebrase su banquete este mismo Jueves Santo. Así lo señala la doctora Thion citando a Juan José Morato ya que, aunque los fines eran artísticos, tales ágapes despertaron la animadversión de los miembros del partido socialista que imaginaron que era una estratagema para ganar adeptos y que se celebró el Jueves Santo de 1898:

Con la mira de allegar adeptos, y adeptos calificados: concurrir, con elementos intelectuales que se presumían o parecían afines, a cierto banquete de promiscuación el Viernes o el Jueves Santo del mismo 1898. Estos elementos formaban una especie de sociedad llamada «La Santa Bohemia» (Thion, 1998: 244)<sup>21</sup>.

Ciertamente, “la ceremonia del ágape pascual de los Caballeros RosaCruz, Grado 18º del REAA, se celebra el día de Jueves Santo, generalmente considerada como la conmemoración de la Última Cena de la tradición cristiana” (AA. VV., 2015: 53). Por otra parte, es destacable que Bark, en el manifiesto de la Santa Bohemia, insista en el carácter místico del Cenáculo, en un ternario de tintes masónicos –“¡Arte, Justicia, Acción!”– y en la imitación de ese “bohemia judío” como llama el místico polaco/ruso a Jesucristo:

¡Arte, justicia, acción! Es la sagrada trinidad del bohemio, y sólo aquel que jura por ella es digno de entrar en sus templos y partir el pan y el vino en las cenas de sus Cenáculos místicos, donde se transforma la materia en espíritu, realizándose el fenómeno de la Eucaristía, el emblema del cristianismo. (...) [el lazo de la Hermandad] debe ser el Cenáculo, la cena amistosa, algo como Jesús, el gran bohemio judío, practicaba en la bella Galilea, ó como lo hacían los Balzac y amigos en París (Bark, 1913: 2, 20).

Por tanto, la sacralidad del artista bohemio en el lenguaje o en el aspecto físico –barbas, melenas, capas–, la unidad en los cafés de los bohemios a modo de iglesia, etc., no parece ser tan solo una bonita metáfora, sino que tiene un significado mucho más profundo. Se trata de un reflejo externo que, curiosamente, coincide con la filosofía de la Hermandad de la Santa Bohemia y del Bel Morir, y que tiene que ver con el concepto Rosacruz del arte, esto es, el del artista pelícano –símbolo cristológico Rosacruz– que se sacrifica a sí mismo en favor del progreso y de la Humanidad como se verá más adelante.

### **2.1.2. Pasión y muerte del rey de los bohemios**

Sobre la trágica muerte del bohemio existe ya una pequeña bibliografía que los críticos han ido recopilando<sup>22</sup>. Los meses previos a su muerte y el velatorio han sido

---

<sup>21</sup> La cita la extrae Thion de MORATO, Juan José, *El partido socialista*, Madrid, Aepro ed., 1918, p. 90.

<sup>22</sup> Además de las que aquí se apuntan, se pueden consultar, entre otras: IGLESIAS HERMIDA, Prudencio: “Alejandro Sawa”, *De mi museo*, Madrid, 1909; VALVERDE, Sergio Constán (2016). «Alejandro Sawa En Una Necrológica Desconocida De Arturo Vinardell», *Estudios Filológicos* 58 (2016): 51-66. ARROYO, G. P. “Un poeta muerto”, *El País*, 25 de agosto de 1901. Las propias cartas de Sawa –que nunca tuvieron respuesta–

reconstruidos a partir de reseñas en la prensa madrileña y de recuerdos de quienes le conocieron; de las cartas del propio Sawa y de Valle-Inclán; y de los testimonios directos de quienes asistieron al velatorio y que han sido posteriormente literaturizados en *El árbol de la ciencia de Pío Baroja* y en *LB* de Valle-Inclán. Pero, interesa ahora destacar dos cuestiones sobre la muerte de Alejandro Sawa que no se han tenido en cuenta y que le acercan a la figura de Cristo. Por un lado, es destacable que también en su muerte sus contemporáneos contemplan la imagen “nazarena” de Alejandro Sawa y, por otro lado, que incluso la forma de morir le acerca a Ernesto Bark, con quien compartía los postulados místicos y, al parecer, rosacruces de la Santa Bohemia.

En cuanto a la imagen nazarena de Sawa en su muerte, destaca, por ejemplo, el testimonio de Hernández Luquero quien narra en su necrológica sobre el bohemio un relato sobre su velatorio que hacen de Sawa un Cristo yacente<sup>23</sup>. Apunta Phillips que quizá en un raptó de fantasía Luquero narra la aparición de una esbelta mujer extranjera, elegante, rubia que “emergió de la oscuridad del angosto pasillo, mezcló en un abrazo sus lágrimas a las tristes de la compañera del poeta y orló de flores silvestres de casto aroma el ataúd sencillo...” (1976: 27). La imagen recuerda a una improvisada bacante ante Dioniso o a una María Magdalena ante su Cristo. Si no fue imaginación de Luquero, es posible que esta mujer fuese una antigua amiga de Alejandro Sawa o, probablemente, una de las pálidas sacerdotisas de la noche con las que siempre estuvo relacionado<sup>24</sup>.

Por su parte, Eduardo Zamacois, conocedor de los postulados de La Santa Bohemia, al recordar el velatorio de su amigo, le llama “hermano” y apunta al detalle de un clavo en el ataúd como una improvisada y simbólica corona de espinas: “Detalle escalofriante. Un clavo de la caja le había lastimado la sien y de la herida salió un hilillo de sangre, que cuajó en seguida. Ese clavo, sobre el que apoyaste la frente para dormir tu último sueño, ¡pobre hermano!... es el símbolo cruel de tu historia triste”<sup>25</sup> (*apud.* Phillips, 1976: 33). La literaturización de la muerte de Sawa en *LB* también apunta a este clavo como una alusión simbólica a la corona de espinas de Cristo. Según Cardona y Zahareas esta alusión sugiere la “Crucifixión del Poeta por la Sociedad” (Pérez-Rasilla, 2009: 1296).

---

pidiendo ayuda a Jacinto Benavente y a Rubén Darío; el prólogo que hace este último a *Iluminaciones en la sombra*; o en diferentes necrológicas publicadas el mismo día de su muerte en *El Globo*, *El Imparcial*, *España Nueva* o *El Liberal*.

<sup>23</sup> Nicasio Fernández Luquero, “Alejandro Sawa, muerto”, *El País*, 7 de marzo de 1909.

<sup>24</sup> El tándem prostituta-bohemio fue un lugar común entre los escritores bohemios finiseculares.

<sup>25</sup> Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va*, Buenos Aires, 1969, p. 177.

Por otra parte, en torno a la muerte de Alejandro Sawa, la crítica ha apuntado al suicidio del bohemio por las palabras que dijo Ernesto Bark en una entrevista que le hizo Ernesto López-Parra publicada en *La Libertad* (Madrid, 7-XI-1926), en la que afirma que “El gran Alejandro Sawa se suicidó con una inyección de morfina, preparada por él, que le aplicó su mujer sin saberlo” (Valle-Inclán, 2002: 232)<sup>26</sup>. En realidad, resulta un tanto inverosímil que un hombre atáxico, ciego y loco como Alejandro Sawa en sus últimos días pudiera preparar, con precisión, una inyección de morfina sin que nadie le ayudase. Pero lo interesante aquí no es dilucidar si Sawa se suicidó o si alguien le ayudó en esta tarea (aunque en *Filosofía del placer* (1907) Bark hace apología del suicidio y de la eutanasia), sino que Bark en la misma entrevista afirma que no quería que se llevasen el cuerpo de su amigo porque le inquietaba pensar en que alguien pudiese ser enterrado vivo y que libró una lucha con los sepultureros para que no se lo llevasen enseguida (*ibídem*, 233). En efecto, Bark fue uno de los pocos que asistieron al velatorio de A. Sawa junto con Valle-Inclán y no quería que se llevasen el cuerpo de su amigo sin comprobar antes su muerte efectiva. Este velatorio ha sido literaturizado en dos ocasiones por sus contemporáneos, primero en *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja y más tarde en *LB* de Valle-Inclán<sup>27</sup>. En ambas literaturizaciones, se menciona la posible catalepsia del difunto. En efecto, Bark literaturizado como “Soulinake” en *LB*, se niega a que el sepulturero se lleve el cadáver sin antes comprobar su muerte porque está convencido de que su amigo presenta “todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia” (Valle-Inclán, 2002: 179). En este sentido, es importante destacar que en el Cap. V del Tomo II de *Isis sin velo* de Mme. Blavatski, impulsora de la Teosofía y las Hermandades Rosacruces en España, destaque el hecho de las muertes aparentes por catalepsia y la clarividencia cataléptica (Blavatski, 2010: 240 y ss). Entonces, dado el carácter místico de Bark es plausible preguntarse: ¿creía el místico polaco/ruso en las doctrinas esotéricas de Mme. Blavatski acerca de las catalepsias o muertes aparentes? Por otra parte, se sabe también que Bark se indignó muchísimo al verse retratado en “Soulinake” de *LB* y que tuvo un altercado con Valle-Inclán (con bastón alzado incluido)

---

<sup>26</sup> Aunque Santiago Nogales declara que “jamás se ha contemplado esta posibilidad [la del suicidio] por parte de los investigadores” (2021: 101), lo cierto es que esta entrevista ya había sido reproducida en 2002 por Joaquín del Valle-Inclán en su *Apéndice y glosario a Luces de bohemia*, p. 232; y que la cita a Joaquín del Valle-Inclán y la posibilidad del suicidio ya había sido apuntada en 2012 por M.<sup>ª</sup> Victoria Martínez Arrizabalaga en su artículo “Alejandro Sawa: el hombre que se convirtió en Max Estrella” publicado en *Cuadrante 25, Revista Semestral de Estudios Valleinclinianos e Históricos. Amigos de Valle-Inclán*, en las páginas 149 y 150. Aquí Martínez Arrizabalaga dice expresamente: “nunca sabremos si fue lo que ocurrió”.

<sup>27</sup> Este velatorio también ha sido literaturizado más recientemente en *Las máscaras del héroe* (1996) de Juan Manuel de Prada, pero es una refundición de los dos anteriores.

por este motivo según constatan Pío Baroja y Azorín (Phillips, 1994: 314-315). En realidad, no es posible saber si Alejandro Sawa se suicidó, si alguien le ayudó, el porqué de la indignación de Bark al verse retratado en “Soulinake” de *LB* o si creía o no en las doctrinas esotéricas de Mme. Blavatski acerca de las catalepsias o muertes aparentes. En cualquier caso, resultan coincidencias sorprendentes con el pensamiento esotérico finisecular que se apuntan con el fin de destacar la íntima amistad Bark-Sawa y porque ambos compartían los postulados de la Santa Bohemia, Hermandad de tintes rosacruces que planearon juntos.

## **2.2. La huella del catolicismo en Alejandro Sawa**

La educación católica que Alejandro Sawa recibió en el entorno familiar y los recuerdos de su estancia en el Seminario de Padres Jesuitas de Málaga se ven reflejados en su obra de diferentes maneras. Esta influencia se percibe, en primer lugar, en *EPyP*, dedicado al obispo de Málaga, que es la primera manifestación literaria del bohemio. En ella Sawa expone su tesis acerca del martirio y la vinculación del arte con el cristianismo, ambos conceptos inspirados en *El genio* Chateaubriand. Otros reflejos de la huella católica en las obras sawianas se manifiestan también a través de la presencia de la imaginería religiosa y de los rituales o plegarias de la misa.

### **2.2.1. *El Pontificado y Pío IX. (Apuntes históricos) (1878): apología del martirio***

A. Phillips se sorprende ante esta, aparentemente, paradójica obra del futuro autor de novelas naturalistas con fuerte sabor anticlerical y colaborador en *El Motín* del reconocido masón José Nakens (1976: 47). Asimismo, Santiago Nogales señala que “no hay modo alguno de averiguar cuáles fueron las razones exactas que llevaron al joven Alejandro Sawa a elegir semejante tema para su primera publicación literaria en toda regla” (2016: 76). Y, sin embargo, este pequeño opúsculo, al que la crítica no ha dado mucha importancia, no resulta ni tan sorprendente ni tan paradójico, y sí existen razones de peso para su elaboración.

Según ha constatado Pura Fernández, existe un ejemplar del *EPyP* dedicado a la eminente escritora D.ª Patrocinio de Biedma, andaluza afincada en Cádiz, ciudad donde un tío de Alejandro Sawa –Federico Sawa– ejerció de gobernador civil durante la década de 1870, lo que facilitaría la relación de aquél con esta representante de la aristocracia andaluza que tenía buenas relaciones sociales y literarias, muy útiles para un joven con aspiraciones (2003: 128). Parece entonces que una de las razones por las que el adolescente bohemio escribió y eligió el tema de *EPyP* fue para granjearse el favor de ciertas personalidades que podían impulsar su carrera de literato. Esto se deja ver, además, en que el joven autor sigue

en *EPyP* los planteamientos de *El genio* de Chateaubriand, a quien él mismo cita y denomina en este opúsculo “el insigne autor de *El Genio del Cristianismo*” (1878: 12). En efecto, como señala Prado Biezma en su introducción a la obra, *El genio* puede leerse desde una perspectiva cultural y artística, ya que en ella el escritor francés, con una clara orientación artística y literaria, trató, entre otras cosas, de defender el arte cristiano en su manifestación plástica, verbal o musical como el más poético, más humano y más a favor de la libertad, de las artes y de las letras, frente a las acusaciones de la Ilustración que veía en el cristianismo una religión bárbara o anticultural (2010: 19). Sawa hace exactamente lo mismo en *EPyP* y defiende la misión civilizadora del Pontificado y del catolicismo como la religión que es “adelanto, cultura, ilustración, y en general progreso humano” porque “no se pudo concebir un pueblo culto, sin ser religioso” (1878: VII). De manera que el autor aprovecha la ocasión de la muerte de Pío IX para levantar esta “canción fúnebre” que es *EPyP* con el propósito, al parecer, de hacerse un hueco como literato en ciernes.

Pero, al margen de esta razón más secundaria, *EPyP* es una primera obra clave en la trayectoria literaria del bohemio porque en ella el escritor sienta las bases de su tesis sobre el martirio y sobre Cristo, las cuales mantendrá ya siempre, y que va a reflejar en su posterior obra a través del uso sistemático de la Pasión como palimpsesto narrativo. En esto, por un lado, seguirá sus propias inclinaciones mitómanas y, por otro lado, las doctrinas de *El genio* que ya había retomado en sus planteamientos sobre el arte cristiano. Ciertamente, según destaca Trapiello en la introducción a *Illuminaciones*, Sawa “era ante todo un mitómano” (1910: 21). En el apartado “De mi iconografía” inserto en *Illuminaciones*, el escritor exalta a diversas personalidades dignas de su adoración y confiesa su mitomanía al recordar con nostalgia su pinacoteca de cajas de cerillas donde aparecían las figuras políticas revolucionarias del momento<sup>28</sup> y el autor ya las colocaba “bajo un dosel” (1910: 241). *EPyP* no es más que la primera muestra literaria de esta mitomanía. En ella, el fervor desmesurado y la exaltación hiperbólica de Jesucristo, sus mártires y el Pontificado hacen que *EPyP* roce los límites de la hagiografía. Ciertamente y haciendo uso de un lenguaje engolado y retórico, el autor pone “bajo un dosel” a tres figuras bien diferenciadas “Jesús, los mártires y el Pontificado” (Sawa, 1878: 8), según palabras del propio autor, y lo hace en ese mismo orden. Pero, el joven sevillano, además de seguir sus inclinaciones mitómanas, se inspira también

---

<sup>28</sup> Correa Ramón señala que la fascinación por figuras revolucionarias fue muy frecuente entre los intelectuales y artistas finiseculares que veían en ellas héroes románticos en un mundo en quiebra, de manera que su sacrificio individual, su entrega a una causa, eran el último desafío a una sociedad indiferente e insatisfecha (2006: 24).

en *El genio* a la hora de elaborar su tesis sobre la sublimidad del martirio. En este sentido, Prado Biezma señala que la obra de Chateaubriand se ha de entender como complemento de *Los mártires*:

En *Atala* una virgen cristiana puede alzarse a la belleza sublime de la muerte voluntaria con tal de salvaguardar su castidad. Del mismo modo que los mártires son capaces de ir cantando al suplicio con el fin de salvaguardar su fe; y aquí encontramos el contrapunto narrativo perfecto de *El genio*, en la epopeya cristiana de *Los mártires* (1808), libro en el que se intenta demostrar la posibilidad de una épica cristiana (2010: 23).

Conocedor, pues, de la obra de Chateaubriand, el joven Sawa sigue sus postulados y muestra ya desde *EPyP* su idea sobre la sublimación del martirio y de los mártires, esos “heroicos seres que miraban al suplicio (...) con entusiasmo y cariño” (p. 14) porque estaban “convencidos de la verdad de la causa que defendían” (*ibíd.*). Así es como A. Sawa exalta en *EPyP* reveladoramente y, en primer lugar, el sacrificio de Jesucristo. Se trata de su primer gran mito civilizador a través del martirio: “Mas aparece Cristo (...) ese purificador de nuestra sociedad (...) ese mártir de la democracia práctica sobre la elevada cumbre del Gólgota” (p. 13). Y “Aparece solo (...) arrojando con la mayor templanza y resignación los horrores, las penalidades y los insultos de una turba siempre soez” (p. 14).

Al comentar el contraste percibido entre *EPyP* y *La mujer*, Correa Ramón señala que el autor sevillano rodea la figura de Jesucristo de un intenso halo poético, al tiempo que la identifica con la luz, la justicia y la búsqueda de un ideal (2008: 96). Verdaderamente y, aunque es cierto que en su narrativa posterior el escritor va a colocar radicalmente al estamento eclesiástico del lado oscuro, Cristo va a estar siempre y desde esta primera obra del lado de la LUZ.

Asimismo, el joven autor sentirá también y ya desde *EPyP* la divina **misión** de denunciar las injusticias, reivindicar la figura del mártir y dar voz a aquellos indefensos que no la tienen para honrar su memoria:

Dos fuerzas á cual más poderosas, han obligado á mi pluma (...) á pagar un justo tributo al que tantos bienes nos regaló generosamente, y dar un mentís (...) velamos por la humanidad presente y la futura; proclamando sus derechos que no son otros más que los nuestros (...) me obligan bien á pesar mío, á romper el silencio (...) dada mi insignificancia (...) se presenta hasta cierto punto injustificada **mi misión**; pero el sentimiento de justa indignación que en mí se operaron por los agresivos ataques de que ha sido víctima el santo antecesor (...) hacen que, olvidando todas estas causas, me presente audazmente ante un público á quien por vez primera me dirijo (1878: V-VIII).

En efecto, Alejandro Sawa rinde homenaje en *EPyP* a los primitivos mártires cristianos sentando las bases de lo que será su tesis sobre la sublimidad del martirio en sus relatos. Estos mártires cristianos son prefigura exacta de lo que serán sus mártires sociales:

En las catacumbas, santuario primitivo de nuestra religión y altar donde comulgaron con la hóstia del martirio los primeros cristianos, en las plazas públicas, **en los anfiteatros y circos**, en las iglesias y en las termas eran **horrorosamente sacrificados** los promulgadores de la nueva idea, en términos que podemos decir que la religión de Cristo ha sido amasada con sangre, pero con sangre no bendita sino benditísima porque era la sangre de esforzados varones que contestaban á la intimidación de ¡Abjura! con la negación de ¡creo! porque era la sangre de los verdaderos redentores de la humanidad, porque era la sangre de los apóstoles del Catolicismo, porque era la sangre de los primeros sacerdotes de la religión comenzada á predicar en Judea, porque era la sangre.... de los mártires de la Cristiandad y de consiguiente de los mártires de la civilización y el progreso (1878: 14).

Al final del opúsculo, el joven bohemio retrata en *EPyP* a Pío IX<sup>29</sup> como un mártir que sufrió por defender la causa de su Pontificado. Sin embargo, el autor no lo ve como uno de “los mártires más ilustres, porque en lo sublime no cabe gradación” (p. 14).

Existen otros muchos fragmentos en *EPyP* que citan a los primeros mártires cristianos (incluso el autor sevillano cita el martirologio católico) que no es posible apuntar ahora. Baste ahora señalar que, a la luz de esta investigación, Alejandro Sawa quiso con *EPyP* hacerse un hueco como literato inspirado en *El genio*, al tiempo que, también inspirado en la obra de Chateaubriand, sentó las bases sobre la sublimidad del martirio que mantendría ya siempre en sus posteriores relatos. Estas parecen ser dos de las razones más exactas por la que Alejandro Sawa escribió *EPyP*, un opúsculo adolescente en el que presenta la primera faz de los cristos decimonónicos: la del Cristo católico sufriente y dolorista.

### **2.2.2. Credo, rito e imagería**

La primera fe católica de Alejandro Sawa profesaba la aprendió de forma natural en el entorno familiar influenciado por su madre. Esta fe se deja ver, por ejemplo, en algunos artículos de juventud como «La caridad» (*Ecos de juventud*, 11 de marzo de 1877) o «¿Hay Dios?» (*El siglo XIX*, 30 de septiembre de 1877), en los que el autor no entiende la vida sin religión. Sin embargo, al final de su vida el bohemio deseará recuperar su fe perdida: “Pido a Dios, si lo hay, tres cosas; y si no quisiera concederme sino una, le pediría Fe” (1910: 107). Esto lo dice a propósito de lo insoportable que le resulta ver a su madre hemipléjica, cuya figura diviniza el autor y a la que llega a llamar “tres veces santa” como se verá en el análisis a *Iluminaciones*. Por eso, en el palimpsesto de la Pasión, cuando los mártires dicen “madre mía” se ha de entender como una transposición diegética de “Dios mío”. Esta divinización de la Madre se debe, además, a las creencias católicas del autor sobre la divinidad y consecuente virginidad de María, de manera que sus cristos femeninos tienen siempre ese

---

<sup>29</sup> Giovanni María Mastai-Ferretti eligió el nombre de Pío IX cuando fue designado Papa en junio de 1846. Ocupó el solio pontificio durante casi treinta y dos años. Proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción en 1854 y el de la infalibilidad pontificia en 1869 (Correa Ramón, 2006: 29).

matiz de “Dolorosa” y así es como, en ocasiones, el bohemio llama explícitamente a alguno de sus “otros cristos” femeninos: Dolores. Es indudable que la imagen de la huella católica seguía presente en Alejandro Sawa a la hora de representar a sus tipos de Cristo que, en el caso de las mujeres, harán este doble papel de Cristo/Virgen Dolorosa. Para Sawa, Cristo y la Virgen representan “las dos representaciones más hermosas y más humanas del catolicismo: el genio y la belleza” (1888c: 192). El autor ve a la maternidad como algo sagrado y a las madres como santas porque así es como veía a la suya y así es como lo reflejará posteriormente en sus relatos. No obstante, este concepto de la Virgen Madre y Santa, también lo toma Sawa de Zola, cuya obra el bohemio conocía muy bien, puesto que, a pesar del consabido ateísmo (o precisamente por el anticlericalismo) que comporta la estética naturalista de la novela social zolesca, ésta se halla plagada de simbología religiosa como bien ha analizado Veloso Santamaría en su tesis. En este sentido, Alejandro Sawa reflejará cierta simbología en cuanto a los colores y a las flores de la Virgen, y al aspecto dolorista mariano impulsado desde *Le Sacré-Coeur*, que van a hacer de sus “otros cristos” femeninos una suerte de Cristo/Dolorosa sufriente.

Por otra parte, y como no podía ser de otra manera en una novela anticlerical y naturalista, el autor hará burla de toda esta simbología religiosa: imaginería, plegarias y rituales católicos, como ha señalado, también, J. C Mbarga<sup>30</sup>. Sin embargo, la simbología religiosa, en concreto la imaginería católica no solo la utiliza el autor para hacer burla de ella. Es cierto que Alejandro Sawa conocía la ciencia fisiognómica tan de moda a finales del siglo XIX según ha estudiado Puebla Isla y que analiza las coincidencias entre los rasgos faciales y la personalidad, es decir, lo que vulgarmente se conoce como “tener cara de” (2006: 71-141). Pero, además de la ciencia fisiognómica, parece que Sawa se inspira en las imágenes y obras pictóricas de cristos, santos y vírgenes que el autor pudo ver en las iglesias católicas y en el Seminario jesuita en cuanto a la descripción del rostro de sus mártires porque, efectivamente, sus “otros cristos” tienen la misma “cara de” Cristo agonizante o de Dolorosa que se acostumbra a ver en la imaginería barroca. En efecto, al describir la agonía y muerte de sus mártires, Sawa pareciera estar describiendo el rostro de los cristos barrocos demacrados, con los ojos alucinados vueltos hacia el cielo, la boca entreabierta y reseca por el dolor, con heridas sangrantes y el cabello revuelto. El autor se regodea en la descripción minuciosa de la agonía y la muerte del mártir focalizando su atención en la cabeza, en esa

---

<sup>30</sup> Véase el epígrafe de su tesis dedicado a “La sátira de las prácticas religiosas” en la obra de Alejandro Sawa (1991: 296).

“cara de Cristo” o “cara de Dolorosa”, de manera que ofrece el mayor lirismo en el preciso momento de la expiración del mártir. Se trata de la descripción del “Santo Rostro”, lo que esta investigación ha llamado *Ecce Homo*. Es esta una imagen que coincide, además, con el aspecto dolorista de *Le Sacré-Coeur* comentado anteriormente.

### **2.3. Novela social y telón de fondo naturalista en Alejandro Sawa**

La tesis sawiana sobre el martirio expuesta en *EPyP* seguirá siendo siempre la misma, solo que, a partir de *La mujer* –primera novela social de Sawa–, los mártires ya no serán cristianos –por su fe en Jesús–, sino aquellos que sufren y/o mueren injustamente por verdugos contemporáneos de carácter eclesial –catolicismo–, político –absolutismo– o social –aristocracia–. A veces no pertenecen a estas clases sociales, pero trabajan para ellas.

En cuanto a los representantes de la Iglesia, éstos están muy lejos de practicar la verdadera doctrina de Jesús de Nazaret, por eso Alejandro Sawa va a denunciar todos sus abusos en sus novelas sociales. Cristo seguirá estando del lado de la luz, pero la Iglesia pasa a ocupar ahora la función oscura de Sumos Sacerdotes fariseos en contra de los “otros cristos” decimonónicos. Y, aunque parece que en «Días pasados...»<sup>31</sup> Sawa alaba al Papa Pío X, en realidad no lo hace por su condición de Papa, sino porque “no amaba Roma” y porque era “el menos pontífice” y “el más humano de todos los pontífices” (Zavala, 2008: 262-263). En efecto, en las novelas sociales de Sawa, el catolicismo ya no es la religión de Cristo y ese Jesús colgado en las iglesias no es más que “un leño” (Sawa, 1886: 98) o un “monigote” (Sawa, 1888c: 188). Es así como, en sus novelas sociales, el autor le cambia la máscara al Cristo católico y este se convierte ahora en un muñeco con un rostro ateo y anticlerical que sigue los postulados positivistas y ateos de la novela social de Zola.

#### **2.3.1. Un poeta con una misión**

En sus novelas sociales y posteriores relatos, Alejandro Sawa continuará defendiendo la causa del desvalido y del mártir social con el mismo ardor que lo hiciera en *EPyP* con los mártires cristianos, es decir, sigue sintiendo el llamado de esa misma divina misión que es denunciar las injusticias, pero ahora se trata de las injusticias sociales de sus “otros cristos”. En efecto, en la dedicatoria a su hermano Enrique en *La mujer* el autor necesita luchar contra los males de la sociedad a través de su pluma<sup>32</sup>. Sawa increpa a su hermano a ser “de los trabajadores” (1885: 4), porque el filósofo, entendido aquí como poeta profeta ya no es el

---

<sup>31</sup> Artículo publicado en *ABC*, el 3 de febrero de 1904.

<sup>32</sup> Los tres hermanos de Alejandro Sawa: Enrique, Miguel y Horacio se dedicaron también a la bohemia y al periodismo como han señalado la doctora Correa Ramón, A. Phillips y J.C. Mbarga, entre otros.

“ideólogo inofensivo que hacía reír á Napoleón” (*ibíd.*), sino que se va convirtiendo cada vez más en “hombre de acción como el albañil” (*ibíd.*); y que el esfuerzo individual unido producirá “el progreso” (*ibíd.*). En esta dedicatoria, el bohemio increpa a su hermano a una lucha conjunta y fraternal que es el centro de su pensamiento socialista y reivindicativo: “vivir es eso. Luchar en todas formas con las fatalidades naturales, hasta marearse, hasta aturdirse, con el libro, con la piqueta, con la idea, con el puño cerrado, con la observación, con la experiencia, con el martirio” (*ibíd.*, 5). El poeta se hace mártir, desgarrar su pecho como el pelícano para defender a los mártires sociales<sup>33</sup>, con el fin de exponer su causa a costa de todo en una sociedad que debe reaccionar ante la barbarie de un espectáculo tan injusto como es la muerte violenta de un inocente. Alejandro Sawa se hace Cristo para sus cristos y lucha con la idea, con el libro, cumpliendo ahora la divina misión del escritor naturalista: mostrar la llaga social a través de la muerte injusta de sus mártires con el fin de sanarla.

Ciertamente, Alejandro Sawa siempre estuvo del lado de los más débiles: “Yo pienso por un momento que no hay enfermos en el mundo, ni tristes, ni desvalidos...” (1910: 80). Así lo demuestran sus artículos y relatos sobre niños desamparados, casas de caridad, obreros pobres, mujeres viudas, prostitutas que ejercen su oficio por obligación, ancianos, minusválidos, locos, y un largo etc., que no es posible citar ahora. Por eso, la imagen de Jesucristo, *el hermoso reformador hebrero* como lo llama el autor<sup>34</sup>, al lado de los más desamparados de la tierra, modelo de bondad y de altruismo, es persistente en el bohemio. Esa es, también, la razón por la que Alejandro Sawa elige intencionalmente la Pasión de Cristo como el molde más apropiado para confeccionar sus hipertextos y el modelo actancial de sus personajes. Se trata de un aspecto social de las doctrinas de Jesús que también supo ver el escritor sevillano y que también expresa su íntimo amigo anarquista, socialista (y también místico) Ernesto Bark en *Filosofía del placer*: “el fundamento de la moral social, que no necesita la sanción de Dios alguno, y cuya síntesis en la práctica es la fórmula de Jesús: el Amor” (1907:12).

Pero, para denunciar las injusticias sociales, Alejandro Sawa se vale de la estética naturalista de influencia zolesca, por lo que no va a escatimar en la crudeza de las descripciones cayendo, muchas veces, en un feísmo y un tremendismo exacerbado. No obstante, hay que subrayar que el naturalismo de las novelas sociales sawianas tiene matices

---

<sup>33</sup> Símbolo cristológico de la masonería Rosacruz, como se verá seguidamente.

<sup>34</sup> Véase, *Declaración*, p. 140 y *Criadero*, p. 220.

románticos insoslayables como lo demuestran los momentos de lirismo en algunas de sus descripciones, las tramas folletinescas y el tono apasionado del autor. En efecto, J.C. Mbarga señala en la introducción a *Crimen legal* que la gran carga del poso romántico da una nota personal al telón de fondo naturalista, a la vez que aleja al escritor del exclusivismo positivista propio del naturalismo, de manera que “Sawa demuestra su capacidad de conciliar el *ars* y la *veritas*, (...) el romanticismo y el naturalismo” (Sawa, 1886: 54).

### **2.3.2. Miseria: la morada del mártir**

La pintura de la miseria humana es característica de la novela del siglo XIX y, en especial, de los escritores naturalistas (Mbarga, 1991: 314). En el Apéndice a *Crimen legal* Eduardo López Bago afirma que “nosotros copiamos la miseria humana (...) lo que más abunda para modelo son los miserables; (...) nuestras frentes y nuestras manos están benditas por los oprimidos” (Sawa, 1886: 213-214). Pero no solo los escritores naturalistas pintaron esta miseria humana, antes lo había hecho Víctor Hugo – escritor idolatrado por Sawa –, justamente, en *Los miserables* (1862). Víctor Fuentes señala que el escritor francés trajo la sensibilidad a los bohemios españoles de encontrar que lo sublime también podía provenir de abajo (2005: 18), y es significativo que el Manifiesto de irrupción de la “Gente Nueva”, generación literaria a la que Alejandro Sawa pertenecía, fuese, precisamente, «Homenaje a Víctor Hugo, con motivo de su reciente muerte» escrito en 1885. Es por esta razón que la pobreza, junto con el martirio, van a hacer sublimes a los mártires sociales de Alejandro Sawa. En efecto, en líneas naturalistas y románticas, la pobreza más absoluta va a estar normalmente unida al mártir social, de manera que la mayoría de los “otros cristos” sawianos si no están en la miseria al comenzar el relato, acabarán en ella tarde o temprano.

Por otra parte, esta tendencia a reflejar la miseria de la novela naturalista finisecular la aprovecha Sawa para volcar en sus “otros cristos” la propia escasez económica que siempre le acompañó. Hermann Barh, un intelectual alemán que llega a España en 1890 y que conoce a todos los escritores del grupo generacional de la “Gente Nueva”, describe al bohemio como un “Byron del proletariado, el «beau tenébreux» del romanticismo, hecho mendigo” (Phillips, 1976: 60). Barh acertaba en esto porque el bohemio se juzgaba un artista superior y siempre sintió que soportaba una situación injusta para una persona de su talento. Por eso, en el retrato que hace de sí mismo en *Iluminaciones* sentencia: “Sé muchas cosas del país Miseria; pero creo que no habría de sentirme completamente extranjero viajando por las inmensidades estrelladas” (1910: 231). El autor va a proyectar su propia imagen en la ficción, de manera que la mayoría de los “otros cristos” sawianos, especialmente sus *alter ego*, van

a sufrir el mismo *vía crucis* de miseria e indigencia que su autor. Miseria es, por tanto, la morada del mártir sawiano, un país de ambientes paupérrimos, sucios y sombríos en consonancia, también, con el feísmo y el tremendismo naturalista.

### 2.3.3. Detalle fisiológico del martirio

La exhibición de una agonía y una muerte injustas hace muy buenas ligas con la estética tremendista del naturalismo más radical, de manera que, desde el feísmo de Miseria, Alejandro Sawa cae en el tremendismo y se recrea en la descripción del detalle fisiológico del martirio, ya sea a través de la enfermedad o del suplicio<sup>35</sup>. Se trata de describir minuciosamente un proceso agónico que, en ocasiones, llega a ser repulsivo. El naturalismo zolesco así lo pide y Sawa que se regodea en lo puramente físico del hombre, por eso la estética naturalista se adapta muy bien a los detalles fisiológicos del martirio. Como señala Correa Ramón, “el determinismo aparece también por las inapelables leyes de la herencia, en interminables y morbosas descripciones fisiológicas” (1993: 68). Con la descripción minuciosa del martirio de sus cristos, el autor pretende provocar en el lector el impacto, la conmoción, la catarsis; y por esta razón, normalmente, la agonía y la expiración del mártir se darán en la escena final.

Tras *Criadero*, Sawa dejará de escribir novelas sociales naturalistas e incluso se avergonzará de ellas como él mismo confiesa a Cansinos Assens: “Esas cosas esperpénticas de sátira social (...) [merecían] el castigo por delito de lesa literatura (...) Ese Sawa no es el Sawa de hoy” (Cansinos, 1982: 71). La literatura ya no será más para el autor un arma social, sino válida en sí misma para alcanzar la verdad, de manera que, durante su segunda estancia en Madrid, y una vez empapado de todas las doctrinas estéticas modernistas (y esotéricas) de París, su “divina misión” de poeta profeta será entendida de un modo muy diferente: “No puedo seguir ya marcha adelante en mis ansias de rectificación social. Andar a marchas forzadas por los atajos de la Ideología, tan abruptos, me place” (Sawa. 1910: 116).

Y, sin embargo, y aunque con otra estética, Sawa seguirá usando el palimpsesto de la Pasión como molde narrativo en alguno de sus relatos, y los retratos del mártir social obedecerán al mismo esquema actancial maniqueo de sus novelas sociales.

---

<sup>35</sup> Jean-Claude Mbarga estudia el feísmo y el tremendismo naturalistas en su tesis doctoral *Alejandro Sawa. Novelística y periodismo*. Véase el epígrafe «La acumulación de datos físicos y fisiológicos», pp. 202-203.

#### **2.4. El Cristo revolucionario vs la doctrina de la no resistencia en Alejandro Sawa**

Mucho antes de que Burell, Azorín, Palomero u otros mostrasen el rostro del Cristo revolucionario comentado anteriormente, ya lo había hecho Alejandro Sawa en *La mujer* cuando, como se verá, hace salir del cuadro al Cristo de Velázquez para impedir la injusta boda de Luisa Galindo con el eunuco hijo de la Condesa del Zarzal. Pero este rostro reivindicativo de Cristo sawiano es más bien un deseo, una “fantasía” del narrador como así mismo lo denomina en la novela porque, en consonancia con la tendencia finisecular procedente del tolstoísmo, los mártires sawianos no van a resistirse a la violencia o a su destino cruel. No obstante, existe un matiz trágico importante en algunos de los “otros cristos” sawianos que no tienen los cristos pacifistas rusos. En *Iluminaciones* Sawa confiesa lo siguiente: “En mi escarnio físico, ciego, loco, yo pienso, sin invocar antecisiones gloriosas, que el estado natural de los hombres que ofrecen su alma en holocausto a la humanidad es el de una rebelde resignación...” (190: 116). Ciertamente, el escritor sevillano se resignó siempre difícilmente a su situación hasta el punto de morir “furioso”. Tras el fallecimiento de Sawa, Valle-Inclán escribe a Rubén Darío a propósito de la publicación de *Iluminaciones*: “Tuvo el fin de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso”.

Esta “rebelde resignación” la va a volcar el autor en algunos de sus “otros cristos” como, por ejemplo, en Evaristo de *Noche*, en la trágica resignación de los héroes de *La sima*, o en Luisa Galindo de *La mujer* que acabará enloqueciendo porque no acepta su destino. Pero también existen cristos tolstoyanos pacifistas al uso en la novelística de Sawa como, por ejemplo, Rafaela en *Crimen legal*. De cualquier forma, rebelde o no, ni los unos ni los “otros cristos” sawianos van a ofrecer resistencia al mal.

Finalmente, la influencia de Tolstoi en Sawa se aprecia en el desarrollo del Sermón de la Montaña, tan grato al autor ruso, que el escritor sevillano hace en *Declaración*, aunque aquí también como se verá, hay matices de esa “rebelde resignación”.

#### **2.5. La locura quijotesca de Alejandro Sawa y de sus mártires**

Alejandro Sawa fue “uno de nuestros mejores locos quijotescos” (Arguite, 2010: 457). En efecto, de la imagen quijotesca del rey de los bohemios existen diversos testimonios entre sus contemporáneos. Uno de los más conocidos es el que hace Rubén Darío en el prólogo a *Iluminaciones*: “[era] Ciranesco, quijotesco, d’aurevillyesco” (1910, 31). Por su parte Luis París recuerda a aquel joven loco y soñador recién llegado a Madrid “capaz de dejarse matar por una metáfora”:

Alejandro Sawa presentaba, cuando comenzó a darse a conocer en Madrid, todas las características del joven soñador, hambriento y enamorado de todos los lirismos de la naturaleza, rebuscador de la paradoja y de la hipérbole, capaz de dejarse matar por una metáfora de grandes histriones de la historia, y dejándose llevar por su apasionamiento hasta el extremo de disputar a gritos las glorias doradas de Musset, Byron y Hugo (*apud*. Phillips, 1976: 58-59).

Tristemente, la locura real le sobrevino a Sawa al final de sus días y parece que, premonitoriamente, el autor lo presentía: “prefiero la muerte a la locura. Yo sé que la demencia aguarda al otro extremo de las noches sin sueño” (1910: 97). El bohemio mantuvo siempre una especie de locura quijotesca, cercana muchas veces a la real, y así es como le retrata su contemporáneo Prudencio Iglesias:

Alejandro Sawa siempre tuvo un plano de su espíritu vuelto completamente hacia la Locura. En los momentos de exaltación -y Alejandro Sawa se exaltaba por todo-, aquel hombre tomaba el aspecto imponente de un loco. (...) Yo nunca he sentido la Locura tan cerca de mí como una tarde en que Alejandro Sawa, ciego y mielítico, procuraba hacerme entender unas abstracciones algebraicas (1909: 91-92).

Y es de esta misma manera, con una exaltación quijotesca, como Alejandro Sawa denuncia ardientemente en sus relatos los males que aquejan a la sociedad española de su tiempo. Se muestra defensor apasionado de la causa de los marginados, los pobres y los indefensos, al tiempo que refleja en sus “otros cristos” este carácter quijotesco, soñador, idealista y romántico. Así es como aparece retratado, por ejemplo, el cuarto héroe de *La sima* quien sale en defensa de sus compañeros a pesar de saber que es una causa perdida. Aunque el auténtico cristo quijotesco sawiano es aquel que defiende la causa injusta del artista bohemio. De esta manera aparecen alguno de los *alter ego* de Alejandro Sawa: Eudoro Gamoda en *La mujer* y Carlos Alvarado en *Declaración*. Efectivamente, en *La mujer* se describe a Eudoro Gamoda como un idealista, un loco quijotesco. En la conversación con su amigo Luis y tras un alarde de exaltación romántica sobre el Amor, Gamoda es declarado loco y santo: “–Deberías haber nacido en Sevilla y haberte dedicado a la tribuna. –¿Por qué? – interpeló extrañado Gamoda. –Porque habrías conseguido que se declarara sublime a la locura y santos a los locos. Todo el mundo solicitaría entonces el honor de ser loco–” (p. 141). Por su parte, el testimonio de Carlos Alvarado en *Declaración*, literato frustrado, es una acalorada defensa de la propia bohemia artística. Carlos (Sawa), caballero andante de la Puerta del Sol, peregrino de los cafés madrileños, se sabe superior al resto de los mortales y, como Don Quijote, sale en defensa arrebatada de su causa perdida: la del literato bohemio que busca una oportunidad, pero que, en el fondo, sabe imposible; y por eso muere, una vez vuelto a la cruel cordura del mundo real, como su homónimo quijotesco.

## 2.6. Ecos nietzscheanos en Alejandro Sawa

Inmerso en una contradicción romántica que alternaba días resplandecientes y días lúgubres, Alejandro Sawa afirma: "...yo quiero que en lo sucesivo mi vida arda y se consuma en una acción moral (...) ser bueno, ser inteligente y ser fuerte (...) Que Dios me ayude" (1910, 38). Y, sin embargo, más adelante asegura: "Odio la Moral; no conozco nada tan vano. Ni tan peligroso para los altos fines de la Humanidad" (*ibíd.*, 149). En efecto, Sawa se nos revela como "un hombre de contradicciones y contrastes violentos, sin que lo exterior corresponda siempre a lo interior y a la inversa" (Phillips, 1976: 137). Esta contradicción sawiana Moral-Inmoral de ecos nietzscheanos se deja sentir en la construcción del Cristo dionisiaco de sus relatos. La imagen del genio inadaptado, ya existente en el romanticismo, va a continuar en la figura del bohemio, prototipo de lo apolíneo/ dionisiaco, donde se plasma la unión de contrarios. El bohemio es, ciertamente, un ser orgiástico frecuentador de prostíbulos, dado al alcohol y al juego, pero que, al mismo tiempo, es víctima sufriente, personaje fracasado, inadaptado, mártir. Así es como Alejandro Sawa se considera a sí mismo y así es como convierte a sus *alter ego* en nuevos Dionisos sufrientes. La particularidad aquí es que el escritor andaluz toma esta figura pagana y la disfraza de Cristo creando sus particulares cristos dionisiacos, de la misma manera como lo haría más tarde, no por casualidad, Valle-Inclán en *LB* con Max Estrella (Sawa). Ciertamente el artista bohemio, seducido por una mujer fatal (prostituta y/o adúltera), se ve arrastrado a la perdición y a la muerte. Es un Dioniso sufriente con "Peluca de Nazareno" como diría Valle-Inclán en *LB*, un cristo teñido de CARNE con cierto matiz diabólico. Víctor Fuentes respalda este matiz satánico del bohemio cuando, al hablar sobre su figura destaca que en ella "Eros y Tánatos se abrazan (...) con cierto componente satánico" (2005: 24). En efecto, los cristos dionisiacos sawianos son seres orgiásticos y báquicos que han sido arrastrados por mujeres fatales (adúlteras y/o prostitutas), lo cual les conduce inevitablemente y la mayoría de las veces a la muerte y a la destrucción. Su matiz diabólico les viene dado por la profanación que supone la unión de contrarios: Dioniso, un dios de tintes diabólicos, disfrazado de Cristo.

Los ecos nietzscheanos en Alejandro Sawa se dejan ver, también, en el final del relato nihilista. Enamorado de la muerte, el escritor sevillano acaba siempre sus relatos con el sacrificio final de sus "otros cristos", de manera que el lema nietzscheano "Dios ha muerto" se materializa factualmente en la muerte final del "otro cristo", y porque los mártires sawianos no tienen esperanza ni en este mundo ni más allá de él. Con este final, el autor busca el efecto catártico del lector ante una muerte brutal injusta, y la consecuente reacción

individual y social ante la misma. Un propósito que, por otra parte, está en consonancia con los postulados naturalistas, aquéllos que muestran la llaga social con el fin de sanarla.

## **2.7. El esoterismo de Alejandro Sawa: en busca del Cristo escondido**

El gusto por lo hermético y lo encriptado lo tomará Alejandro Sawa de la masonería y la teosofía con las que simpatizó, muy probablemente, desde su primera estancia en Madrid, a través de los escritores y amigos heterodoxos que admiró siempre. Este acercamiento a lo esotérico debió ser, pues, temprano, porque existen diferentes huellas en sus obras que han quedado reflejadas en diferentes aspectos como son la onomástica encriptada de Jesucristo que el autor aplica a algunos de sus “otros cristos”, en los símbolos cristológicos rosacruces que aparecen a lo largo de su obra y en la alusión a la sociedad secreta «El Ángel Exterminador» que el escritor hace en *La sima*.

### **2.7.1. Referentes masónicos y teosóficos**

Ya en *La mujer* se atisban huellas acerca de símbolos ocultistas como el del infinito, también conocido como ouroboros o círculo del eterno retorno: “el infinito expresado por las ciencias exactas y por los jeroglíficos egipcios con la figura de una culebra mordiéndose la cola” (pp. 22-23). Este temprano conocimiento esotérico de Sawa, que se verá acrecentado tras su estancia en París, se encuentra en relación directa con sus referentes masónicos y teosóficos, es decir, con las amistades que siempre frecuentó y con la influencia de escritores de inclinaciones heterodoxas que fueron sus referentes idolatrados. En este sentido cabe destacar que todas las amistades y referentes de Alejandro Sawa, tanto en Madrid como en París, fueron heterodoxos (espiritistas, masones, rosacruces, teósofos): Ernesto Bark, José Nakens, Emilio Carrere, Valle-Inclán, Villaespesa<sup>36</sup>, Manuel Molano, Rubén Darío, Verlaine, Rimbaud, Víctor Hugo y un largo etcétera que no es posible reproducir en esta investigación. Solo cabe apuntar ahora la amistad que unía al bohemio con Valle-Inclán porque lo retrató como un tipo de Cristo en *LB* y el propio testimonio del escritor sevillano.

De la amistad entre Valle-Inclán y Sawa no sólo queda la asistencia de aquel al velatorio del bohemio, o sus intercesiones a Rubén Darío para la publicación de la póstuma *Iluminaciones*. Según A. Phillips, hay constancia de que Valle-Inclán también desempeñó un papel secundario como El Marqués de Hauska en *Los reyes del desierto*, una adaptación

---

<sup>36</sup> La relación de Villaespesa y la teosofía se puede ver, por ejemplo, en la tesis doctoral de Kim Hye-Jeung (211). «Orientalismo en la literatura española finisecular: Sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa». Universidad de Salamanca.

que hizo el bohemio de *Les rois en exil* de Alphonse Daudet, y que estrenó en 1899 en el teatro de la Comedia de Madrid (1976: 103)<sup>37</sup>. No es necesario comentar la afición esotérica y teosófica de Valle-Inclán. Sus obras dejan un largo rastro de ello. Quizá la más llamativa sea *La lámpara maravillosa* donde expone sus ideales teosóficos, sobre la que dio varias conferencias en el Ateneo de Madrid. La amistad de Valle-Inclán con Mario Roso de Luna<sup>38</sup>, miembro del Ateneo, no deja lugar a dudas respecto a sus inclinaciones esotéricas.

En cuanto a la relación de Alejandro Sawa con el esoterismo modernista baste ahora citar la que el propio autor hace en su “Autorretrato” cuando afirma: “Yo soy el otro; quiero decir, alguien que no soy yo mismo” (1910: 231). Ricardo Gullón al hablar del esoterismo modernista, señala que en Occidente se propaga la inquietud de “inclinarse hacia el misterio para descubrir en la sombra las claves del enigma” y que esta inclinación se propaga a través de Nerval, “el viajero a Oriente que, seducido por la Cábala, se declaró “otro” de sí mismo: “Yo soy el Otro”, dijo, y Rimbaud, con diferente matiz le haría eco” (Mainer, 1979: 73). En efecto, Rimbaud, amante de Verlaine, sigue esta misma tendencia esotérica y declara *Je suis autre* en sus *Cartas del vidente* (1871). Alejandro Sawa, amigo íntimo de Verlaine hasta su muerte, conocía la obra de Rimbaud y compartía sus mismas tendencias esotéricas cuando declara “Yo soy el otro” en *Iluminaciones*.

### **2.7.2. Los símbolos cristológicos de ¿un Caballero Rosacruz?**

Además de la Cena Mística del Jueves Santo ya comentada en relación con la Hermandad de la Santa Bohemia, existen ciertos símbolos en la narrativa de Alejandro Sawa que hacen pensar en la vinculación del escritor con la masonería Rosacruz. Estos son el Águila y el Pelicano, y la Señal Rosacruz del Buen Pastor. Otros símbolos Rosacruces como el equinoccio de primavera en marzo, el nombre de Enmanuel como Palabra de Pase, el ternario Fe-Esperanza-Caridad o el amor fraternal a la Humanidad se desarrollan en los comentarios a las obras.

El Grado 18º de la masonería Rosacruz, también se conoce con el nombre de Caballero del Águila o del Pelicano (García, 2001: 5). En la dedicatoria que hace Sawa a su hermano

---

<sup>37</sup> Sobre la amistad entre Valle-Inclán y Alejandro Sawa véase, por ejemplo, GONZÁLEZ MARTEL, J. M. (2006): “La amistad de Alejandro Sawa y Ramón del Valle-Inclán en el archivo familiar de los Sawa (1862-1960)”, *Madrygal* (Madrid) 9: 73-84.

<sup>38</sup> Mario Roso de Luna, masón, teósofo, científico y escritor español nació en 1872. Fue miembro del Ateneo de Madrid donde trató con importantes personalidades de la época, como Valle Inclán o Unamuno. Tradujo al castellano las obras de Helena Petrovna Blavatsky, la máxima exponente del movimiento teosófico (CANAL UNED, 18/01/2013).

Enrique en *La mujer* aparece el pelícano uno de los símbolos más relevantes la masonería en general, y del grado 18° en particular. Se trata de un símbolo cristológico y sacrificial, con el que se identifican ambos hermanos Sawa porque forman parte de los “inteligentes”, de los hombres que, como el pelícano, ofrecen sus inteligencias en favor de la humanidad:

Ya se sabe que la inteligencia crea, da vida; pero quizás la dé como el pelícano, a costa del organismo, desgarrándose a sí propia, y repartiéndose con la inalterabilidad del mártir entre las sociedades humanas, insistentes siempre en eso de vivir en materia de pensamiento a costa de quince o veinte hombres por cada generación<sup>39</sup> (p. 2).

La masonería no inventa el símbolo, sino que lo toma del catolicismo que, en algunas ocasiones, toma esta ave como un tipo de Cristo<sup>40</sup>. En la joya del grado 18° Rosacruz aparece por un lado un pelícano y por el otro un águila. El pelícano se representa mordiendo a sí mismo para dar de comer a sus polluelos y se relaciona con la muerte de Jesús en la cruz como un sacrificio para dar vida a la Humanidad. No obstante, el símbolo adquiere otro significado porque la masonería Rosacruz (y la masonería en general) renueva en forma cristiana antiguos mitos paganos. Esto es lo que ocurre con el pelícano que representa la consagración a la Gran Obra, es decir, el cultivo del centro espiritual del Cristo. Dice Manly P. Hall: "En el simbolismo masónico, la sangre del Pelícano significa el Trabajo Secreto por medio del cual, el hombre es elevado de la esclavitud de la ignorancia a la condición de libertad conferida por la sabiduría" y que "tanto la rosa como el pelícano significan la más alta expresión del amor humano y divino" (Portal Masónico del Guajiro, s. f.). Este es el significado que Alejandro Sawa otorga al sacrificio de sus pelícanos, es decir, de sus “otros cristos”. Para el autor solo unos pocos hombres son capaces de sacrificarse a sí mismos por sus ideas y defenderlas con la muerte si es preciso. La vida es una lucha constante contra las fatalidades y a los “inteligentes” les queda luchar “hasta aturdirse” con “el libro”, con “la idea”, con “el martirio” (Sawa, 1885: 5-6). Así es como, ya en su primera novela y desde la dedicatoria, el escritor sevillano opta por el martirio como la forma más apropiada para este caso de patología social, y hace de sus héroes pelícanos-Cristo sublimados con la corona de la Pasión.

En el lado opuesto de “la joya del grado de la Rosa Cruz se encuentra el águila desplegada al pie de la cruz, y es propiamente ahí una selección perfecta del símbolo de

---

<sup>39</sup> Estos “quince o veinte hombres” en *La mujer* se convierten en *Iluminaciones* en “media docena de hombres, mensajeros del Ideal” que mueren defendiendo sus principios de la misma manera en que lo hizo Cristo (1910: 193). Es decir, el autor mantiene su tesis sobre el martirio durante toda su trayectoria literaria.

<sup>40</sup> En el himno católico *Adoro Te Devote* Cristo es asimilado a un pelícano (“Oh Señor Jesús, Pelícano bueno, /límpiame a mí, inmundo, con tu Sangre”), como ha señalado la Dra. Santiago Nogales (2020: 212). Véase AQUINAS, Thomas (08/01/2021). *Adoro Te Devote*, minuto 2.55’.

Cristo” (García, 2001: 28). Según ha investigado Santiago Nogales, en el *exlibris* de Alejandro Sawa, ilustrado por Juan Gris, aparece un águila negra. Este *exlibris* fue elaborado un año antes de que Rubén Darío se refiriese a Sawa como el “águila que se quemó las pupilas por tanto mirar al Sol”. Se trata del símbolo de los iniciados en la masonería que poseen la audacia para contemplar la verdad, de la misma manera que el águila al Sol (2020: 214). Resulta muy curioso entonces que en la novena lectura del Caballero Rosacruz, el Muy Sabio pregunta al Hermano Primer Vigilante: “¿Eres Caballero Rosacruz?”, a lo que este responde “He visto al águila contemplar el Sol, y al pelícano desgarrar su pecho” (Cornejo, 2017: 138).

A partir de *Crimen legal*, la postura de la cruz que adoptan los cristos sawianos está vinculada con los diferentes movimientos de la Señal del Buen Pastor Rosacruz, también llamada la Señal de Orden. En la quinta lectura del Caballero Rosacruz que trata sobre el simbolismo de la rosa y de la cruz, el Muy Sabio pregunta al Hermano Primer Vigilante: “¿Eres Caballero Rosacruz?”, una vez que efectúan el Signo del Buen Pastor, el Primer Vigilante responde “Muy Sabio, fui iniciado bajo la Rosa y tomé la postura de la Cruz” (Cornejo, 2017: 118). Esta postura tiene tres movimientos: recepción, asimilación y expansión. El primer movimiento de recepción se realiza con los brazos extendidos en cruz en actitud de recibir. El segundo movimiento es propiamente la Señal del Buen Pastor, con los brazos cruzados sobre el pecho, el derecho sobre el izquierdo, con los dedos de las manos extendidos y la mirada hacia el cielo en actitud de asimilar. Este es un signo muy antiguo habitual también en las estatuas egipcias y es la postura en la que enterraban a los faraones. Es frecuente también en las joyas gnósticas denominadas “Abraxas”. En el tercer movimiento de la postura de la Cruz se coloca el cuerpo en forma de pentagrama, la postura de la Rosa que implica la expansión, la irradiación de la luz (Fdocuments.es, 27/01/2016). La postura de la cruz tradicional con los brazos abiertos es el que adoptan la mayoría de los cristos sawianos. Por su parte, la Señal del Buen Pastor propiamente dicha aparece por primera vez en *Declaración*, es explícita en *La sima*, pero, sobre todo, la efectúan los “otros cristos” en *Iluminaciones*. No hay ninguno de ellos que efectúe el tercer movimiento.

### **2.7.3. La sociedad secreta de «El Ángel Exterminador» en *La sima de Igúzquiza***

La creación de sociedades secretas durante el siglo XIX fue un hecho tan estrechamente ligado a los conflictos políticos y religiosos del momento, que resulta imposible entender una sociedad como aquella sin prestar atención a estas organizaciones. Precisamente por su actuación en las sombras, no hay nada más oscuro en la historia

decimonónica que la existencia y funcionamiento de estas organizaciones secretas, muchas de las cuales han adquirido un carácter mítico y legendario que ha permanecido en el imaginario colectivo hasta el día de hoy.

El siglo XIX fue un tiempo dorado para revoluciones, contrarrevoluciones y sectas secretas. Las hubo de todo signo político y religioso. Los conservadores veían masones y comuneros en todas las tertulias de café, y los liberales descubrían juntas apostólicas por todas partes. Organizaciones clericales y absolutistas como «El Ángel Exterminador», nacieron con la esperanza de restablecer el Santo Oficio y fortalecer la unión Iglesia-Estado contra el avance de la ideología liberal y, aunque la Inquisición española fue suprimida para siempre en 1820, “vivió por largos años todavía en los deseos y en los frustrados intentos de muchos” (Alonso, 1969: 7). En efecto, una vez proclamada la Constitución en 1820, las partidas realistas exaltadas se fueron levantando en nombre del “ejército de la fe”, haciendo de su lucha una cruzada contra la impiedad masónica y liberal, de modo que en 1823 la Santa Alianza se propuso exterminar a todos los “negros” que así se habrían de llamar los liberales. Lo primero que había que hacer era restablecer la Inquisición como símbolo de la Restauración Trono y Altar. A esta labor ayudó que los hombres de decisión del Gobierno fueran de filiación eclesiástica y realista, de manera que el clero lanzó frailes, curas y canónigos a la cabeza de las partidas de guerrilleros formadas por voluntarios realistas. En todas partes se publicaban proclamas para el restablecimiento del Santo Oficio al grito de “¡Rey absoluto e Inquisición!” y “¡mueran los negros!” (Alonso, 1989: 47-91). Pero, la subida al trono de Fernando VII no fue favorable a los exaltados realistas como ellos esperaban. Las reticencias del Rey al restablecimiento de la Inquisición se prolongaban para despecho de aquellos, de modo que en diferentes ciudades de España se fueron sucediendo Juntas Apostólicas con el objeto de destronarlo y coronar en su lugar a su hermano el infante Don Carlos María Isidro de Borbón (1788-1855). Desde entonces, quedaron establecidos dos bandos opuestos entre carlistas, conservadores y eclesiales, e isabelinos liberales (*Ibíd.*, 108-110). Las guerras carlistas fueron sucediéndose, así como los pretendientes carlistas al trono, pero las inquinas entre los bandos siguieron siendo las mismas.

De la existencia real o no de «El Ángel Exterminador» se han dado posturas enfrentadas desde el principio. La tesis mantenida por autores decimonónicos como Riera y Comas sobre la verdadera existencia de esta sociedad secreta (1864: 502-508) es rebatida más tarde por el conservador católico Vicente de la Fuente (1871: 453-454). Más recientemente, los autores siguen enfrentados. A pesar de que el hispanista Gerald Brenan

defiende la existencia y permanencia de la sociedad (1994: 73), Arsenal y Sanchiz sostienen que, en el caso de haber existido, quedó disuelta tras el fusilamiento de sus miembros por parte de Fernando VII en 1827 durante la Guerra de los Agraviados o *Malcontents* (2013: 93-94). Por su parte, Alonso Tejada señala que, aunque hay motivos suficientes para dar por cierta la existencia de conspiraciones fanáticas realistas, los historiadores liberales hicieron de ellas un tópico fantástico sin discernir entre rumores y datos verídicos (1969: 98-99). Este encendido debate no hizo más que aumentar el carácter legendario de «El Ángel Exterminador». Y es sabido que Alejandro Sawa, quien hizo de su propia vida una leyenda en la que resulta difícil discernir en ocasiones realidad y ficción, le tenía verdadera devoción como el mismo confiesa en *Iluminaciones*: “Pertenezco a la escuela crítica de los que afirman que la Leyenda vale más y es más verdadera que la Historia. Los personajes de Homero son más vivaces que la gran mayoría de nuestra generación ambiente. Los conozco mejor, son más reales” (Sawa, 1910: 123-124). La leyenda se alimenta de rumores, y de las actividades de «El Ángel Exterminador» existían rumores conocidos por todo el mundo en aquella época<sup>41</sup>. Cuando Sawa escribe *La sima* en 1888 esta sociedad secreta había adquirido ya el estatuto de leyenda, sin embargo, durante la tercera guerra carlista (1872-1876) en Igúzquiza –Estella–, que es el marco temporal y espacial de *La sima*, sus actividades estaban dando los últimos coletazos. Estella fue el último reducto carlista en España. En los últimos compases de la guerra, el carlismo se fue transformando en un fenómeno marginal que quedó restringido al ámbito vasconavarro, “120.000 soldados tuvieron que luchar en el norte hasta la caída de Estella y el definitivo exilio del pretendiente Carlos VII a finales de febrero de 1876” (González Calleja 2020: s/n).

Por otra parte, y en torno a las conspiraciones de esta sociedad secreta, surgen dos novelas inspiradas en conocidos bandoleros de ideología carlista y clerical, asesinos a sueldo y brazos ejecutores de la sociedad secreta. Estas son *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1941) de Antonio Espina, y *Jaime Alfonso “El Barbudo” (el más valiente de los bandidos españoles)* (1873) de Florencio Luis Parreño, ambientada en Murcia. En la obra de Espina, Paco, apodado el *Sastre*, es un bandolero madrileño conocido por su amistad con Luis Candelas, al que el narrador retrata como un sicario de *El Ángel* (1991: 62, 65). La obra de Parreño alude, por su parte, a la relación de “El Barbudo” con la sociedad secreta, aunque hay otros muchos testimonios que relacionan al bandido murciano con «El Ángel

---

<sup>41</sup> Incluso Galdós hace referencia a «El Ángel Exterminador» en el séptimo libro de sus *Episodios Nacionales* titulado precisamente “Un voluntario realista”, cuyo ejemplo constata de qué manera era conocida la leyenda –o la realidad– de esta sociedad secreta en la sociedad decimonónica.

Exterminador» como, por ejemplo, el de González Calleja quien asegura que las represalias realistas predicadas desde el púlpito y ejecutadas de forma descontrolada por las guerrillas y las partidas contrarrevolucionarias se mezclaban de forma imprecisa con las exacciones de bandoleros “realistas” como Jaime Alfonso El Barbudo en la comarca de Crevillente, Murcia (2020: s/n ed. digital)<sup>42</sup>. En consecuencia, por la asociación lógica –bandolero-Ángel Exterminador-siglo XIX-guerra carlista–, no resulta extraño relacionar a *La sima* de Alejandro Sawa con esta sociedad secreta, cuyo principal protagonista es, precisamente, un conocido bandolero: Félix Domingo Rosa Samaniego, brazo ejecutor del Padre *Contento*, verdadero cerebro instigador de la venganza contra liberales en la novela. Según apunta Gutiérrez Carbajo, de la corriente anticlerical fueron responsables “determinados clérigos. Entre ellos ocupan un lugar destacado lo militares carlistas” (2003: 743). En este sentido, Caro Baroja ha estudiado esta relación entre clero y carlismo y que ha exhumado documentos que hablan de “una nube de clerigalla y frailería” que predicaba con “alma de fuego el exterminio” del que no pensase como “tales benditos” llamando “masones y negros a los que no saludaran con humildad a los ungidos del Señor (*Ibíd.*, 744).

*La sima* contiene muchos textos que señalan a la venganza exterminadora y a la “guerra santa” instigadas por el Padre *Contento* que no es posible citar ahora, pero que le convierten en un asesino sanguinario y en el cerebro pensante de la partida carlista. En ocasiones, Sawa le califica como “sacerdote de la muerte” (p. 87). Y es, precisamente muerte, fanatismo religioso y/o político<sup>43</sup> y maldad, los semas que mueven a los actantes de DIABLO, el centro del ternario oscuro según el modelo actancial que se detallará más adelante. No es casualidad que Alejandro Sawa haga aparecer a “Azrael, el ángel de las venganzas orientales” (p. 105), en los momentos de mayor tensión lírica, esto es, cuando se produce la muerte de los mártires, porque Azrael siempre simboliza en los relatos sawianos al ángel de la muerte, DIABLO (asesino, fanático y malvado). Parece entonces plausible suponer que el Padre *Contento*, este “sacerdote de la muerte”, sea el idóneo representante visible de «El Ángel Exterminador», porque las similitudes entre DIABLO y la partida carlista no acaban con la aparición de Azrael. En *La sima* el narrador animaliza intencionalmente a la partida como una serpiente, imagen de Satanás y símbolo del ángel malo. En este sentido, Juan Rico y Amat señala a «El Ángel Exterminador» como “Luzbel absolutista”, “Luzbel de la política”, “ángel de las tinieblas”, “ángel malo” y “demonio

---

<sup>42</sup> Existen otros documentos destacan la relación de “El Barbudo” con «El Ángel Exterminador» como, por ejemplo, los artículos y libros del escritor murciano Francisco López Mengual.

<sup>43</sup> Este fanatismo es antinatural porque frena el progreso, uno de los ideales masónicos por excelencia.

exterminador” (1976: 182-183). Parece entonces que esta metamorfosis reptiliana también hace alusión a ese ángel de la muerte que era «El Ángel Exterminador». En *La sima* toma la forma de una serpiente con tres cabezas: Félix, su lugarteniente *Jergón* y el Padre *Contento*: “...semejante a una culebra que tuviera cincuenta o setenta anillos, se retuerce y ondula ya a la derecha, ya a la izquierda, (...) monstruo de muchísimas extremidades. Colocáronse a la cabeza Félix, su teniente y el cura (...) ya de patas el animal se puso en movimiento” (pp.80-81).

La relación de *La sima* con esta sociedad secreta se deja ver también en el carácter masónico del cuarto prisionero. Desde el principio, los exaltados realistas estuvieron convencidos de que habían sido las sectas masónicas las que habían importado e impuesto el liberalismo y la Constitución en España, por lo que no podía haber verdadera restauración católica y monárquica si no se desterraban para siempre aquellas sociedades ocultas. Por esta razón surgieron actitudes de intolerancia contra la masonería y el liberalismo entre las corporaciones eclesiásticas (Alonso, 1969: 89-90). El propio A. Sawa en “Banderín de enganche” (*Don Quijote*, 27 de julio de 1894) señala a las Iglesias como focos de conspiración carlista: “Las iglesias se convirtieron en focos de conspiración, y los seminarios, todos los establecimientos de enseñanza católica, en banderines de enganche” (Sawa, 2008: 73). Parece evidente que el autor alude en este artículo a las Juntas de Fe católicas que conspiraban en las sombras. Asimismo, Sawa destaca en el Libro segundo de *Declaración* la lucha entre masones, comuneros y anilleros y la Santa Inquisición. Pero, de la misma manera y con la misma inquina, masonería y liberalismo arremetieron contra todo aquello que oliera a Iglesia, al tiempo que se hicieron eco de todos sus abusos. En esta línea de protesta se encuentra *La sima*, y no resulta extraño, sino más bien una consecuencia lógica, que el autor hiciera alusión en su novela a «El Ángel Exterminador» para denunciar sus crímenes, ya que los prisioneros que aparecen en ella son liberales y, sí, también masones. Ciertamente hay indicios que los vinculan con la masonería: se trata de la Señal del Buen Pastor Rosacruz que realiza el cuarto héroe de la novela y que se detallará en el análisis de *La sima*; una señal inequívoca de pertenencia al Gran Oriente que Sawa conocía muy bien. Como también conocía la ideología de *El Motín* periódico donde publicó *La sima* y que estaba regentado por su amigo, el anticlerical y reconocido masón José Nakens. La prensa masónica era difusora de las obras que se publicaban en *El Motín*<sup>44</sup>, y es imposible

---

<sup>44</sup> Santiago Nogales destaca que el 14 de febrero de 1893 *El Boletín de Procedimental del Soberano Gran Consejo General Ibérico de la Gran Logia Simbólica Española* recomendó *La sima* y *Criadero* (2020: 344).

que Alejandro Sawa, un escritor que no vendía su pluma, publicase su novela bajo el amparo de este periódico sin compartir los ideales masónicos y anticlericales de su director.

En definitiva, las similitudes textuales referidas anteriormente y las intenciones de su autor relacionan a *La sima* con la sociedad secreta «El Ángel Exterminador». Y no importa si esta fue real o fue un mito inventado por masones y liberales –de hecho, parece que a Sawa le interesaba mucho más su carácter legendario–; lo que importa ahora es que el escritor alude a ella en su novela, dejando constancia de sus tendencias masónicas y anticlericales que tienen, además, connotaciones cristológicas rosacruces.

#### 2.7.4. La onomástica encriptada de Jesucristo

En su introducción a *Noche Mbarga* señala que se puede hablar de cierta trayectoria onomástica en Alejandro Sawa porque hay a veces una repetición de los nombres de los mismos personajes en novelas diferentes con la misma función; y que en la onomástica de los personajes sawianos se observa a veces una gran carga de simbolismo, ya que los personajes con el mismo nombre suelen vivir las mismas situaciones; “bajo este prisma, funcionan algunos nombres, en palabras de Phillippe Hamon, como ‘compendios de programas narrativos’, ya que dejan prefigurar el destino de los personajes” (Sawa, 1888a: 42). En efecto, los nombres de los personajes en la novelística de Sawa tienen una función importante, tanto como la tiene la función de los nombres en la Cábala hebrea. En este sentido y en referencia a la onomástica, Valle-Inclán hace burla de la práctica teosófica y cabalística de encriptar los nombres en *LB*, cuando Don Latino (*alter ego* de Alejandro Sawa junto con Max Estrella)<sup>45</sup>, en su conversación con Don Filiberto, el teósofo, señala que su nombre es ONITAL, el palíndromo de LATINO:

- Don Latino: (...) Ustedes no conocen la cabalatrina de mi seudónimo: (...) Soy Latino por mi nacimiento en la bética Híspalis, y Latino por dar mis murgas en el Barrio Latino de París. Latino en lectura cabalística, se resuelve en una de las palabras mágicas: ONITAL. Usted, Don Filiberto, también toca algo en el magismo y la cábala.
- Don Filiberto: No confundamos. Eso es muy serio, Don Latino. ¡Yo soy teósofo!
- Don Latino: ¡Yo no sé lo que soy!<sup>46</sup> (Valle-Inclán, 1924: 131-132).

---

<sup>45</sup> Tanto Don Latino como Max Estrella son *alter ego* de Alejandro Sawa en *LB*. Alonso Zamora Vicente ve en Don Latino la contrafigura del propio Sawa: «Es un desdoblamiento de la personalidad. Lo que Sawa habría hecho en el envés de su cara noble y avasalladora. El otro Sawa (...) El que es de Híspalis...». ZAMORA VICENTE, A., *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid, Gredos, 1988, 2a ed. ampliada, pág. 49. (*apud*, Gutiérrez Carbajo, 2003: 743).

<sup>46</sup> Valle-Inclán retrata a Don Latino espiritualmente perdido. Alejandro Sawa, en efecto lo estaba. En *Iluminaciones* pedirá “Fe, Fe, Fe, Fe en Dios” (p. 107) como la que tenía su madre; pero también se preguntará “¿Dónde está mi Oriente?” (p. 37), ¿Dónde están las puertas de mi mundo espiritual que conducen al camino de Damasco? (p. 132), o dirá en tono nietzscheano: “¡Nihil!” (p. 44). Finalmente, en su “Autorretrato” el

Es muy probable que Valle-Inclán, amigo del escritor, supiera este gusto sawiano por lo hermético, cabalístico y teosófico, porque en sus relatos Alejandro Sawa hace las mismas “cabalatrinas” con los nombres de algunos de sus “otros cristos”. Así ocurre en *Declaración* donde el bohemio encripta el nombre de su protagonista, Carlos Alvarado, Cristo dionisiaco y su *alter ego*, haciendo calambur y jugando con vocales y consonantes:

CARLOS ALVARADO > CARLO(S) (S) ALVARADO > CR(A)S(L)O SALVAR(A)DO >  
CR(A)S(L)O SALVA(A)DOR > CR () S () O SALVA () DOR > CRISTO SALVADOR

El autor hace la misma “cabalatrina” en *Noche* con el nombre de Evaristo, el Cristo dionisiaco de la novela y, también, su *alter ego*:

EVARISTO > (EVA) RISTO > () RISTO > CRISTO

Evaristo es Cristo manchado con CARNE (lujuria, adicciones), es decir, con el pecado de EVA. De manera que Evaristo no es más que EVA + (C)RISTO. En efecto, Eva simboliza a la mujer fatal que arrastra al hombre a la perdición, como es arrastrado Evaristo por su *femme fatale*, la prostituta Julia “la gallega”. Así lo declara en *La mujer*, Eudoro Gamoda, también Cristo dionisiaco y *alter ego* de Sawa, al hacer referencia a la Condesa del Zarzal, prototipo máximo en la narrativa sawiana de *femme fatale*: “...la llamaste Eva, el día en que recibí el golpe por la espalda... ¡Ay, era Dios quien la confirmaba por tu boca, mudándole el nombre! ¡Poética como la expulsada del Paraíso, y como ella infame...! Simiente de perdición...” (Sawa, 1885: 177).

Por otra parte, en *Criadero* Manolito tiene “el mismo nombre que Dios” ENMANUEL, esto es, `Dios con nosotros´ que es Jesucristo (Is. 7: 14; Mt. 1: 23). Pero, en la masonería Rosacruz Enmanuel es, también, la Palabra de Pase que significa *Pax Vobis* o *Pax Profundis*, “un símbolo panteísta que no se refiere a un dios personal, sino a la Naturaleza universal” (Fdocuments.es, 27/01/2016). En efecto, inmediatamente después de la muerte de Manolito, Alejandro Sawa alude a la Naturaleza de modo panteísta, en “eterna solidaridad con todas las cosas del planeta” (1888c: 234). Asimismo, en *La sima* y tras la muerte de los “otros cristos” de la novela, Sawa sentencia: “Quedaba allí abolida la Naturaleza. La muerte solo parecía reinar” (1888b: 105).

---

bohemio confiesa sentirse atraído por todos los cultos sin comulgar con ninguno y acabará entonando el mantra ocultista: “Yo soy el otro” (p. 231).

Por su parte, Luisa Michel en *Illuminaciones*, es la ESTRELLA RESPLANDECIENTE DE LA MAÑANA. Así es como se describe a Jesucristo en Apocalipsis: “Yo Jesús, [...]. Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella resplandeciente de la mañana” (Ap. 22:16). También en *Illuminaciones* Sawa compara a Verlaine con “el lucero de la mañana” (1910: 140). De la misma manera, y conociendo el gusto cabalístico sawiano, Valle-Inclán rinde homenaje a su amigo Alejandro en *LB* y hace lo mismo con su nombre porque MAX ESTRELLA, *alter ego* de Alejandro Sawa y trasunto de Cristo en su pasión y muerte, es también la máxima estrella, la estrella resplandeciente de la mañana, es decir, Jesucristo. Al mismo tiempo, Valle-Inclán alude con este nombre a la Estrella Flamígera o Flameante de cinco puntas, uno de los símbolos esenciales de la masonería Rosacruz y de la teosofía porque Max (Sawa) es también un Cristo esotérico en *LB*. Esta estrella flamígera es un símbolo que, por otra parte, se halla en el logotipo del Ateneo de Madrid al que tantas veces acudiría Valle-Inclán para dar conferencias sobre teosofía.

### **CAPÍTULO III. PASIÓN Y MUERTE DE CRISTO: PALIMPSESTO NARRATIVO EN LA OBRA DE ALEJANDRO SAWA**

El constructo cristológico que Alejandro Sawa se fue formando sobre la figura de Cristo a lo largo de su trayectoria vital y que está en consonancia, con sus particularidades propias, a las tendencias literarias del momento, se manifiesta en sus obras a través del palimpsesto de la Pasión como paradigma narrativo, un molde textual muy apropiado para sus pretensiones naturalistas, sociales, ideológicas, filosóficas y esotéricas. En torno a este palimpsesto, el autor mostrará los diferentes rostros del Cristo finisecular e hilará la acción de sus personajes a quienes, en cada relato, irá haciendo pasar por diferentes momentos de la Pasión. Asimismo, el escritor sevillano inserta en la narración otros momentos de la vida de Jesús que no corresponden con la Pasión, pero que apuntan, igualmente, a la figura de Cristo. Para ello se vale de un esquema actancial maniqueo cuyo germen estaba ya en *EPyP* y que continuaría hasta su póstuma obra *Iluminaciones*.

#### **1. Maniqueísmo semántico estructural tras el binomio LUZ-OSCURIDAD**

La doctora Puebla Isla afirma que “la división por clases sociales, junto con la división por sexos, resulta la más apropiada en la novelística de Sawa” (2006: 164). Sin embargo, parece más apropiado su división a través del binomio LUZ-OSCURIDAD, puesto que, tanto clases sociales como hombres y mujeres están agrupados dentro de estos dos bloques maniqueos. Este dualismo se encuentra en el simbólico suelo ajedrezado blanco y negro de las logias masónicas que Sawa conocía, entendido como la búsqueda del conocimiento o progreso (Luz) o la falta de este (Oscuridad) a modo de viaje iniciático y que ha destacado Santiago Nogales en «El binomio luz-oscuridad en la obra de Alejandro Sawa» (2018). Sin embargo, el binomio maniqueo sawiano no solo procede de la masonería, sino que es una dualidad que ya aparecía como parte del credo católico del escritor y se encuentra en la dualidad Bien-Mal, reflejada en la oposición CRISTO vs DIABLO que expone el autor en *EPyP*. Cristo, la Luz, “había ganado la gran batalla (...) el oscurantismo y la barbarie como el Ángel caído habían sido arrojados de nuestro planeta” (p. 16). Este es un maniqueísmo que se refuerza, además, con la trama folletinesca de los relatos sawianos. En este sentido y en referencia al naturalismo zolesco aplicable a la novelística de Sawa, Luis López Jiménez explica cómo la subliteratura romántica folletinesca también influyó en el naturalismo “por la simplicidad de algunas psicologías –personajes buenos o malos integrales–” (*apud*. Phillips, 1976: 62). Y es sabido el carácter folletinesco de las novelas naturalistas sawianas: “para cualquier lector de las novelas de Sawa, resulta evidente este `romanticismo

exasperado', que subyace aún bajo los más fervientes propósitos del naturalismo" (*ibídem*). El mismo Sawa se confiesa maniqueo en *Iluminaciones*: "Sin llegar a las consecuencias totales del maniqueísmo creo en un espíritu del mal y en otro del bien, que presiden la vida: en el arcángel Miguel y en el demonio, en las buenas hadas y en Asrael, el ángel frenético de las venganzas orientales" (1910: 70). Y, sin embargo, Alejandro Sawa sí es totalmente maniqueo. Solo la LUZ está imbricada de OSCURIDAD en sus cristos dionisiacos que son la unión imposible de contrarios, porque este maniqueísmo sawiano tiene, por añadidura, una gran influencia del romanticismo, aquel en el que los personajes son o bien exageradamente malvados, o bien exageradamente angélicos y que es, al fin y al cabo, lo que les da ese matiz folletinesco a sus relatos. Esta es una dualidad que el autor aprovecha para construir sus personajes y relacionar la LUZ con la figura de Cristo y la OSCURIDAD con sus Oponentes, es decir, los nuevos Fariseos/Judas decimonónicos. Gutiérrez Carbajo en referencia a la novelística de Sawa señala en la introducción a *Declaración* que los personajes sawianos presentan características muy similares en sus funciones y tipologías a los estudiados por Propp, Souriau y Greimas, entre otros (Sawa, 1887: 46-47). Ya que el maniqueísmo sawiano es muy similar al que poseen los personajes de los cuentos y, dado que es necesario obtener un modelo actancial simple y operativo que tenga en cuenta este esquema maniqueo y las esferas de acción que mueven a sus actantes, la investigación adapta el modelo actancial procedente de la semántica estructural de Julien Greimas a la novelística de Alejandro Sawa.

En *Semántica estructural* (1966) Greimas elabora su modelo actancial de personajes aplicable a todo tipo de relatos. La aportación más novedosa del crítico francés es que recurre a la sintaxis tradicional y la aplica al relato. Dado que las funciones sintácticas necesitan un estatuto semántico, Greimas reduce los actantes sintácticos al microuniverso de sus esferas de acción tomando el ejemplo de Strauss, Propp y Souriau. Por esta razón, aunque los personajes cambian de un relato a otro, existe una invariancia en sus esferas de acción que permite reducirlos a actantes y establecer un inventario suficientemente reducido que capta el conjunto funcional como una estructura simple (Greimas: 263-266). En este modelo el autor francés extrapola la estructura sintáctica a los actantes del relato, de modo que identifica dos actantes sintácticos "Sujeto " vs "Objeto" cuya relación aparece con el investimento semántico de "deseo". También señala dos funciones atribuibles a dos actantes distintos: Adyuvante y Oponente. El actante principal es el Sujeto quien, en función de su deseo, busca un Objeto motivado por un Destinador (que responde a la pregunta por qué o

por quién) y cuyo beneficiario es un Destinatario (para qué o para quién). Adyuvante opera en el sentido del deseo o facilitando la comunicación, y Oponente crea obstáculos, dificultando la realización del deseo. En este sentido, Adyuvante y Oponente no son más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo Sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo. Así es como, al lado del verdadero actante Sujeto, Greimas explica la aparición, de los circunstantes Adyuvante y Oponente (*ibíd.*, 270-275).

El modelo maniqueo sawiano reduce los actantes a Sujeto y Oponente, de manera que el Sujeto funciona como LUZ y aglutina a Objeto, Destinador y Destinatario porque funciona en torno a su deseo; y el Oponente funciona como OSCURIDAD porque se opone o crea obstáculos al deseo del Sujeto. En el esquema actancial adaptado a la novelística sawiana, se considera al Sujeto como trasunto de Cristo, es decir, a los mártires sociales sawianos, y al Oponente como Fariseos/Judas, que son representantes del catolicismo y la aristocracia principalmente, aunque también pueden pertenecer a otras clases sociales al servicio de aquéllas. El actante Adyuvante, por su parte, es circunstante, por lo que el Sujeto tiene o puede tener Ayudante, y el Oponente tiene o puede tener Adyuvante. En consecuencia, el modelo actancial de Greimas adaptado al dualismo sawiano quedaría de la siguiente manera:



Para elaborar un modelo binario de sememas y simplificar atributos y acciones de los actores, Greimas trata de captar las expresiones diferentes de lexemas o semas, de un solo semema. Para ello, agrupa cualificaciones iterativas en dos clases de semas, uno para Vida y otro para Muerte, que están en relación hiponímica. El análisis sémico permite a Greimas constituir dos clases paralelas y disjuntas a causa de las oposiciones sémicas (*ibíd.*, 342-355). De la misma manera y siguiendo el desarrollo estructural de Greimas, la investigación adapta el sistema actancial al maniqueísmo sawiano. Así pues, una vez establecidas las funciones sintácticas del dualismo sawiano es necesario darles un estatuto semántico, unas esferas de acción que coloquen a los actantes en su función de Sujeto LUZ o en su función de Oponente OSCURIDAD.

El reconocido masón Rubén Darío en su retrato del también masón Verlaine, ambos íntimos amigos de Sawa, alude a los tres Enemigos que acosaban al maestro: “De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba, se defendía de él,

(...). La Carne, sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo” (*apud.* Phillips, 1976: 70). Estos conceptos, que no son masónicos, sino que proceden de la Escrituras, se refieren a los tres Enemigos del alma: MUNDO, DEMONIO y CARNE<sup>47</sup>, y es la triada en la que se fundamenta Alejandro Sawa para elaborar las esferas de acción de sus personajes oscuros. Siguiendo a Greimas, el TFM rescata estos sememas y, de forma igualmente hiponímica, los semas de este ternario oscuro se completan con diferentes lexemas, semas o esferas de acción que mueven a los actantes sawianos. De manera que el semema MUNDO se conforma con los semas materialismo (ambición, lujo) y apariencia (hipocresía); el semema DIABLO con los semas muerte, maldad y fanatismo religioso y/o político; y el semema CARNE con los semas sexo/lujuria (prostitución, adulterio) y adicciones (drogas, juego). Estos son los agentes que van a mover al Oponente oscuro en la narrativa sawiana como se verá en el análisis del palimpsesto.

Interesa destacar el tercer semema de este ternario oscuro: la CARNE. Alejandro Sawa inscribe a sus personajes en LUZ o en OSCURIDAD en función dos pecados de índole sexual condenados por la Iglesia: el adulterio y la prostitución, dos pecados de la CARNE que van a desembocar en la muerte del personaje la mayoría de las veces. Esta clasificación en cuanto al sexo significa que, tanto para hombres como para mujeres, sólo los célibes, los niños, los ancianos y las madres/padres de familia (sexo dentro del matrimonio) pueden ser LUZ y, por tanto, trasuntos de Cristo. En efecto, los “otros cristos” femeninos – Cristo/Dolorosa– son siempre célibes, vírgenes o madres, como se verá en el análisis de los textos<sup>48</sup>. Por su parte, los actantes femeninos oscuros están representados por adúlteras y prostitutas, prototipo de mujer fatal que arrastra al hombre a la perdición. No obstante, en la clasificación de las prostitutas, Alejandro Sawa hace alguna distinción: las de buen corazón (sin dejar su función de mujer fatal y actante oscuro) van a representar el papel de María Magdalena acompañantes de su cristo dionisíaco. Esta alianza prostituta-bohemio fue, por otra parte, un lugar común en la literatura finisecular. En cuanto a las adúlteras, el autor siempre las cataloga en el grupo oscuro. Así pues, tanto prostitutas como adúlteras perversas, van a ser descendientes de Eva, simientes de perdición, prototipo de *femme fatale* y personificación del Diablo. Se trata de una visión coincidente con la imagen de la mujer

---

<sup>47</sup> Véase Efesios 2: 2-3; Juan 2: 15-16.

<sup>48</sup> Recuérdese el concepto sagrado que para Alejandro Sawa tiene la figura de la madre.

decimonónica mujer ángel vs mujer diablo<sup>49</sup>, pero que también coincide con el concepto que el autor tenía sobre las mujeres. En efecto, el propio Sawa afirma, parafraseando a Proudhon, que las bellas y eternas mujeres son “la condenación del justo” (1910: 115).

Por su parte, los cristos masculinos representantes de la LUZ van a ser siempre niños, adolescentes, padres o varones que no han sido arrastrados por la mujer fatal (prostituta y/o adúltera). Por el contrario, la mayoría de los actantes oscuros masculinos son lascivos, adúlteros, sátiros (o todo al mismo tiempo). En este sentido, los cristos dionisiacos sawianos no son completamente LUZ, sino que tienen la mancha oscura de la CARNE porque han sido arrastrados por mujeres fatales al tiempo que son esclavos del alcohol, las drogas y/o el juego. Así es como, de la misma manera en que la CARNE venció al bohemio Verlaine, la mayoría de los “otros cristos” dionisiacos de Alejandro Sawa serán vencidos y arrastrados a la perdición.

Una vez completado el ternario oscuro y los semas que lo componen, se hace necesario establecer los sememas que componen el ternario luminoso sawiano. Para ello, la investigación contrapone el ternario oscuro a la Trinidad cristiana PADRE-HIJO-ESPÍRITU y retoma el pensamiento esotérico de Valle-Inclán presente en la *Lámpara maravillosa* porque las doctrinas ocultistas de este ensayo coinciden con los conceptos Mundo-Demonio-Carne bíblico; y porque el ensayo valleinclanesco ofrece el desarrollo de un ternario luminoso donde el autor rescata la Trinidad católica PADRE-HIJO-ESPÍRITU que sustituye por la “gnóstica Triada, donde el Paraclete es arcano del conocimiento, el Demiurgo arcano de la vida y el Verbo arcano del amor” (Mainer, 1979: 70). Este ternario tiene como centro a la figura de Cristo que en *La lámpara maravillosa* tiene una importancia fundamental. En consecuencia, lo opuesto a MUNDO, lo terrenal, es el semema CIELO movido por los semas altruismo, pobreza, verdad, integridad, inocencia; lo opuesto a DIABLO es el semema CRISTO movido por los semas amor, sacrificio y martirio; y lo opuesto a CARNE es el semema ESPÍRITU movido por el sema espiritualidad y cuyo carácter es, siempre, no sexuado o que hace uso del sexo dentro del matrimonio. En consecuencia, una vez establecidos los ternarios de sememas que mueven a los actantes, se extrapola el modelo actancial de Greimas y su modelo binario de sememas para ponerlo en relación con el binomio maniqueo y los ternarios citados de manera que:

---

<sup>49</sup> Esta imagen de la mujer decimonónica ha sido ampliamente analizada por la doctora Puebla Isla en *La representación de la mujer en la narrativa de Alejandro Sawa* (2006). También Correa Ramón establece la dicotomía “María frente a Eva” al referirse a la mujer fatal a propósito de Rafaela/Noemi en *Crimen legal* (1993: 110).

LUZ  
CIELO CRISTO ESPÍRITU

OSCURIDAD  
MUNDO DIABLO CARNE

Sawa elabora sus actantes entorno a este binomio en cuyas esferas de acción los personajes se invisten semánticamente de los ternarios señalados. El autor aplica este esquema actancial de manera sistemática en sus novelas sociales y esporádicamente en *Iluminaciones*. Sólo los cristos dionisiacos, aquellos nietzscheanos con “Peluca de Nazareno”, estarán imbricados con alguno de los sememas del ternario oscuro. Excepto Juan en *Crimen legal* que está teñido de DIABLO, el resto de los cristos dionisiacos tienen la mancha oscura de la CARNE.

## 2. El palimpsesto de la Pasión en la narrativa de Alejandro Sawa

Quintana Docio distingue dos aspectos en cuanto a la percepción de la intertextualidad. Los textos que derivan de otros en su proceso de creación pero que *no dependen semánticamente* de ellos, es decir, textos B que no existirían como tales sin A, pero que se ofrecen a una lectura emancipada de su fuente; y los textos en los que la lectura palimpséstica es *necesaria* para adquirir un sentido (1990: 180). Los hipertextos sawianos (B) derivan del hipotexto de la Pasión (A), pero ofrecen una lectura emancipada de su fuente; no obstante, necesitan la lectura palimpséstica para adquirir pleno sentido, porque como destaca Genette, el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto, ya que todo hipertexto puede leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva. En efecto, el desconocimiento del hipotexto “amputa siempre al hipertexto de una dimensión real, un desperdicio de sentido o de valor estético” (Genette, 1989: 494). En la misma línea, Martínez se detiene en lo que considera como punto clave de su investigación: el “intertexto del lector”, un factor indispensable del texto entendido como comunicación, pues el fenómeno intertextual depende en buena parte de la recepción; de manera que en el caso hipotético de que un intertexto no sea reconocido nunca por ningún lector, el mecanismo intertextual no existiría, sino que permanecería inactivo y a la espera de su activación por futuros lectores (2001: 140-142; 198). El propósito de esta investigación es activar la intertextualidad entre el texto evangélico de la pasión y muerte de Cristo y la narrativa de Alejandro Sawa que ningún lector había percibido hasta ahora.

Al hilo de esta cuestión cabe preguntarse: ¿por qué el hipotexto de la pasión y muerte de Cristo ha permanecido inactivo hasta ahora en la narrativa de Sawa? Para responder a la pregunta de por qué el autor oculta sus “hurtos”, Martínez sospecha que se trata de la

asunción de la tradición literaria por parte del autor (2001: 140). La intertextualidad depende del conocimiento que se tenga del hipotexto y resulta fundamental para comprender el significado completo del hipertexto, ya que, si no se conoce, el receptor solo asimilará un significado (*ibíd.*, 38). Es posible, entonces, que Alejandro Sawa, como dice Martínez, asume la tradición literaria y comprende que el hipotexto de la Pasión será captado por los lectores católicos españoles que conocen el relato evangélico porque, como también destaca Macedo, la intertextualidad se produce en el acervo cultural y literario de los receptores; son éstos los que deberían identificar las referencias a los textos previos (2008: s/n).

Por otra parte, Genette señala que “la amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual debido a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea” (1989: 262). Entonces, también es posible que, como indica Genette, la amplitud de las novelas sawianas y su ambición estética haya ocultado su carácter hipertextual.

Cabe preguntarse, por ende, si Alejandro Sawa quiso encriptar el palimpsesto de la Pasión en sus textos de la misma manera como encriptó los nombres de sus “otros cristos”. No es posible saberlo, pero lo más probable es que, en definitiva, que se deba a la sinergia de estas tres razones: asunción de la tradición por parte del autor, enmascaramiento del hipotexto por la amplitud y operaciones transformacionales, y gusto del escritor por lo hermético. Sea como fuere y como dice Philippe Lejeune, inventor de este adjetivo inédito, *palimpsestosa*: “si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez” (*apud.* Genette, 1989: 495). Ciertamente, ha sido la lectura *palimpsestosa* de la narrativa de Alejandro Sawa la que ha permitido descubrir el hipotexto escondido de la Pasión que había permanecido inactivo hasta ahora y que queda expuesto a continuación en el análisis de sus obras.

## **2.1. LA MUJER DE TODO EL MUNDO (1885)**

La primera novela social de Alejandro Sawa narra la historia de la condesa del Zarzal que necesita casar a Enrique, su hijo impotente, con la joven y acaudalada heredera Luisa Galindo para restablecer la posición financiera de la familia. Lo consigue seduciendo al confesor jesuita de esta, D. Felipe, para que dé su beneplácito a la boda. Esto le permite a la condesa apropiarse de los bienes de su nuera. Se dedica entonces a sus amores con el joven artista Eudoro Gamoda. Unos meses después, la recién casada, dándose cuenta de la impotencia del marido, se muestra decepcionada e insatisfecha. Pide la disolución del matrimonio, lo que supone otra vez la ruina de la condesa. Ésta activa entonces todas sus

artimañas para evitar la anulación del matrimonio. Entre tanto, Luisa Galindo se entera de la complicidad de su confesor, pierde el juicio y termina sus días en un manicomio. Por su parte, Eudoro Gamoda, al saber las infidelidades de la condesa con su amigo Luis, intenta asesinarla sin conseguirlo y se suicida. La condesa muere finalmente en un incendio después de unos meses de enfermedad nerviosa<sup>50</sup>.

En *La mujer Sawa* anticipa lo que será su objetivo principal para el resto de sus novelas sociales. Este objetivo ya lo había anunciado en *EPyP*: la sublimación del héroe a través del martirio. Por esta razón, el pintor bohemio Eudoro Gamoda, *alter ego* del propio Sawa, es uno de esos mártires a quienes el autor denomina “verdaderos héroes” (p. 170) entre los cuales nombra a diferentes personalidades que murieron por defender sus ideales como Sócrates o Cristo, y que tienen la aureola de lo sublime que únicamente puede dar el martirio<sup>51</sup>. Eudoro Gamoda está inspirado en Eudoro de *Los mártires* de Chateaubriand, mártir cristiano que muere en la arena del anfiteatro romano abrazado a su amada Cimodocea<sup>52</sup>. De la misma manera va a morir Eudoro Gamoda, abrazado a la condesa del Zarzal, aunque con un sentido muy diferente.

Ya en la dedicatoria aparece el primer elemento cristológico que remite directamente al martirio de Cristo. Se trata del pelícano, un símbolo de gran relevancia para la masonería en general y para el Grado 18º de Caballero Rosacruz en particular como se ha visto. Pero el primer elemento de la Pasión, propiamente dicho, aparece nada más empezar la novela. Esta se abre *in medias res* con la conversación agitada entre Luis y Emilia, mayordomo y criada de la condesa del Zarzal respectivamente, que se dan cuenta de la precaria situación económica de esta última. Se trata del **anuncio de la muerte** de la propia condesa y de su criada Emilia, un vaticinio puesto en boca de Luis, el mayordomo, que actúa como “profeta moderno”:

...que esto se va, que esto se va —y parecía, abriendo su boca para dar salida á estas lúgubres palabras, uno de esos profetas trágicos que recorrían las calles de Jerusalén prediciendo su ruina. —Tú quieres demostrarle el cariño a la señora por medio del sacrificio, del sufrimiento. (...) vestido correctamente de negro, decía, como un cura sombrío entonando el *Te-Deum* de todas sus esperanzas: —¡qué profeta aquél más a la moderna! —«¡esto se va, esto se va!» (pp. 14-15).

---

<sup>50</sup> El relato del argumento es una paráfrasis del que hace Jean-Claude Mbarga en su tesis, *Alejandro Sawa. Novelística y periodismo*. Vol. 1. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, p. 72.

<sup>51</sup> Es significativo que Sócrates, según Mme. Blavatsky, es uno de los cristos, uno de esos seres que han llegado a desarrollar principios superiores. Estos principios superiores existirían en todo hombre en estado latente (Mainer, 1979: 72).

<sup>52</sup> En el cap. IV de *La Regenta* de Leopoldo Alas, Ana Ozores lee a *Los mártires* de Chateaubriand fantaseando ser Cimodocea, y Germán, su amante, Eudoro.

La condesa del Zarzal es toda OSCURIDAD<sup>53</sup>. Sus esferas de acción siguen todos los semas del ternario oscuro: materialismo –ambición, apariencia, hipocresía, egoísmo–; es el ángel malo personificado, y lujuria –adulterio–; adicciones –opio, morfina–. Al saberse arruinada, urde el malvado plan de casar a su hijo eunuco con la rica señorita Galindo, que va a ser el tipo de Cristo de *La mujer*. En este plan malvado, la condesa se hace con los favores del Don Felipe, el cura jesuita a quien convence ofreciéndole sus favores sexuales que aquel acepta gustoso<sup>54</sup>. La elección de Don Felipe no es casual porque “¡Ah! Don Felipe era el padre de confesión de la señorita Galindo” (p. 38). De manera que un segundo elemento de la Pasión es el **complot**. En efecto, la aristócrata condesa del Zarzal y Don Felipe son los dos personajes oscuros que van a encarnar la unión Estado-Iglesia respectivamente. Ambos funcionan como Oponente en su papel de Fariseos y de Judas indistintamente. Por el contrario, desde el principio hasta el final de la obra, el narrador retrata a Luisa Galindo como un ser celestial y **redentor**, lleno de LUZ, una bella mujer curada “al sol de Andalucía” (p. 45) que “era la Providencia, todo el cielo que había bajado hasta la Condesa del Zarzal para salvarla” (p. 46). Incluso ya en el manicomio al final de la novela aparece con connotaciones luminosas “vestida de blanco”<sup>55</sup> (p. 168) recostada y brillando en “el ángulo más oscuro del parque” (p. 168). Este “otro cristo”, Luisa, va a sufrir dos crucifixiones: la primera durante la ceremonia de boda y la segunda durante la visita que le hace la condesa en la que se sentencia y reafirma su situación: un matrimonio irresoluble y la ruina material.

La primera crucifixión de **LUISA GALINDO** tiene varios momentos pasionales. El primero de ellos aparece durante la misma ceremonia de boda. A. Sawa nos presenta a París como una ciudad esencialmente atea que asiste a la ceremonia solo porque en la capilla latina la Virgen del P\*\*\* y la del Carmen son bonitas y lujosas, ya que este pueblo en realidad “reza a Dios en nombre del presupuesto del Estado” (p. 39) y lo maltrata “con blasfemias y salivazos a todas horas” (p. 39). Se trata del **escarnio**, ya que la ceremonia queda profanada y, en consecuencia, Luisa queda escarnecida y escupida como el pueblo hizo con Jesús y

---

<sup>53</sup> “Es mala por antonomasia; no hay claroscuros ni complejidades” (Zavala, 2008: XXXIII).

<sup>54</sup> El Seminario al que acudió Sawa en Málaga estaba regentado por Padres Jesuitas (Correa, 2006: 19). Por la crítica que hace de este cura como uno de sus representantes, no parece que el autor tenga buenos recuerdos de su estancia allí como también señalará en *Declaración y, sobre todo, en Criadero*.

<sup>55</sup> De la profusión del blanco en referencia a la virgen María en la novela de Zola véase la tesis doctoral de Isabel Veloso Santamaría sobre *La simbología religiosa de «Les Rougon-Macquart» de Émile Zola*.

como hace el pueblo francés en este caso<sup>56</sup>. Asimismo, durante la ceremonia también aparece **el beso de Judas**. En efecto, momentos antes de la crucifixión simbólica de Luisa, es decir, de su boda, la condesa –Judas– besará a su víctima “en la boca, en las mejillas, en los ojos, rozándole con los labios las manos, el cuello, la cara, en un prolongadísimo beso que parecía tener la pretensión de cubrirla toda...” (p. 48). Así, con este beso, la condesa sella el pacto y obtiene ese otro elemento pasional ligado al beso y la entrega de Jesús: las **treinta monedas** que son, por transposición pragmática, el capital de Luisa Galindo, el cual pasa a manos de la condesa por filiación. Acto seguido al beso y en este marco eclesial, se produce la propia **crucifixión** simbólica de Luisa, es decir, su boda con Enrique, el eunuco hijo de la condesa que A. Sawa inserta a través de la écfrasis literaria del Cristo de Velázquez. En ella se recrea en la descripción del *Ecce Homo* haciendo uso de la estética naturalista. Se trata de una escena fundamental para la comprensión de toda la obra pues, en ella, el autor hace analogía entre la crucifixión del cuadro y la ceremonia de la boda que es, efectivamente, la cruz de Luisa. La écfrasis sirve de pretexto al autor para la escena, pero, además, hace participar al propio Cristo de Velázquez a través de lo que llama “fantasía”. Ante la injusta situación, el narrador hace salir del cuadro a Cristo que intenta detener la boda. Se trata de un Cristo revolucionario que pasa a la acción y defiende a los menesterosos. Queda aquí también definido otro elemento de la Pasión: la **Jerusalén maldita** que en este caso es París:

La capilla quedóse desierta [...] una admirable copia del Cristo agonizante de Velázquez [...] amenazaba desprenderse de su suplicio, más trágico en pie que clavado, y con sus enjutas ancas de cadáver y mártir, crujiendo las rótulas, la cara salpicada de sangre descompuesta y negra, los ojos velados por las últimas desesperaciones de la agonía, el pecho verdoso y encogido, el cabello repugnantemente pegado con sudor y sangre a la cara y hasta a las espaldas, largo como un manto de ignominia, y las manos demacradas, pero todavía estremecidas por músculos y nervios, capaces de agarrar gargantas y derribar cuerpos, correr, correr desenfrenadamente tras de la caravana de boda, [...] pararla, llamarla vil, llamarla cobarde, y luego, encarándose con el cura, con el bueno del cura que iba a cobrar en placeres lo que ya con anticipación había dado en latinajos y fastidios, recordarle la parábola de la mujer adúltera, la parábola del publicano aquel que le pedía consejos, la frase con que untó de bálsamo y consuelo a aquella adorable pecadora, María de Magdala: «Mujer, te será perdonado mucho, porque has amado mucho»<sup>57</sup> [...]—recordarle aquel hermoso pasaje del Evangelio que ha servido de asunto a tantas inspiraciones artísticas... «los mercaderes arrojados del templo»— y concluir con este recuerdo: «los profetas mis predecesores, Job, Isaías, Jeremías, gritaban trágicos desde el muladar o desde el éter, por todo el fondo del Oriente, por las sinagogas y las plazas ¡Ay Jerusalén, Jerusalén maldita! [...] ¡Ay continente europeo, vieja Europa, vieja Europa maldita...! (pp.48-50)

Una vez convertida en la marquesa de Puerto-Arcas, Luisa Galindo se da cuenta del engaño y la traición de su suegra y de su confesor: “Es una infamia lo que habéis hecho

---

<sup>56</sup> Véase Mr. 15:19.

<sup>57</sup> La misma frase aparecerá repetidas veces en *Noche* en referencia a Lola, porque el autor quiere destacar la función del personaje como **María Magdalena**.

conmigo. Me habéis condenado al martirio...” (p. 64). Pero se resiste a sucumbir, a mirar siempre a lo alto y a decir: “mi reino no es de este mundo” (p. 60). Es la “rebelde resignación” de Luisa. Por eso intenta luchar contra su destino cruel y acaba volviéndose loca e ingresando en un manicomio. Ella misma declara: “no tengo vocación para el sacrificio” (p. 65). Se da cuenta de que su suegra “había sido el verdugo” (p. 66) y que Don Felipe había sido “el ayudante del verdugo” (p. 66) y nunca mejor dicho pues Don Felipe es un actante que funciona como Ayudante del Oponente, la condesa. Luisa se da cuenta del robo y del escarnio, de “que la condesa se había apoderado de todo, dinero, alhajas, títulos de propiedad, para administrarlo todo...” (p. 66) y sentencia: “se me ha robado, y se han mofado de mi sexo casándome con un eunuco” (p. 66). En consecuencia, Luisa decide solicitar a los tribunales franceses la anulación del matrimonio presentando pruebas de su virginidad. Ante el escándalo y posterior ruina que ello supone, la del Zarzal decide entrevistarse con su marido, viejo y enfermo, para convencerle de que vuelva a la política, traslade la petición de divorcio a Z e invalide la petición de Luisa. El conde es, también, uno de los Ayudantes del Oponente.

Este plan malvado de la condesa se hace realidad. Desde París donde se había refugiado, Luisa regresa a Z como si de un **reo** se tratara, apresada injustamente como Jesús, “apremiada por una papeleta de citación de uno de los juzgados”. Se trata del **arresto**. Luisa regresa “martirizada por fatales presentimientos” (p. 111). Es el **anuncio de su muerte** puesto que sabe que la traslación del asunto de su divorcio a Z significa “la derrota, la muerte” (p. 111), una nueva crucifixión en la que se siente el **abandono de Dios**: “dejó de ver a Dios, ese Dios justo y misericordioso, (...) que le habían mostrado las estúpidas enseñanzas de *Le Sacré-Coeur*” (pp. 111- 112). La mención a *Le Sacré-Coeur* alude aquí al aspecto dolorista mencionado anteriormente. Sawa ridiculiza la institución católica y a ese Dios que no puede hacer nada por Luisa porque no es más que una imagen pintada “en una nubecilla celeste” (p. 113). Es el rostro ateo y anticlerical del Cristo convertido en un muñeco. Es necesario detenerse en este punto porque aquí Sawa, por influencia de Zola, está criticando la educación religiosa de las jovencitas impulsada por *Le Sacré-Coeur* que era vista entre los círculos liberales como absolutamente nociva por la doble moral que fomentaba y los desarreglos nerviosos que producía. *La mujer* entra dentro de las muchas novelas y libros seudocientíficos de la época que se ocuparon condenar esta influencia nefasta de la religión en las jóvenes que fueron víctimas del poder político y espiritual. Como señala Veloso, la serie de Zola *Les Rougon Macquart*, gobernada de principio a fin por

mujeres, nos presenta muchos casos de este tipo, y son muchas las ocasiones que el autor aprovecha para criticar estas prácticas (2002: 46-47). Luisa Galindo es una de estas mujeres que, debido a esos desajustes nerviosos provocados por la educación religiosa acabará en un manicomio. Alejandro Sawa describe muy bien estos desajustes que, para el autor, además, representan la agonía de Jesús en el Huerto de los Olivos.

En esta segunda crucifixión de Luisa, la de estar sometida para siempre a un matrimonio infeliz y verse privada de todos sus bienes, se va a producir una escena análoga a la de Jesús en el **Huerto de los Olivos**. A la estación de Z van a recibirla “algunos parientes, muchos amigos, infinitos partidarios” (p. 113) quienes, a manera de discípulos, llegan para saludarla “con la simpatía que merecen los atormentados del destino” (p. 113). Una vez en casa estos amigos le recuerdan a Luisa: “nos tienes a nosotros” (p. 114), aunque, como Jesús reprendiera a sus discípulos por no haber velado con él aquella noche ni siquiera una hora, Luisa les echa en cara su falta de apoyo cuando la habían visto “bailar una especie de danza fúnebre alrededor de un precipicio y no habéis venido a salvarme” (p. 114). En efecto, son sus discípulos los que quedan con ella “ese círculo de cinco o seis personas era digno de la confianza que merecía la mártir. No había allí una frente que no estuviera arrugada por el asombro, (...) o por la indignación” (p.117). Pero los amigos se van y la mártir **queda sola** y en su Getsemaní particular, de manera similar a como allí oró angustiado Jesús, Luisa eleva “una oración mental, estando su iluminado espíritu en el Olimpo, a presencia del gran Júpiter [entre] estremecimientos convulsivos” (p. 118). Esta es la **oración en Getsemaní**. Tras este delirio, escribe una carta a su suegra citándola a venir a su casa. Una vez escrita la carta, Luisa “esperó sombría y desesperada, el nuevo zarpazo” (p. 119), de la misma manera en que quedó Jesús, esperando su fin tras la oración angustiosa en el Huerto de los Olivos.

La condesa del Zarzal, trasunto de Judas, tiene la característica natural de ser ladrona. Le ha robado todo a su nuera: “...la condesa se había apoderado de todo, dinero, alhajas, títulos de propiedad... (...) sus propiedades hipotecadas para salvar propiedades de la condesa; arbitrariamente, un robo con factura... (...) Se me ha robado...” y “¡Ladrona, a esa, a esa ladrona, prenderla que me ha robado! ¡ladrona!” (pp. 66, 117). Son las **treinta monedas** que aparecen de nuevo en esta segunda crucifixión. La desesperación ante la injusticia hace enfermar a Luisa y, cuando su suegra acude a la cita, la encuentra postrada en la cama –su particular **cruc**– agonizando. La doncella avisa a la condesa del Zarzal en lo que constituye el **anuncio de la muerte**: “La señorita se está muriendo” (p. 121). Al encontrarla en la cama moribunda, la condesa “la besó enternecida en las dos mejillas, con

pasión, con mimo, prolongando sobre la carne el beso para hacerlo más íntimo” (pp.121-122). Es, de nuevo, el **beso de Judas**.

Luisa reclama a su suegra la devolución de sus bienes ya que no puede liberarse del matrimonio. La respuesta negativa de la condesa es la **sentencia de muerte**, “una bárbara sentencia con la había aporreado aquel demonio de mujer” (p. 125) y Luisa se transforma por transposición diegética en un reo de muerte, como Jesús: “Son contados los reos que desprecian a la vida lo suficientemente para escuchar con calma la sentencia que se la quita, que se la arrebatada” (p. 124). Es su segunda crucifixión y Sawa retrata a Luisa como el Cristo de Velázquez, con la cabeza inclinada sobre el pecho articulando una especie de oración blasfema que intertextualiza la **agonía** de Jesús en la cruz:

Inclinó la cabeza sobre el pecho, como si de pronto le hubieran arrancado los músculos sostenedores del cuello, extendió las piernas con la crispación nerviosa del que se muere, murmuró entre dientes y con voz ronca una especie de blasfemia en el lenguaje inarticulado y único de la desesperación, estrujó entre sus manos un vacío que para ella estaba lleno de complicidades misteriosas con aquel crimen que se estaba cometiendo, aquel crimen en que se asesinaba su alma, cerró los ojos ¡y nunca la muerte ha escuchado una plegaria más ardiente, más desgarradora que aquella que formuló interiormente el conturbado espíritu de la desgraciada! (p. 125).

Ante esta reacción de Luisa, la del Zarzal se huelga “del primor de su obra” (p. 126) que Sawa considera como el acto bárbaro y sacrílego de “derribar una estatua y mutilarla a martillazos” (p. 126), haciendo analogía de los que fueron necesarios para clavar a Cristo en la cruz. En este mismo acto de la **crucifixión**, “la vencida no daba señales de vida” (p. 126) y el escritor se regodea en su martirio y focaliza la atención en el rostro de **Ecce Homo**: “para ser de veras una muerta sólo le faltaba la palidez mate, la angustiosa curvatura de la boca, la mayor agudeza de la nariz, y el cuerpo rígido, trágicamente distendido...” (p. 125). Pero Luisa vuelve en sí y el narrador utiliza el verbo más apropiado para este caso: “resucitó, íbamos a decir” (p. 126) y como Cristo en la cruz, Luisa entonará el **Padre, perdónalos** y bendecirá a su adversario: “Me ha hecho Vd. Mucho daño, que Dios se lo pague” (p. 126). Su rebelde resignación primera se transforma ahora en la no-resistencia tolstoyana, pues acepta la “condena de miseria y deshonor” (p. 127) y se resigna a su situación: “Soy yo el vencido en esta lucha. Sea<sup>58</sup>. ¡Que todas las responsabilidades de este hecho caigan sobre Vd.!” (p. 127). Este último deseo de la mártir parece un intertexto de Mateo 27: 25 en el que Pilatos intenta librar a Jesús, pero el pueblo desea su crucifixión y le responde: “Su sangre sea sobre nosotros”, es decir, que la responsabilidad de este crimen caiga sobre nosotros.

---

<sup>58</sup> Es decir, *Amén* que significa ‘así sea’.

La condesa es comparada con Satanás, un “espíritu negro”, y “ángel malo” (p. 125). Luisa, como LUZ que es, insiste en la reconciliación y para conseguirla le cuenta su propia historia a su suegra en tercera persona. Pero, ante esos alardes luminosos, la condesa va a mostrar toda su OSCURIDAD. La descripción del Diablo que Sawa hace aquí es una muestra de la fascinación que se tenía en el XIX por esta figura como señala Lilly Litvak: “El Diablo es uno de los hallazgos del siglo XIX” (*apud.* Puebla, 2006: 177). En esta descripción el autor hace éfrasis de las pinturas y esculturas católicas de Satanás que, sin duda, vería en el Seminario de Málaga. Lo interesante, también, es que el narrador (Sawa) se incluye a sí mismo entre “los que odiamos al cielo”:

—¡Oh que hermosa estaba!—¡Byron la hubiera copiado para describirnos luego a aquel sombrío arcángel a quien tanto amara su musa, al arcángel rebelde que desde hace seis mil años, según la tradición católica, protesta del cielo y apostrofa a Dios, sin llegar a fatigarse nunca, siempre mirando a lo alto en la misma actitud de desafío, con los trágicos puños y los robustos muslos, y el férreo tórax, y los musculosos brazos apercebidos a la lucha, hermoso símbolo de los gladiadores que odiamos al cielo! (p. 132).

La del Zarzal agradece a su nuera. Es la **flagelación** y la mártir no se resiste al mal, no se devuelve. Es esta una lucha feroz entre la luz y las tinieblas, en la que Luisa vuelve a aparecer como el Cristo de Velázquez, un bello *Ecce Homo*: “La hermosa cabellera negra de Luisa, cayó de pronto, anegándole la cara, (...) ocultándole casi por completo la fisonomía” (p. 133). Agrediéndola con sus sortijas la condesa consigue “ensangrentar por completo la cara de su presa” (p. 134) hasta que, para completar la similitud con el Cristo de Velázquez, Luisa acaba con la cabellera “tendida trágicamente por la espalda y por la cara” (p. 134). Nótese la insistencia del autor en la imagen del cabello cubriendo la cara de la mártir. Tras la lucha, se produce un intertexto que recuerda al *Padre, perdónales*, pero contaminado con *Pase de mí este cáliz y Dios mío, Dios mío...* La escena se remata con la **postura de la cruz**: “—¡No, por Dios, no por Dios, señora! (...) ¡Perdón, otra vez perdón! — Y se hincaba de rodillas, y trataba angustiosamente de cruzar las manos. — ¡Perdón, perdón! ...” (p. 134). También el **abandono de Dios** y la intertextualidad de *Dios mío, Dios mío...*:

¡Madre mía, madre de mi alma! Sólo le restaba ya actividad para eso, para decir «¡madre mía, madre de mi alma!»—un grito que parece una oración, según es sagrado. ¡Pero ¡ay! ¡aunque viviera su madre, la madre de su alma, no podría hacer nada por ella! (p. 135).

Luisa Galindo aparece una última vez en el capítulo XII, ya en el manicomio con la razón perdida, pero vestida de blanco, luminosa, “recostada contra el ángulo más sombrío del parque, y, como Ophelia, deshojando flores” (p. 168). El autor aprovecha la ocasión para rendir homenaje a esos mártires sociales, los locos, y para acercarse a Luisa por última vez a la figura del nazareno porque es el día de **Nochebuena** y Alejandro Sawa, con el profundo

respeto que siente hacia la figura de Cristo, señala la fecha como una fiesta familiar tan sagrada donde el pueblo no debería oler a vino ni levantarse las enaguas (p. 163). Al tiempo, el narrador se identifica a sí mismo con Jesucristo puesto que equipara la Nochebuena con la fecha de su nacimiento:

¡Noche-Buena!—esta frase pringosa de sarcasmo, la inventó un judío que no quedó satisfecho del cetro de cañas y la corona de espinas, con que insultaron a Cristo los conservadores de su época, y quiso añadirle un *Inri* al que le pusieron sobre la cruz, marcando con *Inris* los extremos de su vida... Llamaron *rey de los judíos* al sin ventura, y *buena* a la noche, en que por falta de lecho, fue expuesto a la curiosidad de la gente como una bestia extraña, en un pesebre no sabemos si lleno de paja o de resplandores... ¿Qué queréis? Odio ese día de Noche Buena como si fuera el aniversario de mi nacimiento, con todas las energías de mi alma (p. 160).

El siguiente *alter Christus* que aparece en *La mujer* es **EUDORO GAMODA**, un cristo dionisiaco que es, al mismo tiempo, *alter ego* de A. Sawa. Se trata de un pintor bohemio que perderá la cabeza por la condesa, que acabará en la miseria —como la mayoría de los mártires sawianos— y suicidándose, arrastrado por la diabólica belleza de esta *femme fatale*. Gamoda es prototipo del pelícano que aparece en la dedicatoria y así es como lo retrata A. Sawa, como un héroe “inteligente” capaz de “ensangrentarse” “en defensa de una idea generosa, de una utopía” (p. 170). Sin embargo, aparece manchado de CARNE porque es amante de la del Zarzal y cómplice de su adulterio, por eso es un Cristo dionisiaco. Su historia, como se ha comentado anteriormente está inspirada en *Los mártires* de Chateaubriand, donde se narran los amores desgraciados entre Eudoro y Cimodocea, mártires cristianos que mueren abrazados en la arena del anfiteatro romano, primero muere ella y después Eudoro, exactamente igual que lo hará Eudoro Gamoda, abrazado a la condesa del Zarzal, aunque con un sentido muy otro.

El primer momento pasional de Eudoro Gamoda es el **anuncio de su muerte** y la **sentencia**. Cuando aún mantiene relaciones con la del Zarzal, le advierte seriamente “que tu abandono valdría para mí lo que una condena de muerte; porque yo sabría matarme, no lo dudes, y sabría también mandarte mi bendición con los últimos alientos de la agonía” (p. 109). En efecto, ante el abandono de aquella, Gamoda viene a ser “un miserable más (...) sin remisión posible, sin Cristo que lo redimiera. (...) Era preciso morir” (p. 174). Por tanto, decide suicidarse como una víctima propiciatoria ante su dios, la condesa, a quien escribe una carta donde explícitamente se identifica con su homónimo Eudoro en *Los mártires* de Chateaubriand: «Señora: Muero sin dignidad porque muero saludándoos, como los esclavos del Circo á los Césares vencedores... ¡*morituri te salutant!* ...» (p. 175) en la carta que le escribe anunciando su muerte como un martirio sublime: “Yo sabré expiaros porque mi

suicidio es una ofrenda que debe quedar depositada ante el ara y sólo allí. En medio del arroyo mi cadáver sería el de un borracho. A vuestros pies, quizás sería sublime” (p. 175). Un **nuevo anuncio de su muerte** aparece en la carta que Gamoda dirige a su amigo Luis para despedirse: “Voy a morir (...) dejo la vida (...) el que te habla es un moribundo” (pp. 176-177). En la misma carta aparece también **el beso de Judas**, que Gamoda envía a la Condesa y que, a efectos de transposición hipertextual, tiene el mismo valor que si se los diera ella: “...un beso, dos, tres, donde a ti te gustan” (p. 175).

En el día de la tragedia, Gamoda pasa la noche en la calle, su particular **Huerto de los Olivos**. Aquí se produce otro momento importante de la Pasión: el **canto del gallo**. Gamoda advierte “...el silbido de los mirlos, y el especie [*sic.*] de ¡alerta! Que dan los gallos, ¡quiquiri-qui! –sin progreso le avisaban que la hora era llegada (...) que se acercaba el instante” (p. 180). Este intertexto “la hora era llegada” está extraído del evangelio de Marcos 14:41 donde, precisamente, en el Huerto de los Olivos Jesús advierte a sus discípulos: “Basta, la hora ha venido; he aquí, el Hijo del Hombre es entregado en manos de los pecadores” (Mr. 14: 41). En este mismo escenario y antes de su muerte, se produce otro momento en el que el autor acerca al personaje a la figura de Cristo y que parece una analogía con **el buen ladrón**. Se trata de un borracho al que apedrean unos niños y a quien el héroe salva la vida: “...comenzaba a correrle la sangre por la cara; entonces Gamoda se creyó en el caso de intervenir. “¡Granujas, no veis que no puede defenderse!” –Y su actitud decidida, salvó por el momento al borracho...” (p. 183). Aquella escena “volvió a ponerle sombrío. ¡Gran Dios! ¿en quién creer después de lo que había visto? Cristo habría rechazado a aquellos niños” (p. 183). Este intertexto, además, contradice la famosa frase de Jesús: “dejad que los niños se acerquen a mí” (Mt. 19: 14). Pasada esta escena y en el momento del intento de asesinato de la condesa, Gamoda, al ver derribado el cuerpo de la Condesa adopta la **postura de la cruz**, esta vez es la Señal del Buen Pastor Rosacruz, pues Gamoda es un pelícano: “...el asesino no pensaba huir. –Se había cruzado de brazos, con el puñal todavía en la mano” (p. 186). En esta misma postura Sawa exhibe a su particular Dionisio, Eudoro Gamoda, disfrazado de Cristo:

Estaba magnífico, sin sombrero, tumultuosa la cabellera, desabrochada la levita, pálido, intensamente pálido, la cabeza erguida, provocando a aquella multitud de cobardes que no se atrevían a amarrar los brazos que acababan de cometer un crimen; el poderoso cuerpo de la del Zarzal caído, derribado a sus pies, como una presea... Era **Azrael**, el ángel de las venganzas orientales; Azrael y Apolo al mismo tiempo. Furioso y bello (p. 186).

Y, de repente, aparecen “dos pobres **soldados**” (p. 186) como los que prendieron a Jesús, “que pasaban por allí aquella hora” (p. 186). Gamoda les interpela para que lo

detengan y cumplan su deber: “¡Eh, qué hacéis que no me cogéis preso! –¡Cumplid con vuestro deber!” (p. 186). Ahora el héroe hace alarde de la no resistencia tolstoyana: “¡Si no resisto! ¡Mirad!” (p. 186). Finalmente, se clava el puñal en el pecho y, de nuevo, la **señal de la cruz** y, también el **costado traspasado**: “Cayó sobre el cuerpo de la condesa con los *brazos abiertos*, como para abrazar al cadáver (...) la sangre que caía en un caño espantoso del pecho de Gamoda” (p. 187). Esta es, por una parte, la imagen del pelícano rosacruz, una inteligencia sacrificada, y, por otra, es exactamente la misma imagen que aparece en *Los mártires* de Chateaubriand, donde Eudoro muere abrazado a su amada Cimodocea en la arena del Coliseo romano. El personaje francés también muestra la postura de la cruz en el mismo momento de la muerte: “tendidos los brazos en forma de cruz y levantando los ojos al cielo” (Chateaubriand, II: 329).

La **CONDESA DEL ZARZAL** no muere ahora, finge estar muerta para sobrevivir. Morirá al final de la obra como un cristo dionisiaco, pero con el matiz de tener todos los sememas del ternario oscuro. En el último capítulo la del Zarzal **agoniza** sola en la oscuridad de su cuarto aquejada de neurosis (que intenta paliar con dosis de opio y morfina), provocada por la exhibición de sus trapos sucios por parte de Luis -amigo de Gamoda- ante toda Z. Se trata de una neurosis que el autor describe recreándose en el sufrimiento. Momentos antes de ser consumida por las llamas, A. Sawa describe el rostro sufriente de la condesa, una suerte de *Ecce Homo* diabólico a punto de pronunciar la palabra final *Consumatum est*:

...la vista errante... perdida...; los ojos que parecían mejor dos cuentas de vidrio, revolviéndose con desesperación en sus cuencas, como si quisieran desquitarse por adelantado del reposo eterno que les aguardaba; los labios cárdenos, la color lívida...[sic.] ¡había ondas sonoras que comenzaban a formular la frase de la Eternidad... ¡Consumatum est! ¡Se oía ya á muerto, á cadáver, en la alcoba! ¡Se oía materialmente, acercarse el momento—tirano!

La condesa arde tras intentar quemar la caja con los documentos que la inculpan. Su criada, Emilia, arderá con ella. No parece casual el apellido con que, irónicamente, Sawa tilda a la “del Zarzal”. El autor parece jugar con la bíblica **zarza ardiente** que se apareció a Moisés en el desierto, pero aquí en un sentido irónico y sacrílego. Se trata de una profanación que el autor aprovecha para acentuar el carácter diabólico del personaje. Ya antes la había descrito como el “arcángel rebelde” y ahora la envía a su lugar pues “aquello era el Infierno por anticipado” (p. 217). Con este final apocalíptico se observa una estructura narrativa circular y cerrada: el relato comienza con el vaticinio de la muerte de ambas y acaba con su cumplimiento. Un auroboros místico y estructural al mismo tiempo.

## 2.2. *CRIMEN LEGAL* (1886)

*Crimen legal* cuenta la historia de un caso médico de distocia y de un adulterio que acaba en asesinato. Ricardo se casa con Rafaela. A los pocos meses ésta queda embarazada, pero a la hora del parto no puede tener el hijo sin riesgo de su propia vida. Se salva gracias a la ayuda de su suegro, Juan, y del médico “Salvador” mediante el sacrificio del feto. La operación resulta complicada y Rafaela queda imposibilitada para tener hijos. El médico advierte el riesgo de muerte en el caso de un segundo parto y prohíbe las relaciones sexuales del matrimonio. Por esta razón, Ricardo comienza a frecuentar a la prostituta Noemi de la que se enamora perdidamente, de tal manera que decide casarse con ella y matar a su esposa “legalmente”, es decir, transgrediendo la prohibición del médico cumpliendo su deber de marido –de ahí el título de la novela–. Tras este acto premeditado, Rafaela queda embarazada por segunda vez y muere. Ricardo se casa dos meses más tarde con Noemi<sup>59</sup>.

En la obra se observan dos “otros cristos” bien diferenciados. El primero de ellos es Rafaela, la mártir<sup>60</sup> de la historia, una mujer no sexualizada como lo son todos los tipos de Cristo sawianos: al principio, las relaciones sexuales con su marido se convierten en una tortura, al tiempo que, cuando el médico las prohíbe, Rafaela pasa a ser una virgen forzosa. El segundo es Juan, un tipo de cristo dionisíaco manchado con DIABLO porque es un antepasado de Judas, aunque al final de la obra Sawa le dará notas de LUZ convirtiéndole en un anciano bueno que trata de redimirse renunciando de su atavismo diabólico y que quiere a toda costa salvar a su nuera. En cuanto a Noemi, la prostituta amante de Ricardo se la retrata como una mártir, pero es una ironía del autor porque en realidad Noemi no es víctima, sino verdugo. Su función es la de Ayudante del Oponente Ricardo.

Ricardo es un Judas atávico como su padre Juan. Éste descubre con horror que su hijo es “canalla por herencia” (p. 76) como su bisabuelo quien murió en la horca por asesino y ladrón, las dos características más sobresalientes de Judas y la misma muerte en la horca:

[Ricardo] Era un saltapatrás: “¡El salto atrás! ¡Lo que llaman los biólogos el salto atrás! Ahora [Juan] se acordaba que un abuelo suyo murió en la horca por asesino y ladrón, y pensaba con espanto en si su hijo, en si Ricardo sería un canalla, canalla por herencia, ladrón y asesino también como su bisabuelo, como su antepasado. [...] No lo dudes, Vicenta: nuestro hijo es un canalla [...] Yo creo que sale a su bisabuelo [...] ...aquél recuerdo, maldición y profecía, todo a un tiempo... (p. 76-77).

Por esta razón Ricardo no puede actuar de otra manera a como lo hace, lo que concuerda muy bien con las leyes hereditarias del naturalismo. Es un criminal nato, un Judas

---

<sup>59</sup> El argumento sigue al que hace J. C. Mbarga, *op. cit.*, p. 76.

<sup>60</sup> Con este mismo nombre “mártir” se le va a llamar el autor en numerosas ocasiones.

atávico que asesinará a su esposa según sus instintos hereditarios, aprovechando la inocencia de ésta. Efectivamente, el traidor se da cuenta desde el principio del carácter angelical de Rafaela: “ya he visto que eres un ángel, y yo te bendigo” (p. 84). Pero Ricardo, además de asesino y ladrón, padece satiriasis, un ansia sexual que es frecuente en los personajes oscuros sawianos. En definitiva, Ricardo es cien por cien OSCURIDAD. Tiene todos los sememas que mueven a los actantes oscuros: MUNDO (hipocresía, ambición); DIABLO (maldad hereditaria –Judas atávico–) y CARNE (lujuria –satiriasis, adulterio–). Esta satiriasis se va a hacer ostensible durante su relación con la prostituta Noemí, pero también en las violentas relaciones sexuales con su esposa que ya se observan desde las primeras que mantienen en el tren durante la luna de miel: “...no eran ya besos, eran mordiscos lo que repartía incansable por todo el cuerpo de Rafaela (...) ¡Me estás llenando el cuerpo de verdugones!” (p. 81) y “lloraba la virgen (...) daban ganas de besarla (...) en la frente, donde se besa a la virginidad y a la desgracia” (p. 83). Es esta lucha en la que se convierte el acto sexual entre el matrimonio la que le sirve al narrador para acercar a Rafaela a las Escrituras desde el primer momento puesto que, para mantener relaciones con su esposa, Ricardo le acaba leyendo pasajes del *Cantar de los Cantares*. Eduardo López Bago entiende este hecho como un gazapo de A. Sawa: “Es inconcebible que Ricardo, para vencer las resistencias de Rafaela, apele á la lectura en voz alta del *Cantar de Cantares* de Salomón. (...) ...por la inverosimilitud, por lo antinatural que es en aquella situación tener la *Biblia* tan á mano, ó llevarla como á prevención” (pp. 217-218). Quizá no entendía López Bago que era una excusa del autor para acercar a Rafaela a la figura de Cristo.

**RAFAELA** va a sufrir dos crucifixiones y, por lo tanto, dos pasiones. La muerte le llegará en el segundo parto distócico. En la primera crucifixión/parto, el personaje se salva gracias al médico apodado, precisamente, “el Salvador”. Este es el segundo médico del relato representante de la LUZ y quien toma el lugar del doctor Nieto. En este sentido, el autor quiere establecer la dicotomía Iglesia-Oscuridad/Ciencia-Luz, mostrándose claramente a favor de los avances científicos en consonancia con el positivismo naturalista. Es especialmente significativo que para el tema de *Crimen legal* Sawa se decante por la profesión de médico porque los “Caballeros Rosacruces deben trabajar por todos los desgraciados, especialmente por los enfermos (...) en la *Fama Fraternitatis*<sup>61</sup> se prescribía

---

<sup>61</sup> Es uno de los tres documentos fundacionales de la Orden Rosacruz junto con *La Confessio Fraternitatis* y *Las Bodas Químicas de Christian Rosenkreutz* (Cornejo, 2017: 101).

que la única profesión que un Rosacruz realmente podía ejercer era la de médico” (Cornejo, 2017: 92).

Durante la primera crucifixión/parto de Rafaela el primer elemento pasional es el **anuncio de su muerte**. Desde el retrato que de ella hace el autor, se presenta con un rostro surcado de venas azules que eran “un golpe de muerte para la armonía de aquel rostro” (p. 79), de manera que, también, la presenta con el rostro sufriente de *Ecce Homo*. No obstante, su Calvario comienza en el capítulo IV. Rafaela ha salido de cuentas y padece los dolores del alumbramiento: “en las desesperaciones febriles de su inteligencia casi agotada de moribunda y de mártir” (p. 95). En este estado, el autor introduce la intertextualidad del **abandono de Dios y ¡Dios mío, Dios mío...!:**

—¿Y tú consientes esto, Dios mío? [...] Y rezaba la mártir, invocando la clemencia de ese Dios que es, por lo visto, tan implacable sordomudo como la misma Providencia a la que antes se acogiera; y llamaba a gritos a su madre, a la madre de sus entrañas...” ¡Madre, madre mía!”—sin acordarse de que ya había muerto, [...] y de que sólo su esqueleto podía venir a consolarla... (p. 96).

Al ser un cristo femenino, Sawa llama en ocasiones a Rafaela “la dolorosa” a lo largo de todo el relato, aunque mucho más frecuentemente la denomina “mártir”. Así es como la llama durante los dolores de parto. Se trata de la **agonía**, uno de los momentos más relevantes de la Pasión de Rafaela. El autor se regodea en el dolor haciendo gala de un tremendismo naturalista que se centra en el detalle fisiológico del martirio:

Rafaela parecía morir. [...] lo externo era en ella una demacración espantosa y un sollozo que no paraba nunca, [...] todo su cuerpo era una convulsión [...] las alucinaciones más estupendas; el delirio más arrebatado [...] todo hacía prever en ella la muerte [...] [el doctor Nieto] No había visto en su larga vida [...] un suplicio semejante [...] Rafaela no puede resistir la violencia de aquel dolor [...] [entonces], creyendo que era cosa hecha, que iba a perecer, [...] se acostó para morir. (pp. 100-106).

En este trance agónico de la cruz/parto, Sawa intertextualiza el momento en que Jesús declara: *Tengo sed*: “la lengua se le había secado completamente, y pedía agua, un líquido cualquiera que enjugara sus fauces a voz en grito...” (p. 106). El autor sigue regodeándose en la agonía y ahora va a retratar al *Ecce Homo*, el Santo Rostro sufriente de la mártir con “cara de” Cristo/Dolorosa:

... lágrimas en sus ojos, y contracción horrible en toda su fisonomía, desencajada y trágica, como la del que se muere. Pero reía. [...] Rafaela había perdido la razón. El dolor la había vuelto loca...llorando los ojos y alumbrados por los resplandores de una inmensa alegría interna; resplandores cárdenos, como los del fogonazo de un fusil o como los relámpagos que precede a las tormentas invernales, contraída la boca, alargados los labios, de color azul mejor que violáceo, y luchando en ellos el dolor que los contraía, con una felicidad extraña, que resultaba para los observadores más triste y más melancólica que el dolor mismo; casi agarrotado y rígido, duro como el de las estatuas de mármol, el cuello, su cuello escuálido de clorótica...[...] ¡qué absurdo tan grande para los que se empeñan en no ver más que **una cara...**! (p. 111)

En esta agonía, de nuevo se produce el **abandono de Dios** y la **sentencia de muerte**: “...que así debería ser la muerte, como aquello, (...) Una muerte por decreto. Por decreto de un Dios que fuera verdugo al mismo tiempo que Ser Supremo” (p. 112). Estando así, en el delirio del dolor, Rafaela fantasea. Es interesante destacar aquí que Mme. Blavatski, fundadora de la teosofía y las Hermandades Rosacruces, en *Isis sin velo*, Tomo II, Capítulo III destaca la imaginación de la mujer embarazada, las corrientes magnéticas y mentales de la madre y la diferencia entre la imaginación y la fantasía. Rafaela, en efecto, fantasea que está en un campo recogiendo bellas flores al lado de Ricardo. El narrador metaforiza el martirio de Cristo, que es la rosa de Sharón y el lirio de los valles<sup>62</sup>, y corona a Rafaela con el lirio de la pureza y del tormento, al tiempo que Ricardo, su Judas particular, la besa y hace **escarnio** de ella con una “graciosa reverencia”. Se produce, también, otra equiparación del personaje con el Cristo sufriente a través de la **corona de espinas** y el **beso de Judas**.

Deliraba la loca [...] creíase en el campo [...] desde su potro de tormento; aspiraba con ansia – ¡la desdichada!–, aspiraba con ansia las flores campestres, [...] los lirios<sup>63</sup>, blancos como nos figuramos la pureza; morados también, como nos concebimos la pasión y el tormento; hacía, combinando colores, [...] hacía guirnaldas, coronas de flores, con las que se ornaba la frente [...] en las admirables fantasías de la loca, había Ricardo saludado la llegada de [...] la compañera de su alma y de su carne, rodeándole con un brazo la cintura y besándola en la frente; besándola en la frente al mismo tiempo que le hacía una graciosa reverencia, que demandaba gracia para la osadía, disculpa para el cariño; ella iba vestida de blanco, [...] y sobre la cabeza, rodeándola a manera de aureola, de corona de...<sup>64</sup>, no de azahar, que da un perfume penetrante; la corona de rosas blancas<sup>65</sup>, plegados sus pétalos sobre la frente de la desposada a manera de saludo o de caricia. Él le había quitado ese símbolo de majestad en la pureza, al mismo tiempo que la besaba en la frente con ósculo largo y apretado... (pp. 112-114).

En la misma fantasía aparecen unos **soldados** sombríos que **anuncian la muerte**: “...la enferma se retorció (...) y los manojos de sombras que danzaban por los rincones, parecían como los soldados crueles e impacientes... (...) y todo parecía anunciar allí la última etapa del conflicto, la muerte...” (p. 116). Enseguida se produce el **canto del gallo** que ahora Sawa, por transposición pragmática, ha transformado en un perro:

---

<sup>62</sup> En *Cantares* el Amado (Cristo) también “apacienta entre lirios” (Cnt. 2: 16) y “Mi Amado descendió a su huerto, a las eras de las especias, para apacientar en los huertos, para recoger los lirios” (Cnt. 6: 2), exactamente lo mismo que hace Rafaela en su fantasía: apacientar entre lirios.

<sup>63</sup> “Yo soy la rosa de Sharón, y el lirio de los valles” (Cnt. 2: 1). En efecto, el lirio es una alusión crística, pero también es un conocido símbolo masónico. La entrada de los templos está adornada con esta flor que también se llama *flor de lis* (lirio) tomado del francés donde tuvo origen la masonería (Santiago, 2020: 212).

<sup>64</sup> Los puntos suspensivos, que el autor deja adrede, se han de completar con “de espinas”. Resulta revelador que en *EPyP* Alejandro Sawa hace la misma alusión a la corona de espinas en contraposición con la de azahar en referencia a Pío IX, el Pontífice mártir, cuya cabeza fue “coronada con espinas y no con blanca corona de oloroso azahar” (1878: 31).

<sup>65</sup> Este pasaje ilustra bien el símbolo rosacruz por excelencia: la rosa, el lirio de los valles (la rosa de Sharón que es Cristo) y la cruz que es la pasión de Rafaela, su corona de espinas. Sobre el color blanco en la simbología religiosa de la serie de Zola (véase la tesis de Veloso Santamaría).

...un perro vagabundo, [...] lanzaba aullidos estridentes al pie de la casa donde se realizaba aquel parto o aquel drama, [...] como si anunciara, mensajero de desgracias, la aproximación de la catástrofe. Una especie de profeta trágico. Jeremías abriendo la boca y despertando a medianoche a los habitantes de Jerusalén, para gritarles la destrucción del Templo y la bárbara hecatombe de la población y de su raza (p. 116).

Antes de la operación de Rafaela para extraer el feto por el médico “Salvador”, se produce la intertextualidad del **vinagre** anestésico que dieron a beber a Jesús en la cruz: “...diéronle a aspirar la esponja cloroformizada (...) el cuerpo de Rafaela que simulaba el de un cadáver por la acción anestésica del cloroformo” (p. 118).

Tras la operación exitosa, Rafaela vuelve a casa convaleciente y el médico prohíbe las relaciones sexuales en el matrimonio por el riesgo mortal para la madre. Ricardo, entonces, empieza a frecuentar la casa de *Matilde la de los brillantes*, el “estado mayor de ángeles caídos” (p. 129), es decir, la mancebía donde conoce a Noemi, la prostituta de quien se enamora perdidamente. Se produce entonces, de nuevo el **escarnio** y el **beso de Judas**, ya que Ricardo, momentos antes de ir a ver a su amante “besó a la mártir en la frente, y salió de su casa tarareando” (p. 123). El narrador describe el prostíbulo como un marco sacrílego, propicio para el pacto diabólico que se producirá después, pues estaba adornado con “profusión insolente de sacristía, imágenes de santos, de santas, de vírgenes de todas clases, de niños Jesús, de *San Juanitos* con el dedo tieso” (p. 123). Es el rostro monigote del Cristo ateo positivista zolesco. Aquí Noemi es el prototipo de *femme fatale* que lleva al hombre a la perdición, por lo que Sawa la va a presentar irónicamente como una mártir, porque en realidad es verdugo y Judas junto con Ricardo: “fue lo que se quiso que fuera, a pesar de su voluntad (...) lo mismo que le hubiera ocurrido a cualquier santa del calendario en igualdad de condiciones” (p. 137). Y así es como la ve Ricardo, cegado por la pasión, para justificar su crimen:

... ¡aquella biografía de la mártir, escrito en parábolas, como la Biblia, el libro de Dios! [...] el que llame prostitución a su desgracia, que arroje la primera piedra [...] ¿Quién sería el insensato, el canalla que a tanto osara? –¡Nadie, seguramente! –Él, el mismo no tendría inconveniente en pedir a los altares sanción a sus amores...; en desposarse con la infortunada, con la víctima social, [...] y presentarla a la humanidad, [...] como su esposa, ungida por Cristo– Y haría obra de justicia, [...] Y sería bendito. ¡Ah! Rafaela, ¡qué ajena estaba del cataclismo! (pp. 140-141).

Una vez en casa, convaleciente, Rafaela aparece demacrada “hasta un extremo que daba horror. Era, más que una mujer, un esqueleto animado” (p. 141). El narrador la presenta ahora con uno de los sememas del ternario luminoso, el del ESPÍRITU, aureolada con su “religión de Platón y Cristo”. La mártir está “transfigurada” y se ha convertido en una virgen forzosa, asexual, que no necesita “eso” para amar a Ricardo:

...yo te amo a ti sin necesidad de eso [...] Me repugna el acto ese, y no lo necesito para nada. ¿Cuánto más noble es amarse con el alma? –transfigurada, casi elocuente, capaz, si tuviera auditorio, de atraerse prosélitos para su religión de Platón y Cristo combinados, para su religión de amor, espiritualista y ultrahumana (p. 142).

La **sentencia a muerte** de Rafaela se produce ahora durante su convalecencia. Ricardo le anuncia que “vivirán como dos buenos amigos (...) pero nada de lo otro (...) no tuvo conocimiento de que era una condena (...) oyó Rafaela la sentencia (...). Asintió a ella...” (p. 143).

Tras repetidos encuentros sexuales con Noemi en los que Ricardo acaba consumido de satiriasis, ambos planean matar a Rafaela y coronar su adulterio con el matrimonio. Es ahora cuando se produce el **complot**, de nuevo el **beso de Judas**, la entrada en escena del Diablo, **Azrael**, y la **sentencia a muerte** de Rafaela. Se trata del pacto diabólico entre Ricardo y Noemi, ambos trasuntos de Judas: “Hubo un beso, y luego la pactación de una infamia. Azrael, el ángel de las venganzas orientales llenaba con su enorme espíritu los cuatro ángulos del *boudoir*. (...) Morirá, y me casaré contigo” (pp. 161-162). Noemi acepta el trato, aunque Ricardo se reserva el secreto de cómo lo hará: “–Sí, acepto–. Trátese de llamar como quiera, esto fue un pacto, un pacto entre dos, un pacto bilateral” (p. 163).

Una vez pactado el complot, Ricardo procura disimular que no quiere tener relaciones con Rafaela, pero busca el momento en que ella se lo pida, como efectivamente sucede. Se produce el **anuncio de la muerte** porque la mártir aparece atormentada por “tristes presentimientos” (p. 165), como si, en su estado espiritual asexuado, tuviera el don profético. Sigue ahora de nuevo el **beso de Judas**: “Tuvo [Ricardo] una sonrisa y un beso [que] realizó, no en la mejilla, sino en el alma de Rafaela, toda su trascendencia conservadora y ortodoxa” (p. 166), y el **escarnio**: “Ricardo entró tarareando un aire canallesco de *La Mascota* en la alcoba de Rafaela, decidido a tomar por asalto las últimas trincheras en que se refugiaban las dudas de la mártir” (p. 167). *La Mascota* (1880) es una opereta cómica en verso que cuenta la historia de Bettina y Pipo. Este último, que es muy supersticioso, cree que su mala suerte acabará si mantiene relaciones sexuales con Bettina siempre que permanezca virgen, lo cual es un imposible, de ahí la comicidad (Music Web International, 03/10/2003). Tarareando esta opereta Ricardo hace escarnio de su esposa. Pero Rafaela se martiriza pensando en el en el divorcio. Se produce ahora la escena de la angustia trágica de Jesús en el **Huerto de los Olivos** que el narrador nombra explícitamente y la intertextualidad de *Padre, perdónalos*:

...tenía también sus minutos de desfallecimiento, como Jesús en el huerto de las Olivas. Tenía también sus momentos de horripilación nerviosa en que, donde quiera que posaba los ojos, en la tierra como en el cielo, veía escritas [...] estas dos únicas palabras... “La muerte” ... “El divorcio” [...] Yo le hartaré de besos ... [...] Y perdonó, como perdona el egoísmo: con un perdón muy grande” (p. 167).

Por fin Rafaela toma la iniciativa –como lo pretendía Ricardo–, mantienen relaciones y queda embarazada. Tras la noticia del embarazo, la mártir acepta la muerte y bendice la mano artera que le había dado “el golpe de gracia” (p. 174). No lucha, no se resiste, “aceptaba la muerte y hasta se creía ya un poco moribunda” (p. 176). Es tolstoyana. Aquel amor de la mártir es para Sawa sublime porque tiene el sello del martirio, al tiempo que exaspera a su suegro porque se da cuenta de la infamia. Es ahora cuando se deja ver claramente el contraste LUZ-OSCURIDAD, Sujeto-Oponente, Rafaela-Ricardo: “Aquel amor tan torpe de Rafaela, aquel amor que ni siquiera tenía conciencia de que era sublime, exasperaba más a Juan, porque duplicaba ante sus ojos la infamia de Ricardo” (p. 175).

Juan, desesperado, decide llevarse a su nuera, con la esperanza de alguna solución, a su tierra natal gallega, aunque sabe que aquella “dolorosa” está “condenada a muerte” (p. 180), que está “herida de muerte” (p. 185). Y, sin embargo, tiene el gozo de los santos mártires, que aparecen transfigurados ante la presencia de Dios: “Vino con el día la tranquilidad a su pecho, la animación a su rostro. Y en lugar de un vencido que va a la muerte, aquella moribunda se asemejó a un triunfador que va a la gloria” (p. 182). Se trata de la sublimación del martirio, del rostro angelical del primer mártir Esteban cuando muere apedreado y ve el mismo rostro de Cristo<sup>66</sup>. La última escena en la que aparece Rafaela es durante su segunda crucifixión/parto distócico en el que el narrador se concentra en el rostro de su “otro cristo”. Es la descripción del *Ecce Homo*:

La cara de Rafaela había vuelto a desfigurarse con las rigideces trágicas del parto [...]. El ángulo, sustituyendo a la curva, y las entonaciones cárdenas a la coloración rosada de los días felices. Había en sus labios las tintas azuladas del muerto, y las pupilas, las niñas de sus ojos, eran dos cuentas de vidrio color verde botella, que parecía imposible que pudieran ver (pp. 198-199).

**JUAN**, el cristo dionisiaco de *Crimen legal*, aparece desde el principio de la novela retratado en su papel dual LUZ-OSCURIDAD, una suerte de mezcla entre Juan el discípulo amado de Cristo y de Judas el traidor. Es un personaje dual que se va a debatir siempre entre su atavismo diabólico, su antepasado trasunto de Judas, y su carácter de mártir al estilo de Cristo, por eso es un cristo dionisiaco, esta vez teñido de DIABLO. Al recordar las palabras

---

<sup>66</sup> “Pero Esteban, lleno del Espíritu Santo, puestos los ojos en el cielo, vio la gloria de Dios (...) veo los cielos abiertos, y al Hijo del Hombre que está a la diestra de Dios” (Hch. 7: 55-56).

del cura de su pueblo, Juan defiende su cara de mártir y no de ahorcado. El narrador aprovecha para describir el rostro de este *Ecce Homo* y la alusión explícita a Cristo:

¡Y poco que rabiaría D. Joaquín, el cura de su aldea, cuando supiera, [...] que él, Juan, [...] se había convertido, [...] en un buen hombre que vivía de sus brazos, [...] ¡Anda que fuera ahora con adivinaciones del porvenir a su madre! “¡Mujer, cuida de tu hijo<sup>67</sup>, porque tiene **cara de ahorcado**<sup>68</sup>!” ¡Como si todos los que tuvieran cara de una cosa lo fueran! Entonces, ¿qué hacía el bueno de aquel cura, que había podido llegar a los setenta años sin que lo suspendieran del cuello en un árbol cualquiera del camino, por réprobo y por farsante<sup>69</sup>? ¡Ah! ¡Aquel cura se engañaba! Tener la faz muy demacrada y de color terroso, los ojos hundidos, la jeta prolongada, círculos azulados debajo de los párpados y arrugas finísimas hacia los temporales, no es tener cara de ahorcado, sino **cara de mártir**, cara de hambriento; la cara que gustaba Cristo ver predominando cuando se dirigía a las multitudes para fulminar ante ellas rayos de indignación contra los explotadores y los poderosos<sup>70</sup>. Cristo, el siervo emancipado... (pp. 70-71).

Pero Juan no puede remediar su atavismo, siente “la pasión del dinero” (p. 73) y, como hizo **Judas, roba de la bolsa**<sup>71</sup>. En efecto, al llegar a Madrid aprende “el arte del espolio, del robo eterno que hace la avaricia (...) Allí sisó y sisó de todos (...) tanto y tan bien, que consiguió juntar en muy poco tiempo una pequeña fortunita” (p. 72). Por eso, cuando se entera del segundo embarazo de Rafaela, Sawa ilumina a Juan haciéndole renegar de su papel de Judas atávico y convirtiéndolo en un “buen viejo” (p. 179) que intenta ayudar a su nuera a toda costa y que, además, cree en Dios. En efecto, al ver la belleza de su tierra gallega, alaba a Dios confirmando su lado luminoso<sup>72</sup>: “¡Y aún hay quien niegue la existencia de Dios! (...) ¡Aun hay quien dude de su bondad infinita...!” Juan se convierte en un mártir desde el momento en el que se entera del segundo embarazo de Rafaela. Se convence de que su hijo es un canalla por herencia como su bisabuelo un antepasado de Judas que murió en la horca por asesino y ladrón, y decide llevarse a Rafaela a su tierra natal con la vaga esperanza de que pueda salvarse. Sawa retrata su Calvario durante las noches de insomnio en las que se asemeja a Cristo orando angustiado en el **Huerto de los Olivos**:

---

<sup>67</sup> Esta es una paráfrasis de las palabras de Jesús en la cruz: “Cuando vi Jesús a su madre, y al discípulo a quien él amaba, que estaba presente, dijo a su madre: Mujer, he aquí tu hijo” (Jn. 19: 26). Estas palabras son para Juan, porque era el discípulo a quien Jesús amaba, y Juan es, precisamente, el nombre del personaje.

<sup>68</sup> Alude a Judas que se ahorcó después de entregar a su maestro: “Y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó” (Mt. 27: 5).

<sup>69</sup> Los curas son para Sawa siempre la autoridad que hace las veces de los Sumos Sacerdotes fariseos que entregaron a Jesús.

<sup>70</sup> Cristo a favor de los menesterosos y en contra de los explotadores como concepto socialista.

<sup>71</sup> Judas robaba de la bolsa habitualmente porque era el encargado de administrarla: “Y dijo uno de sus discípulos, Judas Iscariote hijo de Simón, el que le había de entregar, “¿por qué no fue este perfume vendido por trescientos denarios, y dado a los pobres? Pero dijo esto, no porque se cuidara de los pobres, sino porque era ladrón, y teniendo la bolsa, sustraía de lo que se echaba en ella (Jn. 12: 4-6).

<sup>72</sup> En el Capítulo II de *El genio* de Chateaubriand titulado “Espectáculo general del Universo”, el autor francés exalta la creación y llega a decir lo mismo que ahora dice Juan en *Crimen legal* al contemplar la Naturaleza: “Hay un Dios. Sólo el hombre ha exclamado en su delirio: «¡No hay Dios!»”. Es una muestra de la influencia profunda que tuvo *El genio* en Sawa, la cual ya se muestra en su primera obra *EPYP*.

...velando en las tinieblas de aquella noche de invierno (...) sentóse en el borde de la cama, apoyó su fuerte cabeza blanca (...) sobre una de sus manos, y así, en aquella actitud sufriente, sollozó y meditó. (...) Oraba o pensaba así largo rato seguido, (...) hasta que, por último, la oración o el pensamiento se resolvía en lágrimas, y la pequeñez de aquel hombre insignificante, en la gigantesca proporción de un trágico (...) Se había levantado y recorría la habitación, (...) grave y pensativo, majestuoso en su aflicción de muerte (pp. 187, 192).

En este particular Getsemaní de Juan, se produce la transposición pragmática del **pecho traspasado**: "...era él quien se descargaba los golpes sobre el pecho, y ya sentía, sin poderla ocultar, la herida por fuera; y ya sentía sin poderla humanamente contener, la hemorragia por dentro" (p. 188). Durante la batalla consigo mismo, Juan lucha contra la maldad atávica de su antepasado Judas, su dualidad de cristo dionisiaco: "¡Ah cobarde! ¡Mírate las manos! ¡Esas manos que tú crees las de un viejo trabajador, son las garras de un asesino!" (p. 188). Por fin, Juan intertextualiza *Dios mío, Dios mío, ¿por qué...?*: "Y aquí rompió en un sollozo que, reducido a palabras, quiso decir esto: ¿por qué, por qué, Dios mío? (...) ¿Por qué, Dios mío? ¿Por qué soy yo un asesino? ¿Por qué? (...)". Esto lo dice manteniendo la **postura de la cruz** y la cabeza del Cristo de Velázquez inclinada totalmente sobre el pecho, una imagen sawiana que se repite: "las manos cruzadas a la espalda, y la cabeza más que inclinada, caída sobre el pecho (...) aquel mártir" (pp. 192, 194). Para completar la imagen cristológica, Sawa se concentra en el rostro sufriente del *Ecce Homo*: "el rostro intensamente pálido, sumidos los labios; la nariz afilada (...) los párpados distendidos, como desgarrados; la córnea enrojecida, sangrienta; la mirada vidriosa (...) aquel hombre parecía personificar la desgracia" (p. 195). La **postura de la cruz** y el Cristo de Velázquez se repite más adelante en sus noches de insomnio: "echaba a andar (...) con las manos cruzadas a la espalda y la cabeza abatida sobre el pecho" (p. 199).

Cuando Rafaela ha comenzado su segunda crucifixión/parto distócico, Juan se dirige a la Iglesia para rezar por su salvación, no sin antes producirse el **beso de Judas**, porque el narrador quiere recordar este carácter dual del personaje como cristo dionisiaco: "[Juan] Saludó a la mártir, que estaba ya vestida tirada en la cama por la violencia de los dolores, dándole un beso en la frente (...) y se lanzó a la calle" (p. 200). Una vez en la Iglesia se produce la equiparación de las imágenes de santos con Juan que es "más santo y más mártir que todos los leños aquellos que estaban colgados de las paredes" (p. 200), de manera que el autor muestra ese rostro ateo y anticlerical del Cristo zolesco ateo y monigote. El autor se focaliza la "cabeza de mártir" con el rostro de *Ecce Homo*, la **postura de la cruz** y el intertexto de *Dios mío, Dios mío, ...*:

...se dirigió a la iglesia [...] descubrióse con humildad la cabeza, su cabeza de mártir [...] –y se posternó de rodillas ante el ara, para rezar al Dios invisible y eterno, al Dios terrible y bueno, con toda su alma. [...] –¡Señor, Dios mío!... ¡Señor, Dios mío! ¡Salva a Rafaela! –¡Os lo pido de rodillas, tocando el suelo con la frente!... [...] Y tocaba el piso con la frente, tirado boca abajo contra el suelo, los brazos en cruz, magnífico en su bárbara exaltación de cristiano... (pp. 200-201).

El final resulta totalmente nihilista pues el narrador sentencia: “¡Ni la ciencia ni Dios!” (p. 201). La expiración de Rafaela no se muestra en el texto explícitamente. Sawa la deja a la imaginación del lector.

### **2.3. DECLARACIÓN DE UN VENCIDO (1887)**

*Declaración* se divide en trece Libros precedidos de una «Nota al lector». Narra la historia de Carlos Alvarado desde su infancia hasta su muerte. Se trata de un joven soñador gaditano que se traslada a Madrid para cumplir el sueño de ser literato. Se enamora de Julia, una mujer casada con la que mantiene relaciones, pero su falta de trabajo como periodista le llevan a la penuria económica, causa del abandono de aquélla. Cada vez más degradado por la miseria y el alcohol, conoce a Carmen, la prostituta “Pura la Bonita” de la que acabará siendo proxeneta. En una espiral de hundimiento moral y económico, Carlos decide suicidarse. El relato termina, en efecto, con el suicidio del personaje.

*Declaración* es una ficción autobiográfica, escrita adrede en primera persona<sup>73</sup>, que cuenta la historia de una muerte anunciada ya desde la «Dedicatoria»<sup>74</sup>. En la Introducción a la novela, Gutiérrez Carbajo señala que en esta primera persona narrativa “visión, voz y personaje se funden de manera coherente, [a partir del primer libro] narrador y personaje coinciden en un *personaje-narrador*” (pp. 90, 88). En efecto, el perspectivismo narrativo produce el denominado «mise in abyme», de manera que, ya desde esta «Dedicatoria», Alejandro Sawa, autor real, se desdobra en narrador que cuenta la historia de un amigo suyo, Carlos, su *alter ego*, que se convierte, a su vez, desde el libro primero en narrador de su propia historia. En el último libro, Carlos narrador, cuenta la historia de “un amigo” (que es él mismo) a Carmen, la prostituta “Pura la Bonita”.

La «Nota al lector» tiene una gran importancia a nivel transtextual. En ella Sawa explica por qué ha titulado *Declaración de un vencido* a su novela. Lo que pretende el autor es identificar al personaje con Cristo, de manera que se convierte él mismo en su evangelista, autor de esa “Declaración” que no es más que un Nuevo Testamento. Parafraseando el sintagma, *Declaración de un vencido* no sería más que el *Testamento de un mártir*, el

---

<sup>73</sup> “...he elegio adrede la forma autobiográfica...” (p. 113).

<sup>74</sup> La novela está dedicada a Adolfo Calzada Sanjurjo (1840-1909), escritor, periodista y político.

evangelio de un nuevo Cristo, un Mesías decimonónico que llega a Madrid, su particular Jerusalén, y que muere por culpa de la sociedad farisaica que lo rechaza. De manera que, ya desde el paratexto existe transtextualidad. Pero, además, a través del perspectivismo narrativo se produce también la imitación genérica, de manera la “novela social” pasa a ser “otro evangelio” que narra la tragedia de “otro cristo”.

La primera identificación **Carlos-Cristo** se da en la «Nota al lector» a través de la intertextualidad con el pasaje bíblico de Isaías 53:

Ciertamente llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores; y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido. Mas él herido fue por nuestras rebeliones, molido por nuestros pecados; el castigo de nuestra paz fue sobre él, y por su llaga fuimos nosotros curados (Is. 53: 4-5).

Lo título *Declaración de un vencido* porque Carlos con genio; Carlos, artísticamente hermoso; Carlos potentemente organizado por dentro y por fuera, fue abatido, tirado a la trocha, vejado y maldito por sus raquíuticos compañeros de jornada; y fue tan vencido, que lo obligaron al aniquilamiento propio. Sin embargo, se merecía vivir (p. 114).

La función de **evangelista** por parte del narrador y la identificación **Carlos-Cristo** se produce de forma explícita inmediatamente después del pasaje anterior:

Yo no salgo una sola vez a la calle y paso por los sitios que Carlos y yo hemos recorrido juntos, sin mirar compasivamente a la imbécil multitud que desfila ante mis ojos, y sin pensar que, como los judíos contemporáneos de Cristo, toda esa multitud lleva las manos manchadas con sangre de mi amigo (...) ... Llegó hasta mí la noticia de su fin trágico. Creo que realizo obra piadosa exhumando los recuerdos que tengo de mi amigo, ... (...) Auxilio a los historiadores del porvenir publicándolas. Por eso las título *Declaración de un vencido.*” (p. 114).

El autor **anuncia la muerte** de Carlos que se produce en diferentes ocasiones a lo largo del relato, (también Jesús anunció la suya en diferentes momentos del relato evangélico), y lo hace ya desde la «Dedicatoria»: “si mi protagonista hubiera tropezado con Ud. en la vida, es seguro que continuaría viviendo” (p. 111). En el libro primero también aparece el anuncio: “...hace veinte días estoy arreglando mis asuntos, poniendo en orden mi maleta para el viaje eterno, (...) Miro cara a cara a la eternidad, y aún me siento enamorado de ella...” (p. 115). En el libro segundo declara: “...voy a morir” (p. 141). En el libro cuarto, anuncia de nuevo su futura pasión y muerte: “¡Iba a casarme con la adversidad, que me aguardaba en Madrid (...) y nuestro lazo de unión (...) ...iba a ser eterno e indisoluble por toda la vida! (p. 159).

En el Libro primero, Sawa-narrador cede paso a Carlos-narrador de manera que este *personaje-narrador* lo será hasta el final del relato. En este papel reitera su función de evangelista: “Estas páginas son un pedazo de **documento** humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo (...) Es forzoso que se publiquen [quiero] dejar dicho lo que los hombres han hecho conmigo” (pp. 115, 117). Al mismo tiempo el autor intertextualiza el

momento en que Jesús es **despojado de sus ropas y escarnecido** pues así es como se siente Carlos al verse expuesto “a las miradas socarronas de la multitud, más tímidas y más sobrecogidas que un hombre a quien de pronto se le cayera el traje y quedara en cueros ante las pupilas asombradas de la muchedumbre” (p. 116).

En el Libro segundo, el narrador describe la resurrección del cristianismo primitivo y su doctrina como socialista porque “No ha habido una sola doctrina, lo mismo política que religiosa, que haya dejado de ser socialista allá en el génesis de sus comienzos. La misma doctrina de Cristo” (p. 137) que ha atraído las simpatías “de los miserables”, y “a fuerza de la enorme acumulación de harapos”, ha llegado a tener un marcado “fondo de socialismo” (p. 137). Seguidamente, se produce la identificación **clase media-Cristo** de forma explícita y el **abandono de Dios**:

La clase media española, sobre todo, es el Cristo ensangrentado y coronado de espinas, que cae tres veces con el madero a cuestras antes de llegar a fenecer en el suplicio. Puede decir también, mirando al cielo, como el hermoso reformador hebreo: «¡Padre, padre mío!, ¿por qué me has abandonado?» (p. 140).

En el Libro tercero el *personaje-narrador* hace un resumen de lo que fue su adolescencia en la pensión francesa regentada por un noble polaco donde recibió su primera educación. Allí, como Manolito en *Criadero*, sale en defensa de un compañero frente al profesor que lo maltrataba. Este colegio se convierte en “presidio”, “calabozo”, por lo que consigue fugarse de allí. Ya en casa de su madre, cae enfermo. Durante su convalecencia siente el llamado de las letras y comienza su **misión**: “...propuesto a ser César y Víctor Hugo al mismo tiempo. César, para abatir a los poderosos, y Hugo, para ennoblecer a los miserables, para formar con ellos una simpática aristocracia. (...) Iba a ser literato. ¡A la obra, pues!” (p. 152). Con tal ímpetu se dedica a esta obra que llega a decir: “Decididamente yo tenía extraña vocación al sacrificio” (p. 156). Y así, de la misma forma en que Jesús salió de Nazaret y se encaminó a Jerusalén para morir y cumplir su propósito de redención, Carlos sale de Cádiz para emprender su ministerio y se dirige a Madrid, esa maldita **Jerusalén** sobre la que apostrofa y se lamenta como lo hiciera Cristo:

¡Ah Madrid, Madrid, solapada ramera, cuántas ilusiones seduces, atraes sobre tu seno, de todos los extremos de la patria para darte luego el placer de exprimir las, de dejarlas exhaustas, y de tirarlas adonde no vuelvan a incorporarse nunca, rendida para siempre! ¡Cisterna, antro, sima, que mientras más devoras, más sientes aumentarse tu apetito! Pues bien: ¡yo te he amado! (p. 158)

¡Jerusalén, Jerusalén, que matas a los profetas y apedreas a los que te son enviados! ¡Cuántas veces quise juntar a tus hijos como la gallina junta a sus polluelos debajo de las alas y no quisiste! He aquí vuestra casa os es dejada desierta (Mateo 23: 37-38).

Aparece ahora la postura de la cruz en su segundo movimiento, esto es, la **Señal del Buen Pastor** Rosacruz que anuncia su muerte. Hablando de sí mismo como un náufrago Carlos dice: “...voy a cruzar mis brazos sobre el pecho, voy a dejar que hagan de mí las olas lo que quieran. Acaricio con amarga voluptuosidad la idea de mi próxima e inevitable muerte” (p. 160).

En el Libro octavo, el *personaje-narrador* se siente capaz de llevar a cuestas todos los dolores de la Humanidad, es decir, se produce una nueva identificación **Carlos-Cristo**, y de nuevo el intertexto de Isaías 53:

...llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores; y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido. Mas él herido fue por nuestras rebeliones, molido por nuestros pecados; el castigo de nuestra paz fue sobre él, y por su llaga fuimos nosotros curados. (...) el Señor cargó en él el pecado de todos nosotros (Is. 53: 4-6).

...llevar enormes acumulaciones de amor por todo el cuerpo (...) ser capaz de llevar voluntariamente a cuestas sobre las espaldas la pesada carga de todos los sufrimientos, de todas las penas, de todas las aflicciones que desesperan y hacen triste a la pobre especie humana, sin rehuir el peso de una sola lágrima, ni el ardor de un solo sollozo (p. 173).

En su función crítica el narrador intertextualiza también aquí algunos versículos del **Sermón de la Montaña** de Mateo 5, fundamento de la religión laica de Tolstoi: “Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados. (...) Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos” (Mt. 5: 6, 10); Pero el autor invierte su significado, de ahí esa “rebelde resignación” sawiana. El texto alude explícitamente al Calvario:

[sentir] cómo se estremece el sistema nervioso a la presencia de una injusticia o de una miseria; (...) pensar, mientras se llora, en todos los oprimidos, en todos los vejados, en los que sufren persecuciones por la justicia, y nunca serán vindicados; en los que tienen hambre y nunca serán hartos; escoger voluntariamente el partido de los vencidos para emanciparlos quizá de su abyección, y convertirlos en vencedores, aunque esa empresa exigiera, como las divinidades bárbaras, el holocausto de la propia sangre, (...). Así era yo entonces, así me conoció Madrid (...) así fui yo antes de que me empujaran al Calvario (pp. 173-174).

En el Libro noveno aparecen de nuevo la **cruz** de forma explícita, la identificación **Carlos-Cristo** y el papel de **evangelista**:

Están malditos esos caminos, están sembrados de sangrientos despojos de mi vida; y yo quiero que la publicación de esta crónica de desventuras tenga siquiera la trascendencia de esas cruces que clavan en algunos senderos de Andalucía para avisar al caminante que en aquel sitio donde la cruz está clavada ha hecho explosión alguna desgracia, han matado a un hombre, como Madrid y mis errores me han matado a mí (p. 181).

En el Libro undécimo se produce **el abandono de Dios** y de los hombres. En la miseria, no se atreve a pedir limosna “por el amor de ese mismo Dios que me abandona (...) Era

preciso sucumbir (...) Julia me abandonó” (pp. 215-216). El personaje cae en una espiral de degradación, se da a la bebida y conoce a Carmen, la prostituta apodada “Pura la Bonita”. Se trata de la prostituta “buena” que recuerda a las mujeres que acompañaban a Jesús, algunas de ellas salidas del mundo de la prostitución, por lo que es trasunto de **María Magdalena**, una de las mujeres que “llevaban sobre la espalda el peso de una desgracia inmerecida...” (p. 230). Pero, no deja de ser una mujer fatal que arrastra al hombre a la perdición, por lo que Carlos se convierte automáticamente en un cristo manchado con CARNE, un cristo dionisiaco, un mártir con máscara de canalla: “-¿no te han obligado a que seas canalla? - (...) y volvía a colocarme precipitadamente mi mascarilla de miserable, no fuera que alguien pudiera sorprenderme con mi propia fisionomía de hombre honrado... (p. 235).

Antes de suicidarse, Carlos tiene su **última cena** con Carmen y canta como lo hizo Jesús justo después de la última cena con sus discípulos<sup>75</sup>:

aquella tarde fue el último día alegre de mi vida (...) Compramos carne, chorizo, aceitunas negras... (...) Aquella comida en medio del campo y con una meretriz al lado, forma el incidente más luminoso de mi vida. Y como voy a morir dentro de muy pocos días, no es extraño que ceda al moncapricho de los moribundos, y que lo bendiga desde esta cuartilla, sobre la cual he llorado. (...) aquella tarde fue el ocaso completo de todas mis dichas-, cantamos, como contagiados de idénticas tristezas, melancólicos cantares de mi país que yo sabía” (pp. 234-248)

Tras la última cena, Carlos sufre su particular Getsemaní/ **Huerto de los Olivos**: “La noche se había echado encima de repente. ¡La última noche de mi vida! (...) Nadie sospechaba que al día siguiente se había de ejecutar un hombre en Madrid” (p. 247). Una vez deja a Carmen, se marcha agradeciendo que la muchacha no se había dado cuenta de “la tempestad que en aquellos momentos se desencadenaba en mi espíritu.” (p. 248).

El narrador hace morir a su personaje cantando porque quiere, precisamente, hacer de él un mártir recordando a los primeros mártires cristianos en el **Coliseo romano** que morían entonando salmos, con alegría y sin miedo, antes de ser devorados por las bestias: “¿A qué esta emoción? ¿No voy a cegar la fuente viva de todos mis pesares? ¡Abajo las lágrimas! ¡Viva la alegría! ¡Quiero morir cantando para asombrar a la gente!” (p. 249). El Coliseo particular de Carlos (Sawa), mártir de la sociedad de su tiempo, son las calles de Madrid, un circo “brillante, absurdo y hambriento” del que hablaría más tarde Valle-Inclán en *LB*. Madrid es una maldita Jerusalén con una población inmisericorde, una sociedad farisea que no acoge de buena gana a su Mesías y que acabará llevándole a una muerte que, por

---

<sup>75</sup> “Y cuando hubieron cantado el himno, salieron al monte de los Olivos” (Mt. 26: 30).

transposición pragmática, se materializa con el suicidio. Parece que al escritor la muerte de los mártires cristianos en el anfiteatro de Roma debió impresionarle desde *EPyP*, pues es una imagen que ya había empleado en *La mujer* con la muerte de Eudoro Gamoda abrazado a la condesa del Zarzal.

#### 2.4. *NOCHE* (1888a)

*Noche* narra la historia de la degradación de una familia a causa de la educación fanática religiosa del matrimonio González formado por doña Dolores y don Francisco, el gran beato y tirano patriarca que, educado igualmente en la más pura tradición católica, lo transmite a sus cinco hijos: Lola, Paquita, Nazario, Evaristo y Paquito quienes van a ir sucumbiendo, uno a uno, a los estragos de esta educación. Excepto Nazario y Paquito, que son representantes de la OSCURIDAD como don Francisco, el resto de la familia (incluida la madre con ciertos matices), van a ser tipos de Cristo, mártires sociales del fanatismo religioso. Por otra parte, y según el concepto genettiano de la transformación textual entre géneros (1989: 335), esta novela es una contaminación de géneros entre *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) de Zola y la *Pasión* porque la serie de Zola también narra la degradación de una familia y porque existen, además, ciertas concomitancias entre el personaje de Evaristo y “Jesucristo”, uno de los personajes de *La Tierra* de Zola, al tiempo que se muestra el aspecto dolorista de *Le Sacré-Coeur*.

Don Gregorio, el cura de la familia, sátiro y lascivo, es el padre de confesión de Lola. Sus preguntas pornográficas perturban a la inocente muchacha, que vive reprimida en la más estricta sujeción a sus padres. Después de mucho insistir, Lola y Paquita van a una reunión en casa de los Gutiérrez, jefes de don Francisco. Allí Lola conoce a Miguel Galán, (de revelador apellido), un maduro seductor que acaba convenciéndola para que se fugue con él. Lola escribe una carta a sus padres explicándoles la situación, convencida de que “ha debido ser cosa de Satanás, cosa del diablo esto que me pasa” (p. 138). La reacción de **DOÑA DOLORES** al leer la carta la convierte en Cristo/Dolorosa. Se percibe la **postura de la cruz**, el rostro de *Ecce Homo* y la intertextualidad de *Dios mío, Dios mío...*:

Cayó de rodillas doña Dolores sobre el pavimento esterado de la sala; y con los brazos en cruz, la cabeza distendida con rigidez angustiosa hacia el techo, la vista errante, perdida por horizontes extraños...—¡Señor, Dios mío! ¡Señor, Dios mío! —[...]—¡Señor, Dios mío! ¡Señor, Dios mío!” (p. 138)

Muy diferente es la reacción del don Francisco que condenará a su hija premonitoriamente. El beato progenitor asimila a Lola a una hereje judía y maldita, pues en su papel de Fariseo debe hacer con ella lo mismo que los Sumos Sacerdotes hicieron con

Jesús, condenarla por hereje. Es la **sentencia de muerte**, primer momento pasional de **LOLA**: “condenada, por siempre jamás amén, a los horrores de los profundos infiernos...Esto es hecho; esa hija tuya no es cristiana; lo que ella ha hecho no lo hacen sino los judíos [...] ¡grandísima hereje...!” (p. 140). Los padres deciden pedir ayuda a don Gregorio y planean atrapar a Lola: “Hay que cazarlos” (p. 143) resuelve el cura. Es el **complot**. Don Francisco y don Gregorio deliberan sobre el futuro de Lola, mientras doña Dolores no hace nada por remediarlo, actuando, así como cómplice y pasando de mártir a verdugo junto con su esposo: “...esos dos egoísmos que deliberan sobre la cabeza de una desgracia sin más propósito que el convertirla en una desgracia mayor” (p. 146). Lola había muerto para la familia. Así lo atestiguan los maullidos de su gato que, por transposición pragmática, se convierten para Lola en su particular **canto del gallo**. Sus maullidos reflejaban “el dolor sin consuelo de una bestia fiel, que echa de menos los halagos que la prodigaba su ama muerta. / Continuó hablando el cura, acompañado por el lúgubre *Miserere* que salmodiaba el gato desde la cocina...” (p. 147). Don Francisco y don Gregorio llegan al veredicto de meter a Lola en un convento y si no quería era porque entonces “Lolita se ha muerto por completo...que ya no existe” (p. 150), con lo que se produce el **anuncio de su muerte**. Más adelante se vuelve a ratificar el anuncio de la muerte de Lola y Sawa retrata a don Francisco como Sumo Sacerdote Fariseo: “Mi hija mayor se ha muerto (...) Muerta, y bien muerta. La frase del padre, gutural y grave, era el responso bárbaro de un cura indiferente que canta sus oraciones porque de ellas come, ...” (p. 163).

En la pensión donde se encuentra con Galán, Lola ratifica su sentencia: “Yo no puedo tener buen fin. Yo debo estar condenada y maldita” (p. 154). El amante la acerca a la figura de **María Magdalena** con sus palabras con las que trata de convencerla para mantener relaciones sexuales con ella: “¿No ha sido Jesucristo el que le dijo a la Magdalena: «¿Mujer te será perdonado mucho, porque has amado mucho»? ¿No es la Biblia, en el libro de Dios donde están estampadas estas palabras?” (pp. 154-155). Galán besará a Lola antes de “perderla”, es el **beso de Judas**: “Sonó un beso. Se lo dio a distancia para no asustarla. (...) como a la Virgen...como a una Virgen...te hablo de rodillas –cayó de hinojos, en efecto--; y te beso ¿ves? Con las puntas de los dedos solamente, mandándote besos con todos los arrebatos de mi alma” (p. 155). Ese beso en la distancia se materializa y, finalmente, Lola sucumbe: “Se realizó el sacrilegio. Cuando el devoto besó con bárbara pasión de fanatismo y de secta la imagen viva, ante la cual momentos antes estaba prosternado...” (p. 156).

Una vez perdida y engañada por Galán, Lola acude a don Gregorio en busca de consuelo. Se produce ahora el **abandono** y el **costado traspasado**: “abandonada como estaba (...) herida en un costado por la puñalada innoble de un canalla, quería solicitarle a la religión bálsamo para la llaga, y perdón para la culpa; morir en gracia de Dios” (p. 166). Cuando Lola llama a la puerta de la sacristía Sawa retrata de nuevo esa cabeza rendida como la del Cristo de Velázquez: “rendida la cabeza sobre el pecho, los brazos caídos en toda su extensión sobre ambos muslos, aguardó a que le abrieran” (p. 167). Una vez dentro Lola es ya “una desgraciada. Y lo que le pasaba, una desgracia (...) había drama también, y condenación y martirio [en esa condición podía] de consiguiente, ganar la absolución por el martirio” (p. 167). Se trata del aspecto dolorista de *Le Sacré-Coeur* mencionado anteriormente, la salvación a través del martirio. Cuando el sátiro cura la recibe, se produce una mezcla intertextual entre *Dios mío, Dios mío, ...* y *Padre, perdónalos*: “...cayó a los pies del sacerdote brutalmente, como cuerpo muerto, (...) ¡Oh, padre mío...padre mío! ¡Perdón...otra vez perdón...!” (p. 168). En su **agonía**, Lola pide agua, intertexto de *Tengo sed* y Sawa describe su rostro de *Ecce Homo*:

¡Me ahogo...! [...] los ojos arrasados de lágrimas; la boca seca, mostrando en la comisura de los labios una cosa muy blanca que parecía espuma; retorciéndose con crueldad las manos en una convulsión angustiosísima de todo su cuerpo; muy cerca de la locura o del desmayo. [...] ¡Me ahogo! ¡Agua! ¡Agua! ¡Que me den agua para que no me muera así de pronto! ¡Agua! ¡Me ahogo! No la pudo beber (p. 168).

Lola no puede beber el agua como tampoco Jesús quiso beber el vinagre (Mt. 27: 34). Es ahora en la sacristía y ante su verdugo, el cura teñido de todo el ternario oscuro, cuando se produce el momento cumbre de la crucifixión de Lola: la **agonía**, la **postura de la cruz** con alusión explícita a Cristo: “...y el cansancio supremo (...) y las flemas que se producen en la agonía, –le llenaba todo eso la garganta. Completamente desventurada, dijo ¡ay! Y cayó de espaldas, con los brazos en cruz, como un Santo Cristo derribado por la mano furiosa de un sectario” (p.168). Sometida al “sacrilegio, a la violación” (p. 169) que es en *Noche* la crucifixión de Lola, sale de allí temerosa ante la amenaza de muerte por parte del cura si cuenta lo ocurrido. Ya en la calle se produce el **escarnio**, esta vez con salivazos, a la manera de Cristo: “Al sentirse reparada con curiosidad burlona por todos los transeúntes, y al notarse insultada por todos los goterones de lluvia, iguales a salivazos con que la injuriaba aquel implacable cielo” (p. 171). En esas terribles condiciones Lola exhibe su carácter de **cordero** pascual porque era la “víctima propiciatoria de un destino lúgubre” (p. 171).

Cuando llega a la puerta de la casa paterna, el narrador la describe de nuevo con su cabeza sobre el pecho como el Cristo de Velázquez y el rostro manchado de fango, que es

transposición de la sangre en el Rostro Sufriente de *Ecce Homo*: “con los brazos caídos y la cabeza inclinada sobre el pecho, salpicada de fango, manchada de fango hasta la misma raíz de los pelos...” (p. 171). En ese mismo instante, en la puerta del “santuario” de su casa, Lola pierde el conocimiento. El intertexto deja ver la entrega del espíritu, la **expiración**, al tiempo que la sublimidad del mártir, del héroe, la tesis que mantiene Sawa desde *EPyP*:

heroína desde los pies a la cabeza, héroe completamente, –las grandes cualidades del alma no tienen sexo, por más que digan las apariencias de los seres– (...) Cayó rendida, desvanecida otra vez, y con la voluntad de quedarse muerta de repente. No quería vivir (...) Con el último aliento de su voluntad llamó a la muerte. Y al caer desplomada sobre el suelo, bendijo a Dios, porque creyó que, puesto que moría, era que Dios la perdonaba. –¡Dios con su infinita misericordia! (pp. 172-173).

Es la muerte metafórica de Lola, pues cuando sale del hospital, ya es otra persona. Ha perdido su inocencia primera y su virginidad: está teñida de CARNE, de manera que pasa de ser Dolorosa/Cristo a convertirse en un ser oscuro sin “salvación posible para su alma ni para su cuerpo; que estaba hundida para siempre” (p. 173). En la introducción a *Noche*, Mbarga observa acertadamente que Lola tiene un nombre simbólico con arreglo a las situaciones que vive. El personaje sufre una metamorfosis moral: primero se caracteriza por la devoción e ingenuidad, pero la ruptura de esta inocencia, tras la violación de su enamorado Galán y, más tarde, del sacerdote de la familia, don Gregorio, la llevan a tomar el papel de oponente a las costumbres fanáticas familiares (Sawa, 1888a: 45). En efecto, Lola pasará de ser declarar: “soy una santa” (p. 14) a entregarse a la prostitución que será su muerte social. Sawa no deja de retratarla como a una mártir social, de manera que convierte a la prostitución en una llaga cuyo culpable es la sociedad misma y la educación fanática de sus padres: “puesto que su padre se había negado a recibirla, era que la sociedad también la rechazaba” (p. 173). Y así, con un “odio ciego contra la humanidad” (p. 173), Lola se lanza a la prostitución. Es su última aparición en el relato.

**EVARISTO** es el cristo dionisiaco de *Noche* y *alter ego* de A. Sawa. Ya se ha comentado la “cabalatrina” que hace el autor con el nombre del personaje, que es CRISTO con el pecado de EVA. En este sentido, resulta revelador que en la novela *La Tierra* (1887) de Zola, escrita un año antes que *Noche* (1888), haya un personaje que encaja a la perfección con el retrato de Evaristo. Se trata de Jacinto (Hyacinthe Fouan), el hijo mayor del matrimonio Fouan-Maliverne, también conocido “con el apodo de «Jesucristo», un haragán y un borracho que (...) se había puesto a vagar por los campos, rehuendo todo trabajo regular, viviendo de la caza furtiva y del merodeo (...) [con] un rostro de Cristo viejo, un Cristo borrachón...” (Zola, 1976: 21). Es probable que A. Sawa se haya inspirado en este personaje zolesco para la creación de su “Jesucristo” que también es orgiástico y báquico

como Jacinto, pues Evaristo es un pillete dedicado “a la holganza, a la atmósfera densa de los cafés y a la de las mancebías públicas” (p. 220). Precisamente por sus esferas de acción Evaristo es un cristo dionisiaco ya que se ve arrastrado por una *femme fatale* y está teñido de CARNE. Se trata de un anatema de la religión fanática de sus padres que se lanza al juego y a la bebida: “¿Se le había negado la libertad? ¡Pues al libertinaje! (...) Comenzó a degradarse” (p. 221). Evaristo se enamora perdidamente de la prostituta Julia “la gallega”, arquetipo de la *femme fatale*, de “una belleza del diablo; (...) se le notaba la perversión (...) Hay algunos grabados del siglo XVII representando a un Luzbel adolescente<sup>76</sup>, que se parecen mucho a la mujer aquella” (pp. 221-222). En este estado degradado y consumido por los celos, Evaristo asesina al amante de Julia y se refugia en su casa, pero es sorprendido y los guardias vienen a buscarle, le apresan y pasa a formar parte de las sombras.

El primer momento pasional de Evaristo lo vemos en el **abandono del Padre**: “[estaba] abandonado completamente por su padre (...) Eran esos días sin pan, (...) las razones específicas que alegaba don Francisco para justificarse del espantoso abandono en que tenía a su hijo Evaristo” (pp. 220, 238). Don Francisco es uno de los tipos de Judas más explícitos sawianos pues así es como lo llama el narrador, un Judas que entrega a los guardias a “Jesucristo”. En la escena se produce, al mismo tiempo, la descripción del Rostro Sufriente del *Ecce Homo*, la alusión a la sangre en los puños –transposición pragmática de los **estigmas**–, la **entrega de Judas**, esta vez sin beso, y la aparición de los **soldados** (guardias) que le prenden. Evaristo no se resiste, de ahí su matiz tolstoyano, pero es una no resistencia rebelde porque está lleno de odio. La alusión al infierno señala el ingreso del personaje en la OSCURIDAD, como ya antes lo había hecho Lola:

Una noche entró Evaristo precipitadamente en su casa. [...] estaba jadeante [...] y con los vestidos desgarrados, como si acabara de sostener una lucha [...] el espectáculo de su estado y el descubrimiento de una mancha de sangre en uno de los puños de la camisa [...] intensamente pálido, las facciones desencajadas, la boca seca, manchada por una especie de pasta blanca en la comisura de los labios. [...] entraba su padre en la habitación seguido de dos guardias que preguntaban por Evaristo Fernández, y daban las señas del desventurado, llamándole asesino. Mientras que el padre, con una expresión de gozo satánico en la mirada y en la palabra...–¡Oh! Sí, sí: no vienen ustedes equivocados. Aquí os lo entrego. No opuso ninguna resistencia el joven a ser prendido [...] ofreció él mismo sus brazos a los guardias para que se los ataran. Y viendo cómo el padre quería prolongar su gozo monstruoso hasta la misma puerta, se paró un instante, y mirándolo con saña, con expresión de espantoso odio a la cara...–¡Infame! ¡Judas! ¡Judas no era el padre de Jesucristo! [...] –Señores, estoy a vuestras órdenes. [...] ya en la calle, se lo tragó la sombra hasta ocultarlo por completo (p. 240).

**NORBERTO**, el marido de venancia, será también un tipo de Cristo, víctima del asesinato de su esposa y de Nazario, el amante de esta, el ambicioso, perverso y lujurioso

---

<sup>76</sup> Se trata de la fascinación por el Diablo en el siglo XIX encarnada en la prostituta Julia “la gallega”.

hijo de don Francisco. Ambos, Nazario y Venancia, pertenecen a la OSCURIDAD, sus esferas de acción giran en torno a los tres sememas del ternario oscuro. Nazario, como su padre, es un tipo de Judas, y como éste es ladrón, “amante de lo ajeno” (p. 186). Cometerá adulterio con Venancia, matará a su marido y se casará con ella para satisfacer sus dos necesidades: “la lujuria del bruto y la avaricia del ladrón” (p. 186). La escena del **complot** se produce cuando los amantes planean la muerte del inocente marido: “decidieron deshacerse *del otro*: también en frío, como habían llegado a consumir el adulterio: *el otro* era el marido” (p. 190). En efecto, “el otro” muere envenenado. Venancia, se lamenta hipócritamente y es cuando se produce el intertexto irónico de la resurrección que en realidad es la muerte, la **expiración** factual, pues en realidad la víctima resulta olvidada (que no resucitada) al tercer día: “...hizo la mujer el asesinato del marido, en un todo de acuerdo con Nazario, (...) en tres días muerto y olvidado” (p. 204). Se trata de una víctima inocente: “un hombre que era un trabajador y un inofensivo” (p. 203). Se le describe como un ángel, una buena persona y se le acerca a los **brazos de Cristo**, transposición de la cruz, a quien el autor nombra explícitamente: “–Ha muerto como se mueren los ángeles– decía Venancia (...) Ha sido bueno hasta para morir. Se ha quedado dormido, y nada más. (...) –¡En fin; ya estará descansando entre los brazos de su gran amigo el Santo Cristo del Gran Poder! –” (p. 205).

La Pasión de **PAQUITA** comienza en el libro II. El narrador **anuncia la muerte** del personaje en diferentes ocasiones: “viva y todo, su nombre podía figurar entre el de los fallecidos. Estaba muerta socialmente. –Realmente se iba a morir muy pronto” (p. 176). Su enfermedad pulmonar y el trabajo excesivo es su martirio, pero Paquita canta como lo hacían los mártires cristianos antes de morir en el **Coliseo**, como ya lo hizo Carlos en *Declaración*: “Se mataba a coser en la máquina (...) Paca muriéndose a pedazos ante una máquina de coser, y **cantando** mientras que lloraba arrasados de lágrimas los ojos” (pp. 175-176). Cuando cae desfallecida al suelo como un mártir en el anfiteatro romano comprende que va a morir y siente el **abandono de Dios**:

...cayó en el suelo, en pleno suelo, donde caen todos los combatientes, todos lo que mueren peleando, (...) al abrir los ojos (...) comprendió que no tenía que aguardar la salvación de nadie, de Dios ni de los hombres, porque estaba herida de muerte. (...) se acostó para morir (p. 178).

Será la misma muerte traidora la que bese a Paquita en *Noche* haciendo transposición pragmática del **beso de Judas**: “La muerte sin remisión y sin disfraces, (...) Sólo a Paquita la dio un beso. Fuera mejor que no la besara, porque aquel beso tuvo el valor ejecutivo de una sentencia implacable” (p. 179). En ese momento el narrador la compara a un **reo** de muerte, como lo fue Jesucristo: [Paquita estaba condenada] “a muerte, y por asfixia. Como

en el cadalso. Igual que si hubiera matado a su padre y a su madre, y la sociedad la condenara por eso a los tormentos del garrote” (pp. 179-180). Es la **sentencia**. La cama va a ser el potro de tortura de Paquita, transposición de la **cruz**, estrecha, sin sábanas ni colchones, absolutamente miserable. Sawa no desaprovecha la oportunidad para hacer de Paquita una mártir del fanatismo religioso directo de sus padres e indirectamente de la sociedad que defiende los valores farisaicos del catolicismo: “...aquella muerte ... (...). Era el desenlace matemáticamente proporcionado de una gran infamia social” (pp.180-181).

El narrador se regodea en la agonía de Paca como es propio del tremendismo naturalista, una agonía duradera e intensa, sin anestésicos, como la de Jesús: “Paquita se moría (...) sin ácidos, sin toques, *sin boticas*, (...) el espectáculo repugnante de una **agonía** que se prolonga seis meses, sin llegar a su término nunca” (pp. 237-238). Los momentos de agonía se repiten hasta que doña Dolores pide al médico que le recete a la moribunda algo que le permitiera morir mejor. El médico prescribe a Paquita inhalaciones de ázoe, transposición del **vinagre** anestésico, la mirra que le ofrecieron a Jesús en la cruz, pero que nunca bebió, como tampoco llegarán las inhalaciones para Paquita. El autor quiere destacar además que “Hacía un día magnífico, un soberbio día de **primavera**” (p. 248) porque es en esta estación cuando se celebra la pascua judía, la muerte del Cordero.

En el juego intertextual de *Noche*, las treinta monedas por las que Judas vendió a Jesús se convierten en **treinta duros**, el precio de las inhalaciones: “-¿Muy caras? – ¿Las inhalaciones? (...) pueden contar ustedes con que no bajará de treinta duros. (...) Yo voy a buscar treinta duros para que mi hija no se ahogue” (pp. 242-243). Don Francisco pide primero el dinero a su egoísta hijo Nazario, actante Fariseo, pero sabe en el fondo que no se lo dará. Entonces asume su papel de Judas y piensa en robar el dinero de la caja de su hijo y huir “precipitadamente, como un ladrón, como lo que era” (p. 251). Casi al final de la novela, don Francisco pide el dinero a Paquito, su hipócrita hijo seminarista, pero “aquel joven, que iba para santo, tenía el cruel indiferentismo de los seres que se creen justos; no se le importaba nada de nada, atento solo a la idea de Dios” (p. 244). La función actancial de Paquito se hace notoria: es el Sumo Sacerdote Fariseo y don Francisco es una transposición de Judas esperando sus treinta monedas: “Era su última esperanza que el presunto sacerdote lo atendiera; su última esperanza, y el mísero se animaba, creyendo sentir bailar en los bolsillos de su largo gabán las monedas que le diera su hijo predilecto, aquellas monedas que significaban la vida de Paquita” (p. 259). Mientras tanto, Paquita agoniza en casa. El narrador describe su **soledad** con tan solo su madre a los pies de la cruz. Doña DOLORES

velando a su hija se convierte así en la “mater Dolorosa” en toda regla: “Paquita moriría sola. Al lado de su potro de tormento no tendría más compañía que su madre (...) ¡ay, qué triste muerte la de la hija de su alma!” (pp. 247-248). En efecto, Doña Dolores, haciendo honor a su nombre, ya había actuado como Dolorosa/Cristo cuando recibe la noticia de la huida de Lola y había asumido después la función de Oponente al hacerse cómplice con su marido. En esta misma función farisaica continúa durante la agonía de Paquita. En un momento de lucidez, esta última le reprocha a su madre la educación hipócrita que ha recibido. Doña Dolores siente que la han llamado “hereje y perra judía, las más grandes abominaciones de este abominable mundo” (p. 183), y, sin embargo, doña Dolores piensa que la hereje es su hija y la condena, por la misma razón por la que los fariseos condenaron a Jesucristo, por herejía: “Maldito si en su alegría de verla tan mejorada, se fijó en que aquel hermoso tono resuelto de la joven expresaba herejías, estaba puesto al servicio de una causa de herejías que negaba la bondad paterna” (p. 182).

En la última escena de *Noche*, Sawa realiza écfrasis literaria de un cuadro de **la última cena**. Don Francisco observa un cuadro de la última de cena de Jesús y los apóstoles al tiempo que piensa en Paquita, mientras espera a su hijo seminarista para que le dé las treinta monedas: “A la escasa luz del farolillo que pendía del techo, intentó ver los lienzos de los cuadros, y estuvo parado largo rato, en actitud contemplativa, ante una hermosa pintura que representaba la cena de los apóstoles, mirándola sin verla, ocupada su retina con la visión de Paquita” (p. 261). La intención del autor es que veamos, en la retina de don Francisco, la imagen de Paquita superpuesta al cuadro de la última cena, para formar un tipo de Cristo que va a morir.

Sawa deja para el final la escena soberbia entre don Francisco y Paquito a modo de clímax para ilustrar el fanatismo religioso y la hipocresía, causa del derrumbamiento de la familia en *Noche*. Paquito brilla ahora en todo su papel de Sumo Sacerdote y, amparándose en su falsa piedad de Fariseo, niega el dinero. En ese momento las campanas suenan seis veces, las mismas horas que Cristo pasó en la cruz anunciando, por transposición pragmática, la **expiración** de Paquita y la llegada de la noche, en alusión intertextual a **las tinieblas** que ocultaron el sol tras la muerte de Jesús<sup>77</sup>:

...apareció en la sala una figura lúgubre, un joven alto, pálido, vestido con una sotana negra, que avanzaba hacia don Francisco gravemente, con los ojos bajos, en actitud de orar. [...] Siento mucho no tener dinero para dárselo... [...] Pronunció estas últimas palabras con acento altanero,

---

<sup>77</sup> “Cuando era como la hora sexta, hubo tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora novena. Y el sol se oscureció...” (Lc. 23: 44-45).

acompañadas de un ademán soberbio, como el que contesta a un mendigo importuno. Sonó la campana seis veces seguidas. Entonces la figura negra dirigióse lentamente la puerta, añadiendo como despedida: [...] –Yo no conozco a usted para nada. Bajó el mísero las escales, tambaleándose, como un hombre ebrio. Se había hecho la noche (p. 262).

El último capítulo del libro funciona a modo de epílogo. En él aparecen dos árboles secos y muertos que son don Francisco y doña Dolores. El detalle del árbol no es casual, el narrador quiere acercarlos a Judas y así es como describe la maldición de aquel lugar, como maldito fue también el campo donde **se ahorcó Judas** en un árbol y que desde entonces se llamó “Campo de sangre”<sup>78</sup>. En este momento de máximo lirismo, aparece **Azrael**, el semema DIABLO compañero inseparable de Judas y centro del ternario oscuro cuyos semas son muerte, maldad y fanatismo religioso:

Es un lugar maldito, [...]. Ha pasado por él Azrael, el ángel de las venganzas orientales, y lo ha sembrado de cal viva [...]. Han pasado después numerosos escuadrones de brujas montadas en escobas, y han completado la obra rencorosa del ángel malo, [...]. Es un lugar de maldición [...] en el fúnebre paisaje [...] dos árboles, dos pobres árboles escuetos, levantando grotescamente sus ramas al cielo en actitud de pedir consuelo, sin verdores, sin retoños, sin pájaros, sin hojas, con el tronco negro por la vejez y por el rayo” (p. 263).

## 2.5. LA SIMA DE IGÚZQUIZA (1888b)

En *La sima* Sawa vuelve con fuerza a la exaltación del martirio y la sublimidad del mártir. La novela es una protesta contra algunos de los crímenes cometidos durante la guerra carlista vista desde el lado de los liberales. Está escrita en memoria de estas víctimas y constituye un homenaje a ellos. Se trata de la misión del **evangelista** que deja constancia de los hechos de Cristo, de las hazañas del mártir: “Este libro tiene la pretensión de reasumir casi todos los que forman la historia maldita de Félix Rosa Samaniego y consortes. Creo que realizo obra moral publicándolos” (p. 41). Ambientada en la localidad navarra de Estella durante la tercera guerra carlista (1872-1876), *La sima* cuenta la historia de algunos de los asesinatos que se produjeron en Igúzquiza<sup>79</sup>. Esta región posee un accidente geográfico consistente en una fosa de doscientos cuarenta metros de profundidad: la sima. En la introducción que hace a la obra, la Dra. Correa destaca que la partida carlista regentada por Rosa Samaniego y su lugarteniente *Jergón*, pero instigada a la venganza por el Padre *Contento*, se jactaba de arrojar en aquella fosa a todos los prisioneros sospechosos de ser masones, comuneros o liberales incluyendo adolescentes, mujeres y ancianos según cuenta

---

<sup>78</sup> “Y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó. (...) Por lo cual aquel campo se llama hasta el día de hoy: Campo de sangre” (Mt. 27: 5, 8).

<sup>79</sup> Estella fue proclamada capital del carlismo en 1873 (Sawa, 1888b: 21). El hispanista Gerald Brenan señala a Navarra como el principal foco carlista que se mantuvo aún mientras que en otras partes de España el carlismo ya había fracasado (1994: 75).

la leyenda. Muchos de ellos eran previamente torturados y las mujeres violadas (Sawa, 1888b: 21).

El primer mártir en *La sima* es la **MADRE DE ROSA SAMANIEGO**. Quiere impedir que su hijo vaya con los carlistas, pero éste la maltrata e incluso, trata de matarla sin conseguirlo. El **abandono de Dios** y de los hombres, y la **soledad** es el primer momento pasional del personaje, retratado como una mujer viuda que “estaba vieja, estaba enferma y sola (...) necesitaba ser protegida por su hijo para seguir alentando” (p. 71). Esta soledad “parecía un abandono (...) [no se podía consentir que] un hijo abandonara a su madre desvalida y enferma para hacerse matar por esos campos de Dios” (p. 72). La mujer, “viéndose abandonada de los hombres, se dirigió al Dios de los Cielos. Pero ¡bah!, ¡Dios también la abandonaba!” (p. 94). La madre del bandolero acude a la taberna donde se reúnen Rosa Samaniego, el Padre *Contento* y *Jergón* para convencer a su hijo de que no vaya con los carlistas. Se trata de un tipo de Cristo/Dolorosa y así es como la retrata Sawa con su cara de *Ecce Homo* sufriente durante sus noches de insomnio en las que “no cierro los párpados siquiera...; pienso en ti...; y, con los ojos tan abiertos como los tengo ahora mismo, sueño...; yo no sé...; horrores...; (...) ¿Pero no ves cómo estoy llorando?” (p. 75). Como un premonitorio **anuncio de su muerte** que, en su caso no llega a consumarse, sueña que “me tiras de un empujón en medio del arroyo (...) Me estás matando” (p. 75), junto con la inevitable miseria del mártir sawiano: “y que yo me encuentre perdida y sin recursos...; y pido limosna...; y me la niegan...;” (p. 76). El bandolero, cansado de escuchar las quejas de su madre, intenta efectivamente matarla: “voy a matarte” (p. 78). Auxiliada por el tío *Palomero*, regente de la taberna, la mujer consigue esquivar el golpe y ahora es cuando se produce la **postura de la cruz** y la alusión explícita a Cristo: “...en aquellos momentos de maldición. (...) Solo la madre quedó allí, derribada boca abajo contra el suelo, con los brazos en cruz, como la imagen de un Cristo profanado” (p. 78).

A partir del Capítulo III se cuenta la historia de los mártires prisioneros. La partida emprende camino hacia la fosa donde serán arrojados. Los primeros en ser arrojados son **TRES PRISIONEROS**, que funcionan como un solo actante, cuyo primer momento pasional es el **anuncio de la muerte** y un esbozo de la cabeza y Rostro Sufriente de *Ecce Homo*: “Agrandados por el terror los ojos, veían visiones, veían materialmente cómo la muerte se acercaba (...) Los tres estaban heridos en la cabeza” (pp. 80, 83). Rosa Samaniego les promete con ironía la “libertad” tomando con doble sentido esa palabra ya que los prisioneros son liberales, porque su pretensión verdadera es arrojarlos a la sima. El bandolero

hace burla de sus prisioneros con vivas y mueras, bromeando con el pelotón de fusilamiento. Las víctimas comienzan a entonar una serie de vivas desesperados con la esperanza de que les van a dar la libertad. Es el **escarnio**. La alusión a la «Pepa», Constitución de 1812, y a Roque Barcia, Comunero y masón, hacen referencia a los liberales y a los masones respectivamente:

–Y bien, muchachos, ¿qué queréis? La libertad, ¿no es eso? (...) Voy a dároslo. Pero no aquí, sino a cien pasos de este sitio. Más adelante (...) ...la libertad no puede darse así tan de repente. Antes tenemos que llenar algunos requisitos. Que griten ustedes ¡Viva Carlos VIII!<sup>80</sup>, por ejemplo...Gritaron viva. Lo mismo hubieran gritado muera. [...] Así me gustan a mí los liberales, sabiendo hacer las cosas; que viva la Pepa, ¿no es así? O que viva Roque..., Roque Barcia<sup>81</sup>, si les parece a ustedes bien (pp. 83-85, 89).

Félix y *Jergón* son el brazo militar, como lo era Pilatos; *Contento* representa a los Sumos Sacerdotes judíos. La triada satánica trama ahora el **complot** para matar a los prisioneros: “[el Padre *Contento*] Ha conferenciado con Félix y con *Jergón*; han deliberado juntos sobre las cabezas de los prisioneros” (p. 88). El complot se realiza mientras beben vino del que el Padre *Contento* es muy aficionado (de ahí su apodo). Es ahora cuando se intertextualiza la escena del **vinagre**, el vino agrio: “Ni aún por la estricta cortesía que se debe a los vencidos se les ocurrió a ninguno de los dos jefes ofrecerles vino a los prisioneros. –Este vino está un poco agrio, y os puede doler la barriga si lo bebéis...” (p. 90). En este momento el cura identifica a los prisioneros con Cristo, el **Cordero**: “¡Oh, los corderos a medio degollar, de que tenéis facha!” (p. 91). Los tres prisioneros van a clamar por misericordia antes de morir. Ante la mirada indiferente de sus verdugos, entonan el **Pase de mi este cáliz**: “¡Piedad! ¡Piedad! (...) ...borrachos de terror, fatigados y enronquecidos de gritar siempre la misma palabra –¡piedad! – (...) completamente perdidos, gritaron los tres a un tiempo...” (p. 91). Pero Dios abandonará también a los tres mártires que actúan como un personaje colectivo momentos antes de ser arrojados a la sima: “ese mismo **Dios que los abandonaba** en el supremo trance de vida o muerte” (p. 98). De repente un **CUARTO PRISIONERO**. Se trata de un Cristo esotérico con tintes rosacruces. Sawa lo presenta como una sublime figura cristológica con su túnica de púrpura que sale en defensa de sus compañeros de una manera, además, quijotesca pues es una causa perdida:

---

<sup>80</sup> La novela de Antonio Espina, *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1941), destaca las canciones que entonaban los “flamasones” y “negros” contra los absolutistas “serviles” y “feotas”, esto es, el *Trágala perro* y el Himno de Riego contra el cántico absolutista *La Pitita*, mostrando así las luchas políticas del momento (Espina, 1991: 14-16, 42-43). Las proclamas de estos cánticos son del estilo de las que aparecen en *La sima*.

<sup>81</sup> Roque Barcia Ferraces de la Cueva (1776-1838), padre; y Roque Barcia Martí (1821-1885), hijo, pertenecieron a la Comunería, una sociedad secreta muy vinculada a la masonería.

...uno de aquellos soldados prisioneros, [...] desgarrado el uniforme, pero tan imponente con sus harapos como un César con su túnica de púrpura, [...] dio dos pasos adelante; descubriose con ademán majestuoso la cabeza quitándose la gorrilla de cuartel [...] ...dirigiéndose a sus compañeros: – ¡Ciudadanos, abajo Carlos VII! ¡Viva la Libertad!, y ¡viva la República! (pp. 93-94).

Es el mártir social por excelencia a manos del fanatismo político y religioso que recuerda, en su versión laica, a los primeros mártires cristianos que habían impresionado ya a Sawa en *EPyP*: “la religión de Cristo ha sido amasada con sangre, (...) [con] la sangre de esforzados varones que contestaban á la intimidación de ¡Abjura! con la negación de ¡creo!” (Sawa, 1878: 14). Inmediatamente después de la proclama, el cuarto prisionero realiza el segundo movimiento de la **postura de la cruz**: la **Señal del Buen Pastor**, mostrando claramente su función cristológica y, también, declarando su filiación a la masonería ante sus verdugos. Rosa Samaniego reconoce la Señal Rosacruz y subraya que esa es la postura ideal para ser fusilado: “Se cruzó de brazos y añadió: –Ahora la muerte. ¡Así, asimismo! ¡Que no se mueva para nada! ¡Esa es buena posición para ser fusilado en el momento!” (p. 94). No obstante, el Padre *Contento* va a querer atormentarlo primero como a sus compañeros, porque este “otro cristo” necesita la **flagelación** antes de morir: “Es preciso atormentarlo antes” (p. 94).

El narrador vuelve a los tres prisioneros y **anuncia su muerte**: “...los tres prisioneros que iban a morir” (p. 97). Así, mientras caminan hacia la sima, el cura los confiesa en un acto trágico y ridículo. Se produce ahora el **abandono de Dios**: “pesarosos y arrepentidos de haber obrado alguna que otra vez arrebatadamente contra los mandamientos de ese mismo Dios que los abandonaba en el supremo trance de vida o muerte...” (p. 98); y la **agonía**: “...enloquecido por el terror, (...) Figuraos. Era un trance de muerte..., el periodo agónico...” (p. 101). En esta agonía se intertextualiza *Dios mío, Dios mío*, ... que por transposición pragmática es “madre”, y **¡Crucifícale!**:

...te ofrecemos el cambio de la Tierra por el Cielo (...) – ¡Ay, mi madre, la madre mía, que me está esperando...! [...] se asomaron curiosamente al espantoso boquete para presenciar la agonía del desdichado. [...] ...lo llevan arrastrando, acompañado de un *tolle, tolle*<sup>82</sup> de caníbales que se disponen a devorar a un hombre. Y es inaudita la lucha; prendido por los pies [...] lleva contra el suelo botando la cabeza, arranca a puñados la tierra de su camino de pasión para herir con ella los rostros maldecidos de aquellos infames atormentadores, y eructa blasfemias por la boca. [...] Cae.” (p. 102).

“Le ha llegado el turno al héroe” (p. 103), pues así es como llama Sawa al **CUARTO PRISIONERO** corroborando su tesis expuesta en *La mujer*: “esos, esos son los héroes, los verdaderos héroes” (1885: 170), es decir, los que están sublimados con la corona del martirio

---

<sup>82</sup> Expresión extraída de Juan 19: 15. Se da en el momento en que Pilatos expone a Jesús ante los a los judíos, pero ellos le contestan: ‘¡Fuera, fuera, crucifícale!, que en latín es *Tolle, tolle, crucifige eum*.

y mueren por defender sus ideales. Pero para este cuarto héroe *Contento* se reserva una muerte “precedida del tormento. (...) Era preciso atarle al **reo** las manos, y sujetarlo con una gran cuerda por las corvas y por debajo de los brazos. Después de eso, suspenderlo en el abismo...” (p. 103). Se ejecuta ahora la flagelación citada anteriormente. Durante la lucha se intertextualiza el **pecho traspasado** y la **cruz**, en este caso invertida: “...sonó un disparo, y de allí a poco el héroe venía a tierra apretándose el pecho con las manos. Pero, ni aun desangrado y rendido, lo perdonó el sacerdote. Atáronle una cuerda a los pies y lo suspendieron boca abajo sobre el abismo” (p. 104), con lo que se dibuja una cruz invertida. Este héroe es un hombre superior y Sawa intratextualiza *hermoso reformador hebreo* con el que en *Declaración* hace referencia a Jesús (1887: 139): “...allá fue rodando lo que restaba de aquella gran conciencia, de aquel hermoso ejemplar humano, hasta el misterioso fondo del abismo...” (p. 105).

Les llega el turno a el **RESTO DE LOS PRISIONEROS**. Se trata del sacrificio de los **corderos** durante la Pascua. La alusión al “sacrificio” es explícita. El autor también se asegura de subrayar que es **primavera** –junio–, que el sacrificio se produce **por la tarde** y que llegaron a la sima por la mañana donde fueron atormentados<sup>83</sup>. La alusión a **Azrael** (semema DIABLO) es clara, pues en los relatos sawianos siempre es muerte. Aquí, además, se acompaña de los semas maldad y fanatismo. El autor señala estos detalles pues quiere dejar constancia del carácter cristológico de sus mártires, del sacrificio de los corderos:

–¿Buena mañanita, eh? De estas mañanitas de junio... (...) No se sabe si hacía referencia a los esplendores del Sol o la sangre que iba a derramarse [...] Fue una hecatombe lo que se realizó en la *Sima de Igúzquiza* aquella hermosa tarde del mes de junio. Todos los demás prisioneros fueron también sacrificados en la misma forma que los anteriores. Fue un día trágico; hubo sangre para mudarle la color al agua de la sima; (...) de aquella porción de hombres sacrificados malamente (...) ...aquello fue un sitio de maldición. Azrael, el ángel de las venganzas orientales, lo había llenado con su inmenso espíritu. (...) La muerte sólo parecía reinar (pp. 99, 105).

## 2.6. **CRADERO DE CURAS** (1888c)

La novela narra la historia de Manolito a quien sus padres deciden ingresar en un Seminario para que sea cura. Conociendo la religiosidad fanática de su madre, Manolito le promete que ingresará cuando ella falte, aunque realmente no quiere hacerlo. Cuando ésta muere, el protagonista se ve obligado a entrar en el claustro. Es entonces cuando comienza su particular Calvario que acabará con su muerte meses más tarde en la enfermería del Seminario. Por transposición diegética, **Jerusalén** se traslada en *Criadero* a la ciudad de

---

<sup>83</sup> Jesús fue crucificado a las 9.00 a.m. y murió a las 15.00 p.m.

Ávila, la misma ciudad natal de los protagonistas de *Noche*. Ávila es siempre para Sawa una ciudad fanática porque en ella nació “Teresa de Jesús, la histérica” (Sawa, 1888c: 189).

En *Criadero* el palimpsesto de la Pasión es masivo y explícito, desde el nombre de su protagonista Manolito, Enmanuel, hasta su muerte a la hora novena<sup>84</sup>. En esta novela A. Sawa intertextualiza, además, la escena bíblica del bautismo de Jesús y enmarca la muerte en marzo, mes en el que murió Jesús, pero, además, es el mes del equinoccio de primavera para los rosacruces como se verá más adelante. Parece que el autor quiso dejar patente con esta, su última novela social, el uso del palimpsesto de la Pasión como molde narrativo. Se trata de la única novela que pone nombre a sus ocho capítulos: I. Antecedentes, II. Ingreso en la sombra, III. *Et lux facta est*<sup>85</sup>, IV. Luz en la sombra, V. A muerte, VI. Fugitivo, VII. El castigo y VIII. Final del drama. Mbarga señala que la titología en la novelística de Sawa tiene una función anticipadora (1991: 879). En efecto, cada uno de los títulos anuncian el contenido del capítulo e hipertextualizan ciertos momentos de la pasión y muerte De Cristo. Pero, no solo en el paratexto o en el hipertexto existen huellas transtextuales de la Pasión. Como ocurre en *Declaración*, Sawa se convierte en el **evangelista** que escribe el “otro testamento” de Manolito, su “otro cristo”, imitando el género bíblico:

En lo que a mí atañe, creo ardientemente que ese es un hecho que vale la pena de ser referido. Lo publico, pues. No fuera más que porque afirma el documento humano, inagotable y eterno, y ya no sería completamente inútil la empresa de la lanzar a la circulación este libro (p. 190).

La **MADRE DE MANOLITO** es un tipo de Cristo secundario en *Criadero*. Su pasión comienza con su enfermedad que, tras seis meses de intensa **agonía** desemboca en la muerte. En este estado, Sawa la describe como un Cristo/Dolorosa yacente. Su descripción refleja la intertextualidad de la **soledad** y el **abandono**, la descripción del rostro de *Ecce Homo* y la alusión a la **cruc** que por transposición pragmática es un crucifijo:

...aquella triste y pálida mujer que, con las manos agarrotadas sobre el pecho sosteniendo el crucifijo, tendida trágicamente panza arriba en toda su extensión sobre el fondo de su caja de madera, abiertos los ojos, desencajada la boca por el último estertor. [...] quedaba allí en la más grande habitación de la casa, abandonada [...] ¡ay; aquella madre de su alma a quien dejaba sola! ... [...]...tu madre era una santa, y ya estará en el Cielo...Ya ves, ha tenido la muerte del justo... (pp. 199-200).

---

<sup>84</sup> *Enmanuel* tiene, además, las connotaciones rosacruces señaladas en el epígrafe 2.7.4. del Capítulo II.

<sup>85</sup> *Et lux facta est* (‘y la luz se hizo’) es la respuesta a *Fiat Lux* (‘hágase la luz’) extraída del libro del Génesis 1: 3; y *Fiat Lux* es también, curiosamente, el nombre de ciertas logias masónicas y de alguna revista de teosofía como, por ejemplo, la valenciana *FIAT LUX, Revista de Filosofía, Ética y Misticismo*.

En cuanto a **MANOLITO**, su identificación con Cristo se produce desde el primer capítulo, «ANTECEDENTES», no solo por el nombre, sino también porque “a Manolito lo comparaban las beatas con el niño Jesús” (p. 188) y porque más tarde se convierte en un “Jesús adolescente de la ciudad de Ávila” (p. 189). Es en este primer capítulo cuando se produce su **sentencia** de muerte en el momento en que, a modo de **complot**, sus padres adoptan el papel de Sumos Sacerdotes y deciden que el niño sea cura. Las palabras “sentencia”, “juez” y “reo” son explícitas:

Quedó decidido. Aquel niño no podía ser otra cosa que cura. / El padre y la madre acaban de acordarlo así en una conferencia breve y dañina (...). Decidieron del porvenir que reservaban a la pobre criatura como un juez decide de la vida de un reo. /Trátese de llamar como se quiera, aquella resolución fue una sentencia; sentencia condenatoria, sentencia de muerte (p. 187).

Manolito no quiere entrar en el Seminario, pero ante la muerte de la madre, ora como Jesús en la habitación de su casa, transposición diegética del **Huerto de los Olivos**. Se produce ahora una mezcla intertextual entre *Pase de mí este cáliz y Dios mío, Dios mío*: “Quería la libertad y se la pedía a Dios de rodillas, con lágrimas en los ojos, todas las noches, desde la alcoba inmediata a la en que su madre fenecía (...) ...mamá, mamá mía, yo no quiero ser sacerdote” (p. 196). Al morir la madre, Manolito se ve obligado a entrar en el Seminario que se define, dentro del maniqueísmo sawiano, como un lugar totalmente oscuro.

En «*ET LUX FACTA EST*» el profesor cura castiga a un compañero de Manolito por no saberse la lección. Se trata del **buen ladrón** puesto que aparece al lado de Manolito (Jesús) y porque la intertextualidad se produce solo en la **sentencia** y en la **postura de la cruz**: “castigó con una mayor agravación de pena que a los otros, mandándolo hincarse de rodillas en medio del patio, los brazos en cruz (...) Íbase ya a cumplir la sentencia...” (pp. 207-208). Manolito es retratado ahora como un héroe, pareciera un cristo quijotesco puesto que trata de defender la causa perdida de su amigo: “Manolito...Un héroe. (...) –Pero ¿quién te mete a ti, monigote, a defender las causas perdidas?” (p. 208). El narrador va jugando con la intertextualidad del texto evangélico y ahora su amigo se convierte en **Barrabás**, el preso que fue soltado en lugar de Jesús, al tiempo que el cura hace las veces de **Pilatos**: “de pronto, como quien en un momento de perdición halla la fórmula que salva...–Castígueme usted por él, si le da a usted lo mismo. El profesor aceptó” (p.208). Jugando al despiste, el narrador equipara la escena, no a la de Jesús y Barrabás, sino a la de Pedro I de Castilla, haciendo una lectura *palimpsestosa* que tiene como hipotexto la Pasión, pero dos hipertextos, la historia de Pedro I y la de Manolito: “Viene a ser esto una parodia viva de la hazaña que la leyenda del de Trastámara atribuye a D. Pedro I de Castilla aceptando la vida del hijo joven por la

del septuagenario condenado a muerte” (P. 208), donde Pedro I y el profesor cura hacen las veces de Pilatos, el hijo joven y Manolito son Cristo, y el septuagenario y el compañero de Manolito hacen las veces de Barrabás. Una vez libre éste, Manolito entra en el calabozo “como todos los redentores que se lanzan a la acción y son vencidos en la demanda” (p. 208). Es el **arresto**.

En «LUZ EN LA SOMBRA», Federico, interno del Seminario, se hará amigo de Manolito. Se trata de un actante que funciona como Juan el Bautista, pues ahora el narrador hace alusión intertextual a la escena del **bautismo de Jesús**. En la conversación entre los niños, Federico dice conocer a Manolito antes de verle y haber sido castigado por querer estar a su lado. Cuando Manolito escucha las palabras de Federico “Sintió impulsos de arrodillarse. Una gran bandada de palomas blancas pasó en aquellos momentos casi rozando sobre las cabezas de los niños (...) Así se fundieron aquellas dos almas” (p. 212)<sup>86</sup>.

En «A MUERTE», una vez que Manolito consigue fugarse del Seminario, se produce el intertexto, muy explícito, del **complot** de los Fariseos y **¡Crucifícale!**:

...aquello parecía un pelotón de inquisidores juzgando a un reo de fe (...) Eran catorce; uno más que los apóstoles antes de la traición de Judas. (...) aquel sacerdote del Dios de paz y de consuelo le sentaba bien el casco y la armadura (...) ¡De qué buena gana, a despecho de sus hábitos de continencia, hubieran gritado todos, en baraúnda demoniaca (...) de qué buena gana hubieran gritado el maldito *jtolle, tolle!* –con que las muchedumbres judías pidieran a los jueces la cabeza del reformador hebreo, el Cristo de las Escrituras! – *¡Crucificalo, crucificalo!* Se respiraba esta condenación (...) podía mascarse...” (pp. 217-220).

Seguidamente, Sawa hipertextualiza la **sentencia** a muerte haciendo honor al título del capítulo. Los curas siguen confabulando y deciden la forma en que van a castigar a Manolito cuando lo encuentren: metiéndolo en la celda que ellos llaman “la cueva negra”, lo que es sinónimo de muerte: “[El rector] pronunció la palabra de condenación, de suplicio –Ese niño no paga sino con un mes de calabozo (...) ¡La cueva negra! ¡Pero eso puede ser la muerte! ¿No lo comprenden así aquellos discípulos de Cristo?”<sup>87</sup> (p. 221). De aquel complot nadie debía saber nada. El narrador subraya la hipocresía farisaica de los curas: “Y sobre todo... ¡oh, por Dios! eso no había que encargarlo insistencia...a guardas las apariencias/ ¡A guardar las apariencias!” (p. 222). Ahora es cuando el narrador intertextualiza el **arresto**, de forma explícita: “¡queda aprobada la pena de arresto, un mes de arresto, por unanimidad!” (p. 223); y la **flagelación** porque deciden la forma en que van a torturarlo: “la pena de consunción

---

<sup>86</sup> “...el Cielo se abrió, y descendió el Espíritu Santo sobre él en forma corporal, como paloma...” (Lc. 3: 21-22).

<sup>87</sup> Nótese la ironía, porque Cristo es Manolito y ellos, los Sumos Sacerdotes que le condenaron.

(...) prohibirle el recreo; interrumpirle el sueño cada media hora; menguarle gradualmente, un poco más todos los días, la ración de comida que le corresponda... (p. 224).

En «FUGITIVO» Manolito se da cuenta de que vive en el país Miseria. En esta condición, el Cristo de *Criadero* no ofrece resistencia ante su situación y lo acepta con el gozo propio de los mártires: “Registróse los bolsillos como un autómata, y sonrió el mísero con dulzura al notarse completamente arruinado. Entonces es que era preciso ceder. Y con la vista loca, extraviada, se dio a buscar, como un animal huido, sitio donde morir” (p. 228). Es el lado tolstoyano no resistente de Manolito. En ese momento encuentra un árbol que es transposición pragmática de la **cruz**: “Había un árbol, un árbol seco y rugoso, (...) y a él se dirigió el fugitivo, atraído por la analogía que creyó encontrar entre ese árbol y su destino” (p. 229). Allí lo encuentra un pueblerino dispuesto a llevárselo de vuelta al Seminario, y es ahora cuando se hipertextualiza el *Pase de mí este cáliz*, pero su oración no tiene respuesta, como no la tuvo la de Jesús: “El fugitivo se hincó de rodillas y le oró a aquel hombre como no había orado nunca a ningún santo. Lloró, gimió, apostrofó, pero todo inútil. (...) no me lleve a esa casa, que van a matarme” (p. 229). Pero este Judas puntual va a cumplir su función actancial. La madre de Manolito había dejado “sesenta mil duros en moneda” (p. 194) que éste heredaría, si tomaba los hábitos, cuando cumpliera los veinticinco años de su edad. Hasta entonces, el rector del Seminario quedaba como “depositario de la expresada suma de sesenta mil duros y como tutor y curador exclusivo del huérfano” (p. 194). Los curas van a querer la muerte de Manolito para quedarse con ese dinero que, por transposición pragmática, se convierte en las **treinta monedas** bíblicas y hace de los curas un actante con función de Judas. Pero éstos, además, van a actuar también como Fariseos cuando prometen una recompensa económica a quien entregue al fugitivo Manolito. El pueblerino que encuentra a Manolito lo entrega para obtener la recompensa, por lo que ésta se convierte, también, en las **treinta monedas** y hacen de aquel un Judas particular: “...una moneda de cinco duros hubiera sido para aquel hombre argumento más convincente (...) Y el premio en dinero que le habían prometido en el Seminario, ¿era cosa de tirarlo...? (...) Aquella noche durmió Manolito en el Seminario” (p. 229).

En «EL CASTIGO» el paratexto anunciador no deja ninguna duda y el intertexto no puede ser más explícito: “Se iniciaba el Calvario” (p. 231). Ahora es cuando se ejecuta la flagelación anunciada. En aquel calabozo que era “La antesala de la muerte...Y sin luz ni aire” (p. 231) comienza la **agonía** de Manolito. Tras sufrir hambre y frío, el mártir se desmaya y es trasladado a la enfermería, pero resultó “que aquello no era la muerte” (p. 233),

por lo que ahora es cuando se intertextualiza el **vinagre** anestésico: “le hicieron aspirar sales que le volvieran al conocimiento, [...] le dieron a beber un líquido que fue, por sus efectos, mandato imperativo de vida para el cuerpo comatoso y rígido del mártir” (234). La cama de la enfermería, por transposición pragmática, es la **cruz** de Manolito: “Volvió en sí, abrió espantosamente los ojos y al verse rodeado de la gran mancha negra que producían los profesores del Seminario agrupados alrededor de la cama de su víctima, el niño lanzó un grito de espanto y volvió a perder el conocimiento” (p. 234).

En «FINAL DEL DRAMA» se van a producir numerosos y explícitos momentos de la Pasión. Manolito muere en marzo: “Es el mes de **Marzo** [*sic.*] y hace allí un frío de Diciembre” (p. 205); “¡Ah, qué amanecer tan lento el de aquel día de Marzo [*sic.*]!” (p. 225). Es necesario señalar ahora que los Rosacruces celebran el nuevo año en el equinoccio de primavera, concretamente el 25 de marzo, fin del invierno y principio de un nuevo ciclo natural. Es muerte y resurrección, a modo de analogía con la muerte y resurrección de Cristo (Diario La Región, 23/03/2012). El mismo A. Sawa en *Iluminaciones* hace referencia a marzo y su adhesión rosacruz cuando afirma: “Mes de San José para los devotos. Mes de los equinoccios para los navegantes. Mes de los equinoccios para mí” (1910: 88). Asimismo, la Pascua judía se celebra en marzo (mes de Nisán) y es cuando murió Jesús. En efecto, en la tarde del catorce de Nisán, víspera de la Pascua judía, los corderos eran inmolados hacia las 15h (hora novena) antes de ser preparados para el banquete pascual (Perrot, 1998: 76). Jesús es el cordero pascual por excelencia como muestran las Escrituras y Sawa, con toda intencionalidad, quiere hacer coincidir tanto la estación primaveral como la hora de la muerte de Jesús con la de su “otro Jesús”, Manolito. Es importante destacar el hecho de que en *Criadero* el narrador también se encarga de subrayar que es víspera festiva como en la Pascua judía: “Las campanas de las iglesias anunciaban con gran estrépito la festividad religiosa del día siguiente” (p. 238). El narrador solemniza el momento final de la muerte de Manolito: “...se estableció un gran silencio, sólo interrumpido por la voz de cualquiera de los asesinos” (p.238). Además, destaca la **soledad** de Jesús y la transposición pragmática de la **cruz** convertida en imagen: “No había ningún doliente en la enfermería, salvo el niño aquel que agonizaba. [...] Una mesa de noche, una concha de agua bendita y una imagen del Redentor en el suplicio de la cruz constituían todo el ajuar” (p. 237). *Criadero* acaba con la descripción del rostro *Ecce Homo*; el intertexto de *Dios mío, Dios mío*, ... y el momento de

la **expiración** coincidente de forma exacta con **la hora novena**<sup>88</sup>. Así lo requiere el final catártico y nihilista sawiano:

El reloj de la enfermería sonó en aquellos momentos las tres de la tarde./Y al ruido acompasado y melódico de los tres golpes que sonaron en la caja del horario, el mártir desarrolló un ligero movimiento con todo su cuerpo, abrió espantosamente los ojos con expresión imponente de horror trágico y completamente extranjero de la realidad maldita que formaba círculo alrededor de su cama, gigantescamente despreciador de sus verdugos, volvió a hallar, como en los días plácidos de la niñez, el himno sagrado de la infancia ...¡mamá, mamá mía, madre!... / No dijo más y expiró<sup>89</sup>./ Los ojos quedaron abiertos con una expresión desesperada que apostrofaba al Cielo.

## 2.8. ILUMINACIONES EN LA SOMBRA (1910)

Con este “diario de esperanzas y tribulaciones”<sup>90</sup> Sawa vuelve al principio de su tesis mantenida desde *EPyP*: la exaltación del martirio y la sublimación del mártir. También vuelve el autor a la mitomanía en la sección “De mi iconografía”, una colección de retratos de sus ídolos más queridos. Se trata de una obra miscelánea cuyo título, *Iluminaciones en la sombra*, muestra el profundo maniqueísmo sawiano y donde los cristos ahora toman ya claramente tintes rosacruces. De entre ellos, A. Sawa es el único cristo dionisiaco. El resto son Fulana de Tal, la propia madre de A. Sawa, Luisa Michel, Dreyfus, Nicomedes Nikoff y las casas de Caridad. Excepto la madre, el resto son rosacruces.

El primer Cristo esotérico de *Iluminaciones* es **FULANA DE TAL**. Abandonada por su novio se ve obligada a acudir a una gitana “quiromántica de profesión” (p. 42) para hacer que vuelva con ella, pero antes realiza la **Señal del Buen Pastor** que es sinónimo de cruz y de muerte. En esta postura alude al naufragio de la misma manera que hace Carlos en *Declaración*: “Y cuando estaba a punto de cruzarse de brazos sobre el pecho y dejarse llevar y traer por las olas...” (p. 42). Con Fulana de Tal, Sawa protesta contra la condición de la mujer decimonónica y es un alegato en defensa del feminismo. Esta defensa de la mujer concuerda, por otra parte, con los postulados de la Hermandad de la Santa Bohemia.

La **MADRE DE ALEJANDRO SAWA** es aquí una mártir a la que el autor acerca a Dios mismo, tres veces santa. Se trata de un ser sacrificial porque es madre, concepto sagrado para el autor, y porque es hemipléjica. Su **cruc** es el sillón donde está clavada:

---

<sup>88</sup> Porque fue el motor de esta investigación parece oportuno señalar que Joaquín, el protagonista de *Dos días de setiembre* (1962) de Caballero Bonald, también expira a las tres de la tarde, tras pasar en la bodega exactamente seis horas, las mismas que pasó Cristo en la cruz: “No llevaba aquí ni seis horas”; “¿A qué hora ocurrió la desgracia? A eso de las tres [...] debían ser las tres [...] Las tres” (2005: 371; 376).

<sup>89</sup> “Y a la hora novena Jesús clamó a gran voz, diciendo: Eloi, Eloi, ¿lama sabactani? Que traducido es: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado? (...) Mas Jesús dando una gran voz, expiró” (Mr. 15: 34, 37).

<sup>90</sup> Así llama Valle-Inclán a *Iluminaciones* en una carta que le dirigió a R. Darío en 1909 (Phillips, 1976: 21).

...como quien coloca un *ex voto* sobre el pedestal de una santa, voy a pasar la tarde en su compañía. [...] ¡Bendito sea Dios!, [...] que da reparación y fuerzas a mi santa madre... [...] [pido] Fe, Fe, Fe. Fe en Dios; [...] El espectáculo de mi madre determina este deliquio; de mi madre hemipléjica; de mi madre clavada en un sillón y no pudiendo realizar movimiento alguno voluntario; de mi madre tres veces santa -santa, santa, santa<sup>91</sup>-, viviendo en un infierno y sonriendo a la vida con la sonrisa luminosa de los bienaventurados (pp. 66,76, 107-108).

En cuanto a **ALEJANDRO SAWA** el primer elemento pasional relacionado con él es “**Azrael**, el ángel frenético de las venganzas orientales” (p. 70), figura diabólica de la muerte. En este caso aparece en ocasión del asesinato por dinero que cometió un ludópata amigo del bohemio y que muy bien podría ser su *alter ego* pues era conocida su afición a “los tapetes verdes” (Correa Ramón, 2008: 2002). Por otra parte, la sociedad de Madrid al completo va a ser el Judas particular del bohemio. El autor describe su carácter dionisiaco uniendo contrarios: como Cristo, un genio con talento, y como Judas, vendiéndose a sí mismo:

Anteayer fui víctima de una expoliación, de un robo, en pleno Madrid (...) Un hombre que sabía los horrores de mi situación y que yo había concluido una comedia cuya representación se disputaban dos teatros de Madrid, me ofreció por la propiedad absoluta de mi trabajo (¿se puede decir que no al sayón que ofrece contra un gesto de amabilidad un momento de descanso?) **treinta monedas** del mismo tipo monetario de las que tentaron a Judas para consumir su inmortal infamia; treinta monedas que yo acepté con ansia, con asco (p. 103).

De la traición de la sociedad Farisaica/Judas da cuenta la **flagelación** a la que es sometido que, por transposición pragmática, se convierte en dentelladas. El mártir no se resiste: “¡Para qué seguir, para qué insistir! Ya no lucho; [...] Hombres y cosas me han hecho traición, no han acudido a mi cita. (...) Llevo en todo mi cuerpo las cicatrices de sus dentelladas” (p. 97).

Como Rubén Darío señala en el prólogo a *Iluminaciones*, el propio Alejandro Sawa “se encontró abandonado de todo y de todos, tan solamente con dos almas dolorosas a su lado” (p. 33). Esta imagen recuerda a María y María Magdalena a los pies de la cruz y que Valle-Inclán literaturiza en *LB*. Se trata de la **soledad** y el **abandono** de Jesús. Más adelante, el bohemio adopta la **postura de la cruz**:

...es lo cierto que en la vida de todo hombre de sinceridad llega un momento en que, colocado imaginativamente ante el Misterio, cae de rodillas ante él, los brazos en cruz, gritando: «Padre nuestro que estás en los cielos...» Así he caído yo. Muchas veces caer es levantarse. Y de rodillas y en cruz ante mi Padre «que está en los cielos y está por doquier», permaneceré toda la vida... (pp. 131-132).

Finalmente, Sawa se hace igual al Dios-Hombre en su **agonía** que en su caso consiste en deambular por las calles y por los cafés madrileños. Es un cristo dionisiaco con su

---

<sup>91</sup> En Isaías 6:3 y en Apocalipsis 4: 8 se exalta a Dios de la misma manera: “Santo, santo, santo”

“máscara social” que se imagina **crucificado** con mayor afrenta aún que Cristo. Hace, también, alusión al **buen ladrón** que, por transposición diegética, es un “bruto bilateral”:

¡Esta tortura de vivir en el café y en la calle - ¿por qué no había podido condenarse a otros lugares de destierro? - teniendo cuidado, viviendo obseso por la idea de que la sonrisa que forma parte de mi máscara social no llegue a parecerse demasiado a un rictus doloroso o a una mueca de desprecio! / Cristo en la cruz no ha conocido el suplicio de verse forzado a decir “Gracias” a sus sayones, ni “Camarada” al bruto bilateral, cuyo único lazo de compañerismo con el Dios-hombre consistió en morir a su lado, aunque con menos afrenta, de la misma muerte (p. 167).

**CASO DREYFUS.** Cavaignac es un verdugo político conocido por sus crímenes contra la justicia y, en especial, contra la familia Dreyfuss<sup>92</sup>. El texto recogido en *Illuminaciones* es resumen del artículo «Fariseísmo»<sup>93</sup>, y debe leerse como la contraparte de otro artículo sawiano anterior: «De vuelta a la vida»<sup>94</sup>, donde el bohemio describe a Dreyfus como un Cristo y a este resucitado. Se intertextualiza aquí el **escarnio**, *¡Crucifícale!*, la **sentencia** del reo de muerte en el patio de **Pilatos, Barrabás** y la **agonía**:

Un hombre que fue asesinado ante dos millones de compatriotas suyos en el parito de la Escuela Militar de París... [...] por obra y gracia de la santa justicia, un hombre de pie, en la actitud vertical que es propia de todos los vencedores, resucitado [...] [Dreyfus es] un hombre, y no esa cosa informe abocada a todos los salivazos del cómitre y del destino, que se llama reo. [...] clamaban por Barrabás gritando «¡Tolle!» al inocente [...] ¡Muera Dreyfus! [...] yo estaba en París cuando el calvario de Dreyfus dio comienzo. (Zavala, 2008: 102).

El retrato de Cavaignac en *Illuminaciones* es, en efecto, el de un fariseo hipócrita:

...se me antojó siempre como el hombre más representativo del fariseísmo político en Francia: el crimen que cometió, [...] ...contra aquella desventurada familia Dreyfus... [...] Se desayuna invariablemente con los Mandamientos de la Ley de Dios; almuerza una copiosa ración de máximas morales, bien expurgadas de herejías, [...] ...ya sabéis la ponzoña que esos hombres guardan en sus entrañas. Sepulcros blanqueados los llamó Cristo. Sí, sepulcros blanqueados, indiferentes por fuera, sórdidos por dentro...<sup>95</sup> (pp. 113-114).

En “De mi iconografía”, A. Sawa relata la supuesta conversión al catolicismo y entrada en un convento de **NICOMEDES NIKOFF**. Todo el pasaje describe al personaje como un tipo de Cristo, muy probablemente masón por sus alusiones al Oriente y al águila. Nicomedes

Era el elegido. Tenía su perfil un dibujo de blasón heroico [...] que nunca estuvo prendado sino del ideal. ¿Que cuál? El que sirve de Oriente a todos los buenos canalizar el bien por el haz de la tierra [...] Creía en todas las utopías. Derecho al pan, derecho a la dignidad y al espacio, derecho a la vida, [...] era como un águila herida...

Nicomedes Nikoff es uno de esos doce héroes, pelícanos, “otros cristos”, mártires de la Humanidad que dan su vida como Cristo en el Gólgota, explícitamente citado ahora: “De

---

<sup>92</sup> Godofroy Cavaignac (1853-1905), político francés. Fue ministro de guerra en plena crisis del caso Dreyfus (Sawa, 1910: 260).

<sup>93</sup> *Los Lunes de El Imparcial*, 27 de enero de 1908.

<sup>94</sup> *El Nuevo País*, 6 de octubre de 1898.

<sup>95</sup> Véase Mateo 23. 27.

tiempo inmemorial cada generación produce media docena de hombres mensajeros del Ideal, que perecen en análogas crucifixiones a las que simboliza el madero en que hace mil novecientos años enclavaron los hombres de la ley en el Gólgota al Cristo” (p. 191). El texto narra la noche que Sawa pasó con él, su **Getsemaní**: “...y por la calle, durante el largo viaje a pie hasta mi casa, me narró las causas de su tristeza, (...) Esto se va, todo se va, y solo quedará de pie como una afirmación insolente la eterna negación humana (p. 193). Al amanecer, un curioso **gallo** canta transformado en perro por transposición pragmática. Aquí el narrador alude explícitamente al apóstol Pedro: “En el silencio de la noche un perro ladró, y por una vaga relación de ideas creí oír el canto del gallo que hizo perjurar inmortalmente al apóstol Pedro” (1910: 193). El propio Alejandro Sawa es trasunto de este Pedro que niega a su “otro cristo” Nicomedes Nikoff: “Comenzaba a alborear [pero] la noche, tenaz, continuaba aferrada en nosotros. La voz de negación, lenta, sin inflexiones, me penetraba piel adentro hasta los sesos, como un vapor de fiebre...Me ahogaba”. Nikoff **anuncia su final**, alude al pasaje bíblico Lc. 12: 24 «¿No valéis vosotros mucho más que las aves?»: “Voy a irme; pero antes quiero dejar establecido por qué desisto...Un hombre ¿no vale más que unas cuantas cuartillas de papel en blanco?” Nicomedes Nikoff convierte a Sawa (trasunto de Pedro) en su **evangelista**, como hiciera Jesús con Pedro: “...quiero dejar en usted escrito mi testamento...” (p. 193).

**LUISA MICHEL** es el siguiente trasunto cristológico con tintes rosacruces. Se trata de una escritora y anarquista francesa que luchó a favor del movimiento obrero. Admirada por el bohemio, nos ofrece de ella un retrato en el que su agonía y su muerte es similar a la de Esteban, iluminada, gozosa, transfigurada: “Luisa Michel se muere, [...] no es una mujer, es una llama. Yo no sé de qué materiales extraños estarán formadas las entrañas de una mujer para que hayan podido arder sin consumirse durante más de setenta años de nuestra vida mortal” (p. 87). La llama es una alusión a la masonería rosacruz: “Como Rosacruces, trabajemos siempre por la preservación de la Llama” (Cornejo, 2017: 100). En efecto, la escritora fue cooptada el 20 de julio de 1904 en la Orden Masónica Mixta Internacional “Le Droit Humanin”, un año antes de su muerte (Portal de Masonería Mixta, 2012). En su diccionario sobre masonería, Farré describe el símbolo de la cruz: “los dos brazos horizontales son los de Jesucristo, que abrazan el mundo en un gesto de caridad y de amor fraterno” (1998: 72). Así es como describe Sawa a Luisa Michel quien adopta la **postura de la cruz** realizando con toda claridad la señal de **El Buen Pastor** en los dos primeros movimientos:

Reparé durante el curso de su peroración, que la palabra “amor” fluía de sus labios con la misma abundancia que el agua de los manantiales. Cuando **abría los brazos en cruz** ante su auditorio, parecía llamar a sí a todos los sin ventura de la tierra, y cuando **los cruzaba sobre el pecho**, su corazón, muy pequeñito ¿verdad? Oculto en aquella caparazón [sic.] de huesos pequeñita, su corazón parecía ofrecerse como el templo universal de la misericordia (p. 88).

El narrador se focaliza como de costumbre en el rostro, *Ecce Homo*, esta vez transfigurado, iluminado como el de Esteban, mostrando en su esplendor el semema ESPÍRITU. De nuevo, la llama rosacruz:

Luisa Michel se muere, [...] no es una mujer, es una llama. [...] tan demacrada [...] La cara, toda ojos, [sic.] aparecía como iluminada; sus manos parecían gozar de familiaridades con el rayo, y en la constante convulsión del cuerpo había algo de los estremecimientos sagrados de las pitonisas. / No he vuelto a oírla más. Pero en una noche de fiebre he tornado a ver su rostro, iluminado con la placidez de un astro insuflándome, con palabras de revuelta, un buen cordial para mi corazón herido... ¡Una noche de fiebre en que mi excitación fue tanta que juzgué hacedora la empresa de unir en comunión de amor a todos los hombres! (pp. 87-88).

En el apartado “De mi iconografía” vuelve a relatar la muerte de su mártir, la “Virgen Roja”, la “estrella de la mañana”, alusión directa a Cristo (Ap. 22: 16). Su carácter asexuado la acerca de nuevo al semema ESPÍRITU:

Luisa Michel se muere [...] Es una gran llama dentro de un aparente frágil vaso de alabastro... [...] Se la ha llamado la Virgen Roja. En efecto: ninguna oleada de su vida la llevó nunca amar de amor a hombre alguno. [...] supo del hambre, del aherrojamiento y del duelo; que predicó contra el Mal, según su concepto del Bien. [...] fue el heraldo de día mejores y como una estrella de la mañana que prometiera el amanecer a los que no hallan medio humano de vivir en las lobregueces de la edad presente... (p. 223).

Recuerda aquí Luisa Michel a Rafaela en *Crimen legal* cuando, en su convalecencia, aparece asexuada, transfigurada, que no necesita “eso” para amar a su marido Ricardo, haciendo gala de ESPÍRITU con “su religión de amor espiritualista y ultrahumana” (Sawa, 1886: 142).

En *Iluminaciones* Alejandro Sawa también señala como tipos de Cristo a las **CASAS DE CARIDAD** que, como un actante tipo de Cristo explícitamente nombrado, adoptan la **postura de la cruz**:

Pero la caridad, si no cura, mitiga, al menos, los dolores. Y no sería completamente inútil fijar en los cuatro puntos cardinales de estas grandes colmenas humanas casa de previsión y saneamiento, con las puertas de par en par abiertas, con los brazos en cruz, como los de Cristo, para estrechar en ellos todas las aflicciones humanas. (1910: 138).

Como ocurre con Luisa Michel, estas casas de caridad tienen connotaciones masónicas porque “la Caridad es el amor sagrado, de la humanidad, la primera de las virtudes, y una de las principales bases de la ley masónica” (García, 2001: 8).

## 2.9. Resumen de los momentos clave de la Pasión

A. Sawa selecciona diferentes momentos clave de la Pasión en cada uno de sus relatos.

La tabla 1 muestra la frecuencia en la que aparecen estos momentos con el fin de establecer la pauta sistemática que el autor sigue a la hora de elaborar su hipertexto.

<b>1</b>	<i>La mujer</i>	<i>Crimen legal</i>	<i>Declaración</i>	<i>Noche</i>	<i>La sima</i>	<i>Criadero</i>	<i>Iluminaciones</i>
Cordero pascual				•	•		
Anuncio de la muerte	•••	•••	••	••	•••		••
La última cena			•	•			
Complot de los Fariseos	•	•		••	•	••	
Oración Getsemaní/ Huerto de los Olivos	••	••	•			•	•
<i>Pase de mí este cáliz</i>	•				•	••	
Beso de Judas	•••	•••••		•••			
Judas ahorcado		•		•			
Diablo/ <i>Azrael</i>	•	•		•	•		•
Treinta monedas	•			•		••	
La hora ha llegado	•						
Soledad	••			•		••	•
Arresto	•			•		•	
Soldados	••	•		•			
Despojado de la ropa			•				
Pilatos						•	
Barrabás						•	•
Flagelación	•				•	••	•
Escarnio	•	•••	•	•	•		•
Corona de espinas		•					
Canto del gallo	•	•		•			•
<i>¡Crucifícale!</i>					•	•	•
Sentencia de muerte		•••		••		•••	•

La tabla 2 muestra el momento preciso de la Crucifixión. En la tabla 3 se exponen otros elementos del hipotexto bíblico que apuntan a la figura de Cristo.

<b>2</b>	<i>La mujer</i>	<i>Crimen legal</i>	<i>Declaración</i>	<i>Noche</i>	<i>La sima</i>	<i>Criadero</i>	<i>Iluminaciones</i>
Postura de la cruz <sup>96</sup> / Cruz transposicional	●●●●●	●●●●	●●	●●●●	●●●	●●●●●	●●●●●●●
Costado traspasado	●	●		●	●		
Estigmas				●			
Buen ladrón	●					●	●
<i>Tengo sed</i>		●		●			
Vinagre		●		●	●	●	
<i>Padre, perdónalos</i>	●	●		●			
Abandono de Dios/ <i>Dios mío, Dios mío...</i>	●	●●●●	●	●●●●●●	●●●●	●●●	●
<i>Ecce Homo</i>	●●●	●●●●●		●●●●	●●●	●●	●
Agonía		●		●	●	●●●	●●
Hora novena					●	●	
<i>Consumado es</i>	●						
Expiración		●		●●●		●	
<b>3</b>	<i>La mujer</i>	<i>Crimen legal</i>	<i>Declaración</i>	<i>Noche</i>	<i>La sima</i>	<i>Criadero</i>	<i>Iluminaciones</i>
Misión de evangelista			●		●	●	●
Primavera/Marzo				●	●	●	
Zarza ardiente	●						
Coliseo romano/cánticos	●		●	●			
Maldita Jerusalén	●	●	●	●			●
<i>Cantar de los Cantares</i>		●					
Rosa de Sharón/Lirio		●					
Bautismo de Jesús						●	
Sermón de la montaña			●				
María Magdalena	●		●	●			
<i>Que los niños se acerquen</i>	●						
Nochebuena	●						●

<sup>96</sup> La Señal del Buen Pastor aparece una vez en *La mujer*, una vez en *Declaración*, una vez en *La sima* y dos veces en *Iluminaciones*.

Merece la pena detenerse en el momento de la crucifixión, pues es en la narrativa sawiana el más lírico y frecuente:

**La mujer:** “La capilla quedóse desierta [...] una admirable copia del *Cristo agonizante*<sup>97</sup> de Velázquez (...) amenazaba desprenderse de su suplicio, más trágico en pie que clavado, ... (p. 48); “Y se hincaba de rodillas, y trataba angustiosamente de *cruzar las manos*. – ¡Perdón, perdón! ...” (p. 134); “...el asesino no pensaba huir. –***Se había cruzado de brazos***, con el puñal todavía en la mano” (p. 186); “Cayó sobre el cuerpo de la condesa con *los brazos abiertos*, como para abrazar al cadáver (...) la sangre que caía en un caño espantoso del pecho de Gamoda” (p. 187).

**Crimen legal:** “las *manos cruzadas* a la espalda, y la cabeza más que inclinada, caída sobre el pecho (...) aquel mártir” (p. 194); “echaba a andar (...) con las *manos cruzadas* a la espalda y la cabeza abatida sobre el pecho” (p. 199); “Y tocaba el piso con la frente, tirado boca abajo contra el suelo, *los brazos en cruz*, magnífico en su bárbara exaltación de cristiano...” (p. 201).

**Declaración:** “La clase media española, sobre todo, es el *Cristo ensangrentado* y coronado de espinas, que cae tres veces con el madero auestas antes de llegar a fenecer en el suplicio... (p. 140); “...***voy a cruzar mis brazos sobre el pecho***, voy a dejar que hagan de mí las olas lo que quieran. Acaricio con amarga voluptuosidad la idea de mi próxima e inevitable muerte” (p. 160); “...la trascendencia de *esas cruces* que clavan en algunos senderos de Andalucía para avisar al caminante que en aquel sitio donde *la cruz está clavada* ha hecho explosión alguna desgracia, han matado a un hombre... (p.181);

**Noche:** “Cayó de rodillas doña Dolores sobre el pavimento esterado de la sala; y con *los brazos en cruz*... (p. 138); “Y [Lola] cayó de espaldas, con *los brazos en cruz, como un Santo Cristo* derribado por la mano furiosa de un sectario” (p.168). “...ya estará descansando entre *los brazos de su gran amigo el Santo Cristo* del Gran Poder! –” (p. 205).

**La sima:** “Solo la madre quedó allí, derribada boca abajo contra el suelo, con *los brazos en cruz, como la imagen de un Cristo* profanado” (p. 78); “***Se cruzó de brazos*** y añadió: –Ahora la muerte. ¡Así, asimismo! ¡Que no se mueva para nada! ¡***Esa es buena posición*** para ser fusilado en el momento!” (p. 94).

---

<sup>97</sup> Las cursivas están puestas con el fin de visualizar mejor el intertexto. En negrita y cursiva si hacen referencia a la Señal del Buen Pastor Rosacruz.

**Criadero:** "...aquella triste y pálida mujer que, con *las manos agarrotadas sobre el pecho sosteniendo el crucifijo...*"<sup>98</sup> (p. 199); "Había un árbol, un árbol seco y rugoso, (...) y a él se dirigió el fugitivo, atraído por la analogía que creyó encontrar entre ese árbol y su destino" (p. 229). "...y una imagen del Redentor en el suplicio de *la cruz* constituían todo el ajuar..." (p. 237).

**Iluminaciones:** "...estaba a punto de *cruzarse de brazos sobre el pecho* y dejarse llevar..." (p. 42); "...mi madre hemipléjica; de *mi madre clavada* en un sillón..." (p. 108); "...cae de rodillas ante él, *los brazos en cruz* [...] Así he caído yo. Muchas veces caer es levantarse. Y de rodillas y *en cruz* ante mi Padre..." (p. 132). "Cuando abría *los brazos en cruz* ante su auditorio, parecía llamar a sí a todos los sin ventura de la tierra, y cuando *los cruzaba sobre el pecho*, [...] su corazón parecía ofrecerse como el templo universal de la misericordia" (p. 88). "[las casas de caridad están] con las puertas de par en par abiertas, con *los brazos en cruz, como los de Cristo*, para estrechar en ellos todas las aflicciones humanas (p. 138).

Otros momentos clave de la Pasión frecuentes en la novelística de Sawa son el abandono de Dios, la descripción del "Rostro Sufriente" de *Ecce Homo*, el beso de Judas y el anuncio y sentencia de muerte de los "otros cristos".

## 2.10. Resumen hipertextual y semántico-estructural

Tras el análisis de la narrativa sawiana se deduce que el uso del palimpsesto de la Pasión es un paradigma narrativo sistemático en las novelas sociales y puntual en *Iluminaciones*. Para ello, Sawa se apoya en la intertextualidad de diferentes momentos del relato bíblico en la elaboración del hipertexto, ya que le es necesario mantener ciertas acciones del hipotexto. En este sentido, el autor aplica la operación de reducción, es decir, no siempre mantiene todas las acciones de la Pasión, sino que en cada relato escoge determinados momentos, los reduce.

Asimismo, en términos genettianos, los hipertextos de A. Sawa son narrativizaciones de un relato testimonial como son los Evangelios, por lo que existe, también, transmodalización. No obstante, al mismo tiempo, se observa imitación de género como, por ejemplo, en *Declaración* al convertirse la propia novela en un documento que imita el género bíblico y que hace del *personaje-narrador* su evangelista.

---

<sup>98</sup> Aunque lo parece, no es la Señal del Buen Pastor Rosacruz pues los brazos no están cruzados sobre el pecho. El personaje (Madre de Manolito) no tiene tampoco las características rosacruces atribuibles al resto.

Esta hipertextualización en la narrativa sawiana se vale en ocasiones de la paratextualidad como ocurre en *Criadero*, donde los títulos de los capítulos sirven de apoyo al autor para la construcción hipertextual.

Según indica Macedo, “La intertextualidad permite la resemantización de textos que pertenecen a una tradición o que son vistos como clásicos” (2008: s/n). En efecto, esto es lo que ocurre en los textos analizados. Los hipertextos sawianos otorgan una nueva significación al hipotexto de la Pasión y actualizan el tema dentro del contexto de otra época, le da otra significación, lo resemantiza. Es lo que Martínez Fernández llama recontextualización pues en un nuevo contexto textual e histórico-temporal, el intertexto adquiere valores nuevos y quizá imprevistos, sin embargo, “el contenido que adquiere en el nuevo contexto o marco textual lo hace sin desprenderse del primero” (2001: 94). Este es un proceso que pasa previamente por el reconocimiento del hipotexto por parte del lector. Ciertamente en la narrativa sawiana el palimpsesto de la Pasión adquiere una nueva proyección de significado y el hipotexto se resemantiza, se recontextualiza. Los personajes son tipos de Cristo y son mártires de la sociedad de su tiempo. Es una doble lectura que recoge el significado del hipotexto, pero lo transforma, es decir, los personajes no son Cristo ni son simples víctimas, sino víctimas de la sociedad de su tiempo que sufren a manos de otros verdugos religiosos, sociales y políticos, cuya trayectoria está reescrita sobre la historia evangélica de la Pasión, es decir son “cristos sociales” o mártires sociales con un martirio como el de Cristo.

Los hipertextos sawianos son transposiciones serias que, debido a la inserción de una historia diferente a la bíblica y a la amplitud y la estética del relato, ocultan el hipotexto. Esto se debe a la transposición diegética y a la consecuente transposición pragmática. Es decir, en la transdiegetización o transposición diegética, la acción bíblica se traslada a otra época como es el siglo XIX y a otro marco espacial como es Madrid, Francia, Ávila o Igúzquiza.

Los hipertextos sawianos son, además, transposiciones heterodiegéticas, en las que cambia la identidad de Cristo, el sexo, la nacionalidad, la edad y la profesión, de manera que esos “otros cristos” tienen otros nombres, otro sexo, otra edad, etc. En este sentido, *Criadero* sigue siendo una transposición heterodiegética, pero en cierta medida se mantiene la identidad de Cristo con el nombre del personaje, Enmanuel, y el entorno del Seminario mantiene la religiosidad que envuelve a los Sumos Sacerdotes. Por esta razón y porque el

autor utiliza todo tipo de operación transtextual (intertextualidad, hipertextualidad, paratextualidad), *Criadero* es el hipertexto más masivo de la Pasión.

En cuanto a la transposición heterodiegética de la nacionalidad, según Genette, se debe a un movimiento *aproximante* cuyo propósito es actualizar al personaje ante los ojos del lector (1989: 387). Esto es lo que sucede en la narrativa sawiana, el autor *aproxima* el relato de la Pasión al lector decimonónico y ocurre con ello lo que se apuntaba al principio del TFM en palabras de Dostoievski, Sawa hace surgir “la imagen del Redentor de una existencia humana”, lo que le sitúa en la misma línea que otros autores de su tiempo como, por ejemplo, Galdós que hace lo mismo en *Nazarín* (1895) o en *Miau* (1888). Este hecho convierte de nuevo a Alejandro Sawa en un hijo del siglo. Respecto a la transexualización, ocurre en los hipertextos sawianos que el “otro cristo” se convierte en “Dolorosa” mostrando una doble faz debido al cambio de sexo. Asimismo, en lo referente a la transposición heterodiegética de la edad, los “otros cristos” sawianos, normalmente, son menores de veinte años, lo que añade dramatismo a la muerte del mártir.

Por otra parte, según destaca Genette: “La transposición diegética arrastra inevitable y necesariamente algunas transposiciones pragmáticas” (1989: 378), de manera que en los hipertextos sawianos se modifica “el mismo curso de la acción y su soporte instrumental” (*ibíd.*, 396), pues no es posible “transferir una acción antigua a la época moderna sin modificar algunas acciones (una puñalada vendrá a convertirse en un disparo de pistola, etc.)” (*ibídem*). Esto es lo que ocurre en los hipertextos sawianos, a veces la lanza que traspasó el costado de Jesús se convierte en un disparo, o el gallo que cantó anunciando su muerte se convierte en un perro. No obstante, no siempre es así, puesto que otras veces se mantienen explícitamente los elementos pragmáticos que hacen referencia a la Pasión.

Asimismo, la transposición pragmática afecta también a la conducta y los móviles del actante de acuerdo con su sistema de valores ideológico, de manera que Cristo murió para redención de la Humanidad y los “otros cristos” sawianos mueren por diferentes motivaciones. Algunos lo hacen voluntariamente como Eudoro Gamoda en *La mujer* o Carlos Alvarado en *Declaración*, otros mueren a causa de una enfermedad como Paquita en *Noche* o Rafaela en *Crimen legal*, son ajusticiados como Evaristo en *Noche*, enloquecen como Luisa Galindo en *La mujer* o son ejecutados como los prisioneros de *La sima*. En este mismo sentido, sucede que en esta transposición heterodiegética sawiana la figura de Cristo sufre una transvalorización, en este caso, una desvalorización puesto que los mártires sociales sawianos carecen de la grandeza heroica de su modelo bíblico, especialmente, en cuanto a los cristos dionisiacos se refiere.

En el imaginario cultural de la sociedad católica para la que escribe Sawa está impresa la historia evangélica de Pasión y, efectivamente, en la obra sawiana se observa no solo el hipotexto bíblico, sino también, otros residuos religiosos extraídos del Catecismo, de plegarias religiosas, textos procedentes de canciones de moda –Zarzuela, la Marsellesa–. Esto es lo que Martínez Fernández llama “intertextualidad exoliteraria”, es decir, intertextos que proceden de textos ajenos a la literatura sean orales o escritos (2001: 178).

La écfrasis también es un tipo de intertextualidad ya que el intertexto no sólo establece la relación entre dos textos literarios, sino que, al mismo tiempo, propicia el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas (Macedo, s/n). La imaginería barroca y las pinturas que Alejandro Sawa vio en el Seminario de Málaga, la observación de las pinturas y esculturas mitológicas, junto con los cuadros que pudo observar en el Museo del Prado primero y en París después, sirven al autor para elaborar sus écfrasis literarias puesto que esta también se vale de la cultura como palimpsesto. La más llamativa es la que hace el autor sobre el Cristo de Velázquez en *La mujer*. En esta novela el autor presupone la obra, conocida por todos, cuyo texto ecfrástico forma parte del decorado, pero que, además, tiene una función también *aproximante*, puesto que simboliza la crucifixión de Luisa Galindo. El escritor usa el cuadro como pretexto y lo impregna del simbolismo que le quiere dar: proyectar la crucifixión del Cristo de Velázquez a Luisa Galindo, su “otro cristo”. Pero aquí la ilusión referencial va más allá del cuadro cuando el autor hace salir a Cristo en su “fantasía” para que impida la boda, de modo que la écfrasis sirve al autor como pretexto también para expresar su indignación ante la injusticia, mostrando el rostro de su Cristo revolucionario. También se observa écfrasis en *Noche* con la pintura de la última cena, donde Paquita aparece en el cuadro a través de la retina de don Francisco, que mientras lo mira, piensa en ella. Es de nuevo, un pretexto *aproximante* para acercar a Cristo a este “otro cristo” / “dolorosa” que es Paquita. Asimismo, écfrasis son también los intertextos que describen la “cara de” *Ecce Homo* donde los mártires sociales *se aproximan* a los cristos barrocos agonizantes.

Alejandro Sawa también se intratextualiza a sí mismo. Según Martínez Fernández, la intratextualidad es “una manera de dar coherencia al conjunto textual a nivel formal y semántico” (2001: 152). En efecto, la repetición de motivos, frases, símbolos, etc., referentes a la Pasión de Cristo da unidad a los relatos sawianos. Con ello el autor hace de sus personajes mártires sociales reescritos sobre el palimpsesto de la historia evangélica, haciendo de toda su narrativa un tejido textual coherente.

Tabla semántico-estructural de actantes según el binomio LUZ-OSCURIDAD:

	<b>LUZ</b> <b>Cristo</b>	<b>OSCURIDAD</b> <b>Fariseos/Judas</b>	<b>LUZ + OSCURIDAD</b> <b>Cristo dionisiaco</b>
<i>La mujer</i>	Luisa Galindo	El padre Felipe La condesa del Zarzal	Eudoro Gamoda + CARNE (La condesa del Zarzal)
<i>Crimen legal</i>	Rafaela Médico “Salvador”	Ricardo Noemi Juan Doctor Nieto	Juan + DIABLO
<i>Declaración</i>		Sociedad	Carlos Alvarado + CARNE
<i>Noche</i>	(Doña Dolores) Lola Paquita Norberto	Don Francisco Doña Dolores Don Gregorio Miguel Galán Nazario-Venancia Julia “la gallega” Paquito	Evaristo + CARNE
<i>La sima</i>	Madre de Félix Tres prisioneros Cuarto prisionero Resto de los prisioneros	Félix Rosa Samaniego Padre <i>Contento</i> <i>Jergón</i> Partida carlista	
<i>Criadero</i>	Manolito (Madre de Manolito)	Padres de Manolito Curas del Seminario Pueblerino	
<i>Iluminaciones</i>	Fulana de Tal Madre de A. Sawa Caso Dreyfus Nicomedes Nikoff Luisa Michel Casas de Caridad	Sociedad M. Cavaignac	Alejandro Sawa + CARNE

El binomio LUZ-OSCURIDAD queda reflejado en el maniqueísmo estructural de los personajes. En el grupo de la LUZ se incluyen a los mártires y los tipos de Cristo, y en de la OSCURIDAD a los tipos de Judas y a los Fariseos, cuyos representantes pertenecen, a la Iglesia o al Estado. Por su parte, los cristos dionisiacos pertenecen a la LUZ, pero están manchados con algún semema perteneciente a la OSCURIDAD.

En *La mujer Luis*, el amigo de Eudoro Gamoda; Luis, el mayordomo de la condesa del Zarzal y los amigos de Luisa actúan como ayudantes de la LUZ. Por su parte, Emilia<sup>99</sup>, la criada de la condesa, así como el marido y el hijo de esta última, actúan como ayudantes de la OSCURIDAD. No es casual el nombre de “la del Zarzal” asimilada a la zarza ardiente, tampoco parece serlo la asimilación del nombre Luis/Luisa a los personajes que pertenecen a la LUZ. No es casual tampoco la coincidencia del nombre de Eudoro con el del protagonista de *Los mártires* de Chateaubriand, cuya historia narra los amores desgraciados entre Eudoro y de Cimodocea con las implicaciones comentadas en el análisis.

En *Crimen legal*, los actantes Ayudantes de la LUZ son el médico de la casa de socorro, “el Salvador”, y Juan, el suegro de Rafaela. Por su parte, los Ayudantes de la OSCURIDAD son el doctor Nieto y Noemi. De todos los relatos analizados Juan es el único cristo dionisiaco que no está teñido de CARNE, sino de DIABLO por ser un Judas atávico. El doctor Nieto, Ayudante oscuro, es un actante representante del fariseísmo católico. No es un sacerdote, pero hace las veces, ya que ejerce su profesión en consonancia al “estúpido fariseísmo ortodoxo” (p. 98) que dicta la Iglesia. Es un actante Oponente del progreso científico y está relacionado con el catolicismo y el fanatismo religioso. En cuanto a “el Salvador” es en sí mismo por su nombre un tipo de Cristo que funciona, a su vez, como Ayudante de la LUZ. Respecto al nombre de la mártir, el autor juega irónicamente con su significado, porque Rafaela significa ‘la que Dios ha sanado’.

En *Declaración* hay un solo cristo y es dionisiaco. Carlos Alvarado es, además, el *alter ego* más explícito de Alejandro Sawa. No existe ningún Ayudante de la LUZ, porque Carmen, aunque tiene el matiz de María Magdalena, funciona como Oponente; es una mujer fatal, en este caso prostituta, que contribuye a la degradación del mártir y lo tiñe de CARNE.

---

<sup>99</sup> Este personaje se llamará Luisa al final de la novela. Aquí Sawa le cambia el nombre quizá por su asimilación a la LUZ, ya que es un personaje que se muestra siempre fiel a su señora y será quien la ayude en el fatal desenlace. No obstante, la razón de esta confusión de nombres por parte del autor no queda clara pues a lo largo de todo el relato la llama Emilia, excepto al final donde la nombra Luisa dos veces.

De manera que el Oponente en *Declaración* es la sociedad madrileña al completo, y Carmen (prostituta) y Julia (adúltera) funcionan como Ayudantes oscuros.

En *Noche* los verdaderos Oponentes son don Francisco y doña Dolores como padres, aunque doña Dolores actúa como “otro cristo” en solitario víctima de su propio fanatismo y el de su marido. Para Lola, además, don Gregorio primero y Miguel Galán en segundo lugar, son Ayudantes de la OSCURIDAD. Para Paquita, los Ayudantes oscuros de sus padres son sus hermanos Nazario y Paquito. En cuanto a Norberto, tiene como Oponentes a Venancia y Nazario, sin Ayudante. Por su parte, Evaristo es el único cristo dionisiaco de *Noche*, *alter ego* de Sawa. En su caso, la prostituta Julia “la gallega” actúa como Ayudante oscuro y es quien le tiñe de CARNE.

En el esquema actancial de *La sima* destacan los personajes oscuros que son la representación de DIABLO (muerte, fanatismo –religioso o político–y maldad), aunque no están exentos de MUNDO (ambición e hipocresía), ni de CARNE (lujuria y adicciones). En efecto, hay en *La sima* una trinidad satánica compuesta por el Padre *Contento*, el bandolero expresidiario Félix María Rosa Samaniego y un individuo llamado *Jergón*. Dentro de esta trinidad, hay jerarquía de maldad. El Padre *Contento* es la cabeza pensante y quien instiga a la venganza a Rosa Samaniego y al resto de la partida carlista. El segundo puesto diabólico se lo lleva Rosa Samaniego, un personaje deshumanizado, prácticamente un animal. Por su parte *Jergón* no es un actante relevante en la trama, más bien actúa como Ayudante de la OSCURIDAD, de igual modo que el resto de la partida.

Existen dos “otros cristos” en *Criadero*. Estos son: la madre de Manolito, en su papel de Cristo/Dolorosa, y Manolito. En realidad, la madre de Manolito es verdugo y víctima. Verdugo en su función de “Padres”, actante Oponente junto con su esposo, y en solitario es verdugo de sí misma por su fanatismo religioso y víctima/mártir por esta misma razón, al igual que doña Dolores en *Noche*. Por su parte, el compañero de clase de Manolito hace las funciones de “buen ladrón” y “Barrabás”, y Federico, el amigo del Sujeto, actúa como Juan el Bautista. Ambos funcionan como Ayudante de la LUZ. Por su parte, D. Juan Cedena y Godínez, rector del Seminario y los demás clérigos no están individualizados, sino que actúan en conjunto como un actante Oponente que funciona, como es habitual, en su papel de Fariseos/Judas. Este Oponente tiene también un actante Ayudante: el pueblerino que entrega a Manolito y que actúa como un Judas puntual.

En *Iluminaciones* el palimpsesto de la Pasión no es masivo como en las novelas sociales, sino que solo aparece en determinados relatos. De entre los “otros cristos” aquí, solo la madre de Alejandro Sawa no tiene matices rosacruces. Asimismo, el Oponente es laico –sociedad– y político –M. Cavaignac–, no tiene el tono anticlerical de las novelas sociales. Además, solo hay un cristo dionisiaco y es el propio Sawa, teñido de CARNE por su conocida afición a las prostitutas, el ajenjo y el juego.

La Dra. Correa Ramón señala la importancia de la figura de Jesús para el escritor bohemio en cuanto a su Belleza (1993: 121). En efecto, Cristo siempre LUZ y esencia del amor es una figura por la que Sawa siente un profundo respeto y a la que le vemos defender en todas sus obras, sin embargo, el palimpsesto de la Pasión que el autor utiliza sistemáticamente en sus relatos refleja la fijación obsesiva que el escritor siente por esta figura y, especialmente, por su martirio visto como algo sublime. Esta fijación va mucho más allá de considerarlo simplemente como algo bello, sino que constituye, más bien, la metáfora obsesiva del escritor. Ésta ha sido estudiada por el crítico francés Ch. Mauron a través del método psicocrítico basado en el psicoanálisis de Freud y en las teorías literarias del estructuralismo semántico. La aplicación del método psicoanalítico a los universos semánticos de algunos grandes poetas franceses permite a Mauron observar que toda formación psíquica autónoma comporta varios grupos de figuras. De una obra a otra del mismo autor, los actores se encuentran en una situación dramática permanente o iterativa y gracias a la permanencia de esta situación dramática, los actantes constituyen un sistema estable. A esta "situación dramática interna constante" es a lo que Mauron da el nombre de mito personal, fantasma más frecuente o metáfora obsesiva del escritor (Greimas, 1989: 284-291). En consecuencia, la iteración de un esquema actancial binario donde los personajes se encuentran en una situación dramática constante como “cristos sociales” y la aplicación sistemática del palimpsesto de la Pasión como paradigma narrativo, puestos en relación con la personalidad del autor y el constructo cristológico que elabora a lo largo de su vida, pone de manifiesto que la figura de Cristo y, en especial, su pasión y muerte, parece ser, en efecto, el fantasma más frecuente de Alejandro Sawa. En este sentido, Mauron se encuentra en aprietos cuando debe decidir si para el poeta tal o cual red de metáforas obsesivas es consciente o inconsciente (Greimas, 1989: 291). Esta investigación sostiene que Alejandro Sawa aplicó el palimpsesto de la Pasión a sus relatos de una manera totalmente consciente.

## CONCLUSIONES

En cuanto al objetivo principal de esta investigación y, tras el análisis de la narrativa de Alejandro Sawa, se deduce que el autor hace un uso sistemático del palimpsesto de la pasión y muerte de Cristo como paradigma narrativo en todas sus novelas sociales y, puntualmente, en *Iluminaciones*. Este es un uso que, además, está en consonancia con las tendencias literarias del momento en cuanto que la figura de Cristo en sus relatos y, con sus peculiaridades propias, tiene matices procedentes de la novela social de Zola, de la filosofía de Nietzsche, del Cristo bohemio revolucionario y de la religión laica de Tolstoi. Asimismo, se puede afirmar que, con el uso del palimpsesto de la Pasión y muerte de Cristo, el autor consigue, por un lado, hacer apología del martirio como la sublimidad del héroe y, por otro lado, rendir homenaje a modo de evangelista a sus “otros cristos” haciendo de ellos mártires sociales de su tiempo.

Por otra parte, tras el análisis de la trayectoria vital del autor, de las incógnitas que rodean su muerte, porque la mayoría de sus referentes artísticos y literarios eran adeptos a la masonería, el ocultismo o la teosofía, y debido a los numerosos elementos simbólicos y alusivos hallados en sus textos como, por ejemplo, la Señal del Buen Pastor rosacruz o la alusión a «El Ángel Exterminador» en *La sima de Igúzquiza*, se extrae la conclusión de que Alejandro Sawa estaba vinculado a la masonería rosacruz y a la teosofía, dos corrientes esotéricas en boga entre los librepensadores finiseculares y que hacen del autor un hijo del siglo.

En cuanto a los objetivos secundarios, se deduce que *El Pontificado y Pío IX* (1878) es una obra vital en la trayectoria literaria de Alejandro Sawa, puesto que en ella el autor sienta las bases de la sublimidad del martirio que mantendrá hasta su obra póstuma *Iluminaciones en la sombra* (1910). Asimismo, se extrae la conclusión de que *El Pontificado y Pío IX* está basado en *El genio del cristianismo* (1802) y *Los mártires* (1809) de Chateaubriand, y de que este autor francés deja también su huella en las posteriores novelas sociales de Sawa en cuanto a su concepto del martirio y, puntualmente, en la construcción de personajes como Eudoro Gamoda en *La mujer de todo el mundo* (1885). Por otra parte, del análisis del palimpsesto de la Pasión se desprende que existen ciertas similitudes entre la serie *Les Rougon Macquart* de Zola y las novelas sociales de Sawa en cuanto a la simbología religiosa y la conformación de sus personajes cristológicos como Evaristo en *Noche*.

Durante el transcurso de la investigación se han hallado, además, dos literaturizaciones de Alejandro Sawa que no se han tenido en cuenta hasta ahora por la crítica. Estas son *La*

*leyenda de Sophy* (1922) y *Bohemia (novela póstuma)* (2002) de Rafael Cansinos Assens. En ellas, se ha descubierto que, sorprendentemente, los personajes son trasuntos de Jesucristo y que éste muestra un singular rostro esotérico desconocido hasta ahora en la literatura finisecular. Finalmente, en vista de los elementos esotéricos en la narrativa de Sawa y por el contenido de estas dos literaturizaciones de Cansinos Assens, se deduce que existe una corriente esotérica en la literatura finisecular procedente de la masonería y la teosofía que tiene una vital importancia para la comprensión de las obras literarias del periodo, y que esta corriente esotérica afecta, en particular, a la figura de Cristo.

No ha sido fácil acceder y desentrañar toda la información que contiene el TFM, pero ha resultado muy satisfactorio comprobar que las hipótesis de partida se iban confirmando a cada paso en el proceso de investigación, cuyos hallazgos novedosos han ido surgiendo durante su transcurso y han ido encajando fielmente el puzle cristológico que es la narrativa de Alejandro Sawa. En este sentido, la propia extensión del trabajo ha sido un límite por lo ambicioso del proyecto que, necesariamente, ha de continuar en próximas investigaciones de mayor envergadura. Por esta razón y en cuanto al objetivo principal se hace necesario el estudio monográfico y ampliado de cada una de las obras analizadas de A. Sawa, que debería incluir las que no se han podido desarrollar aquí. Asimismo, es necesario ampliar cada uno de los epígrafes del trabajo de manera más profunda para tener una visión panorámica más acertada del proyecto de investigación potencial del TFM.

En cuanto a los objetivos secundarios se abren diferentes líneas de investigación futuras. Primeramente, es necesario ampliar el catálogo de las literaturizaciones de Alejandro Sawa con *La leyenda de Sophy* y *Bohemia (novela póstuma)* de Rafael Cansinos Assens. Este estudio contribuiría, por un lado, a la recuperación del patrimonio literario de Cansinos Assens y, por otro lado, al mejor conocimiento de A. Sawa como personaje. Asimismo, se hace necesario continuar rellenando el enorme vacío existente entre la literatura y las corrientes espirituales de Fin de siglo procedentes del pensamiento heterodoxo y esotérico con el fin de comprender, en toda su plenitud, las obras literarias del periodo.

Por último, existe la sospecha de que si en una obra como *Dos días de setiembre* (1962) de Caballero Bonald, alejada en el tiempo y estética de los relatos sawianos, se hace uso del palimpsesto de la Pasión como molde narrativo, es presumible que este palimpsesto se haya extrapolado a otros textos poéticos, narrativos o dramáticos de otros autores y estéticas diferentes que aún están por descubrir.

## CONCLUSIONS

It regards with the main goal of this research and after the review of the narrative from Alejandro Sawa is deduced that the author makes a systematic use of palimpsest about the Passion and death of Christ as a narrative paradigm in all his social novels and, punctually, in *Iluminaciones en la sombra* (1910). This usage is in accordance with the literary trend of the time that has its own features and tints coming from Zola's social novel, the philosophy of Nietzsche, the bohemian and revolutionary Christ, and the secular religion from Tolstoy. Additionally, it can be stated that that the use or palimpsest of the Passion and death of Christ gives to the author the possibility to achieve the apology of the martyrdom as the sublimity of a hero on one side and on the other, to honor his "other Christs" in an evangelist way turning them into social martyrs of his generation.

Furthermore, after the analysis of the life path of the writer, the unknowns about his death as well as his artistic and literary referents who were adepts to masonry, occultism or theosophy, and the great deal of symbolic and elements found in his texts as the Sign of the Good Shepherd Rosicrucian or the allusion to «The Exterminating Angel» it can be concluded that Alejandro Sawa was involved with Rosicrucian masonry order and Theosophy, two esoteric currents in vogue among the turn of the century freethinkers that make the author a son of the century.

As to the secondary targets, it is deduced that *El Pontificado y Pío IX* (1878) is a vital work in Sawa's literary career because it lays the foundations of the sublimity or martyrdom that will keep until his posthumous work. In the same way, it can be concluded that *El Pontificado y Pío IX* is based on *The Genius of Christianity* and *The Martyrs, or the Triumph of the Christian Religion* of Chateaubriand, a French author who will make his mark on the future novels of Sawa in regards with his concept of martyrdom, precisely in building characters like Eudoro Gamoda in *La mujer de todo el mundo* (1885). On the other hand, by the study of the palimpsest of the Passion is shown that there is a certain parallelism between the Zola's collections *Les Rougon Macquart* concerning the religious symbology and the conformation of Christological characters as Evaristo in *Noche*.

Apart from that, during the investigation it was found the existence of two literaturizations about Alejandro Sawa that have not been taken into consideration by the literary criticism so far. These are *La leyenda de Sophy* (1922) and *Bohemia (novela póstuma)* (2002) from Rafael Cansinos Assens. In these novels, surprisingly, it has been discovered that the characters reflect Jesus Christ which shows a remarkable esoteric face

unknown until now in an end-of-century literature. Finally, in view of the esoteric features on Sawa's narrative and the content of these two literaturizations by Cansinos Assens, it is deduced that there is an esoteric trend in the end-of-century literature arising from masonry and theosophy that has a crucial importance to comprehend the literary works of the epoch which involves, particularly, the figure of Christ.

It has not been easy to get into all the information that has the master's thesis and unlock and come up with this evidence, but the results have been successfully rewarding and the initial hypothesis has been confirmed throughout the investigation while new findings were emerging along with the research which faithfully suit the christologic puzzle of Alejandro Sawa narrative. For that matter, the own length of the work has been a restriction due to the ambitious project that necessarily must continue in further investigations for a greater scope. In this way, is necessary to make a monographic and a wider study of each of Sawa's analyzed works which should be included as they couldn't be developed in this present study. Likewise, it is needed to widen each one of the headings of the working document in a deeper way to have a greater view and more accurate idea about the potential of the master's thesis project.

Regarding the secondary objectives, new and different possibilities are open for future research purposes. Firstly, it is necessary to widen up the list of the literary interpretations of Alejandro Sawa with *La leyenda de Sophy* (1922) and *Bohemia (novela póstuma)* (2002) by Rafael Cansinos Assens. This study would contribute to recover the literary heritage of Cansinos Assens and to improve the knowledge of A. Sawa as a character. It is also required to continue filling up the great huge between literature and those spiritual trends of the end of the century coming from a heterodox and esoteric thought with the purpose to fully understand the literary works of his time.

Finally, there is a suspicion that if in a work like *Dos días de setiembre* (1962) of Caballero Bonald, clearly far away from the time and aesthetic of the writings from Alejandro Sawa, it is used palimpsest of the Passion as a narrative mold shape, it is also presumed that this palimpsest has been extrapolated to other poetic, narrative and dramatic texts from other authors and different looks that are still to discover unveil.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

CANSINOS ASSENS, R. (1922). *La leyenda de Sophy*. Madrid: Arca. Ed. Rafael M. Cansinos Galán, 2021.

\_\_\_ (2002) *Bohemia (novela póstuma)*. Madrid: Arca. Ed. Rafael M. Cansinos Galán.

CHATEAUBRIAND, F. R. (1802). *El genio del cristianismo*. Madrid: El buey mudo. Introducción de Javier del Prado Biezma, 2010.

\_\_\_ (1828). *Los mártires o el triunfo de la religión cristiana*, I y II, Madrid: D. M. de Burgos.

SANTA BIBLIA, *Versión Reina-Valera 1960*. Colombia: Sociedades Bíblicas Unidas.

SAWA MARTÍNEZ, A. (1878). *El pontificado y Pío IX. (Apuntes Históricos)*. Málaga: Imprenta del Centro Consultivo.

\_\_\_ (1885). *La mujer de todo el mundo*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe.

\_\_\_ (1886). *Crimen legal*. Ed. J. C. Mbarga, 1999. Madrid: Libertarias.

\_\_\_ (1887). *Declaración de un vencido*. Ed. Gutiérrez Carbajo, 2009. Madrid: Cátedra.

\_\_\_ (1888a). *Noche*. Ed. J. C. Mbarga, 2001. Madrid: Libertarias.

\_\_\_ (1888b). *La sima de Igúzquiza*. Ed. Correa Ramón, 2011. Madrid: Valdemar.

\_\_\_ (1888c). *Criadero de curas*. Ed. Gutiérrez Carbajo, 1999. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

\_\_\_ (1910). *Iluminaciones en la sombra*. Pres. Trapiello, 2009. Madrid: Nórdica Libros.

ZAVALA, I. (2008). *Alejandro Sawa. Crónicas de la bohemia*. Madrid: Veintisiete Letras.

### FUENTES SECUNDARIAS

AA. VV. (2015), «Ceremonias masónicas», *CULTURA MASÓNICA*, N. ° 22, Revista de Francmasonería. MASONICA.ES. Ed. Kindle.

AA. VV. (1980). *Rostro de Cristo en el arte*, s. n.

ANTONUCCI, F. (2005). «Introducción» a Calderón de la Barca *El verdadero dios Pan*. Pamplona: Kassel.

- ALAS, L. (1901). «Introducción» a Tolstoi *Resurrección*. Barcelona: Maucci.
- ALONSO TEJADA, L. (1969). *Ocaso de la Inquisición en los últimos años del reinado de Fernando VII*. Madrid: Zero.
- ARGUITE, L. (2010). «Declaración de un vencido». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, 457-460.
- AZNAR SOLER, M. (2017). *Iluminaciones sobre «Luces de bohemia» de Valle-Inclán*. Sevilla: Renacimiento.
- BARK, E. (1907). *Filosofía del placer*. Madrid: Biblioteca Germinal.
- \_\_\_ (1913). *La Santa Bohemia: (recuerdos bohemios)*. Madrid: Biblioteca Germinal.
- BLAVATSKY, H. P. (2010). *Isis sin velo* (Tomo II). Barcelona: Humanitas.
- BURGOS, E. (1993). «Jesús y “El Crucificado” en la filosofía de Nietzsche». *Daemon* 6, 79-87.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2005). *Dos días de setiembre*. Madrid: Castalia.
- CANSINOS ASSENS, R. (1982). *La novela de un literato*, 1. Madrid: Alianza Editorial.
- CARDONA, R. y A.N. ZAHAREAS (1982). *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia.
- CORNEJO, J. N. (2020). *Enciclopedia del Rito Escocés Antiguo y Aceptado*. Tomo III: Capítulo Rosacruz.
- CORREA, Gustavo (1974). «La crucifixión de Villaamil en la novela *Miau*» en *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Barcelona: Gredos.
- CORREA RAMÓN, A. (1993). *Alejandro Sawa y el Naturalismo Literario*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- \_\_\_ (2006). *Hacia la reescritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- \_\_\_ (2008). *Alejandro Sawa, Luces de bohemia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- CRUZ CASADO, A. (2019). «En el centenario de Julio Burell y Cuéllar (Iznájar, 1859 – Madrid, 1919): perfil y huella». *Boletín de la Real Academia de Córdoba (BRAC)*, 168, 537-584.
- ESPINA, A. (1991). *Luis Candelas, el bandido de Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FARRÉ, J. (1998). *Diccionario de símbolos masónicos*. Madrid: Kompás.
- FERNÁNDEZ, P. (1995-1996). «Dos relatos desconocidos de Alejandro Sawa "Consummatum est" y "Bodas fúnebres (Cuento macabro)"» (1885), *Revista Angélica*, ISSN 1130-8818, 7, 101-122.
- \_\_\_ (2003). «La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa», *La novela del artista en País del Arte*, 3er Encuentro Internacional Academia de Roma, 3-6 de julio de 2002. Valencia: Biblioteca Valenciana, Facundo Tomás.
- FUENTE, V. de la (1874-1882). *Historia de las sociedades secretas antiguas y modernas en España, y especialmente de la Franc-Masonería*. [s.n.]
- FUENTES, V. (2005). *Cuentos Bohemios Españoles*. Ed. Renacimiento.
- GALDÓS, Benito Pérez (1888). *Miau*. Madrid: Cátedra. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga, 2020.
- \_\_\_ (1895). *Nazarín*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- GALEOTE, M. (2021), «“Jesucristo en Fornos” (1894) y Julio Burell (1859-1919) en la Real Academia Española», *Boletín de Filología*, Anejo 3. Proyecto Real Academia Española.
- GALOVIC, J. (2002). *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*. Barcelona: Plaza y Valdés.
- GARCÍA MEJÍA, M. (2001). *La enseñanza del Grado 18º (Compilación)*. México: Cd. Victoria, Tamaulipas. R.E.A.A., Sob. Cap. R. C. —Lic. Emilio Portes Gil No.99.
- GARCÍA SALA, I. (2006). «Introducción» a Tolstoi *El evangelio abreviado*. Oviedo: Krk.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- GIL CASADO, Pablo (1975). *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2020). *Política y Violencia en la España Contemporánea I. Del Dos de Mayo al Primero de Mayo (1808-1903)*. Madrid: Akal. Ed. Kindle.
- GONZÁLEZ MARTEL, J. M. (2006). «La amistad de Alejandro Sawa y Ramón del Valle-Inclán en el archivo familiar de los Sawa (1862-1960)», *Madrygal* (Madrid) 9: 73-84.
- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2003), «Alejandro Sawa: frustración literaria y anticlericalismo», en Alonso Zamora Vicente: (Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos..."). Vol. II, Alicante: Universidad de Alicante, 2003, 737-751.
- \_\_\_ (2009). «Introducción» a *Declaración de un vencido* (1887). Madrid: Cátedra.
- HINTERHÄUSER, H. (1980). *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- IGLESIAS ORTEGA, L. (1990). *El quijotismo de Unamuno. Entre la filosofía y el mito*. [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].
- IGLESIAS, P. (1909). *De mi museo*. Madrid: Imprenta Ibérica.
- LISSORGUES, Y. (2009). «Jesús y Los Evangelios en el debate religioso, literario y social en España a finales del siglo XIX», en *Homenaje a Francis Cerdan*. Toulouse, CNRS- Université Toulouse Le Mirail, Collection "Meridienne", 2008, 537-549.
- \_\_\_ (2012). «La novela rusa en España». Université de Toulouse – Le Mirail, en *La literatura española del siglo XIX*, V Coloquio, (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008), Barcelona, PPU, 2011, 287-309.
- MACEDO RODRÍGUEZ, A. (2008). «La intertextualidad. Cruce de disciplinas humanísticas». *Xihmai*, vol. 3, n.º 5, s/n.
- MAINER, J. C. (1979). *Modernismo y 98*, en Francisco Rico *Historia y crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Crítica.
- MARRERO, V. (1960). *El Cristo de Unamuno*. Madrid: Rialp.

- MARTÍNEZ ARRIZABALAGA, M.<sup>a</sup> V. (2012). «Alejandro Sawa: el hombre que se convirtió en Max Estrella», *Cuadrante 25, Revista Semestral de Estudios Valleinclinianos e Históricos, Amigos de Valle-Inclán*, Vilanova de Arousa, 127-152.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín) (1902). «El Cristo nuevo». *El Porvenir del Obrero* 91, 8 de febrero 1902, 2-3.
- MBARGA, J. C. (1991). *Alejandro Sawa. Novelística y periodismo*. Vol. 1 y vol. 2. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense. Tesis doctoral.
- MONGE LÓPEZ, J. M. (2015). *Influencias literarias y filosóficas en La lámpara maravillosa de Ramón del Valle-Inclán*. [Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona].
- NAVARRO MATEO, María José (1993). «Declaración de un vencido: autobiografía por personaje interpuesto», en *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral: Madrid, UNED, 1-3 de julio 1992-1993, 303-310.
- NIETZSCHE, F. (2013). *El origen de la tragedia*. Madrid: Austral.
- PARREÑO, Florencio Luis (1822-1897) (1873 1.<sup>a</sup> edición). *Jaime Alfonso "El Barbudo"*. Novela histórica. Tomo 1. 1983. Elche: Manuel Pastor Torres.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2009). «Las referencias cristológicas en *Luces de bohemia*». En Álvarez Barrientos, Joaquín et al. (coords.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, CSIC, 1295-1308.
- PERROT, Ch. (1999). *Jesús de Nazaret*. Madrid: Acento.
- PHILLIPS, Allen W. (1976), *Alejandro Sawa, mito y realidad*. Madrid: Turner.
- \_\_\_ (1994). «Un personaje de Valle-Inclán en tres tiempos» en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid: Castalia.
- PORTNOFF, George (1932). *La literatura rusa en España*. Nueva York: Instituto de las Españas.
- PRADO BIEDMA, J. del; J. BRAVO CASTILLO y M.<sup>a</sup> D. PICAZO (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

- \_\_\_ (2010). «Introducción» a *El genio del cristianismo* (1802) de Chateaubriand. Madrid: El buey mudo.
- PUEBLA ISLA, C. (2006). *La representación de la mujer en la narrativa de Alejandro Sawa*. Madrid: Libertarias.
- QUINTANA DOCIO, F. (1990). «Intertextualidad genética y literatura palimpséstica», *Castilla. Estudios de literatura*, 15, 169-182.
- RICO y AMAT, J. (1976). *Diccionario de los políticos* (1854). Madrid: Narcea.
- RIERA y COMAS, J. M. (1864-1865). *Misterios de las sectas secretas, o el francmasón proscrito*. Tomo I. Barcelona: Vicente Castaños.
- RIFFATERRE, M. (2000). “La ilusión de éfrasis”, en A. Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 161-183.
- ROMERO TOBAR, L. (1998). «El movimiento espiritualista y la novela finisecular». *El siglo XIX, II*, en *Historia de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 776-794.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2006). *Valle-Inclán caricaturista moderno: nueva lectura de «Luces de Bohemia»*. Madrid: Fundamentos.
- SANTIAGO NOGALES, R. (2016). «Alejandro Sawa y los sucesores de San Pedro: Pío IX y Pío X, dos pontífices admirables para un anticlerical», *Alfinge* 28, ISSN: 0213-1854, 73-87.
- \_\_\_ (2018) «El binomio luz-oscuridad en la obra de Alejandro Sawa» en *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*. Philobiblion. Asociación de jóvenes hispanistas de la Universidad Autónoma de Madrid, 135-152.
- \_\_\_ (2020). *Alejandro Sawa (1862-1909): escritor y personaje. Ecos masónicos entre la realidad y la ficción*. [Tesis doctoral, UNED].
- \_\_\_ (2021). *Alejandro Sawa, eterno personaje. Más allá de Max Estrella*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- SMITH, Alan E. (1989). «Luces de bohemia y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes». *Hispanic Review* LVII, I, 57-71.
- SOBEJANO, G. (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.

- THION SORIANO MOLLÁ, M. <sup>a</sup> D. (1998). *Ernesto Bark. Un propagandista de la modernidad (1858-1924)*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- UNAMUNO, M. de (1904). *Vida de Don quijote y Sancho*. Ed. Alberto Navarro, 2021. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (1931). *San Manuel Bueno, mártir*. Ed. Mario Valdés, 2020. Madrid: Cátedra.
- VALVERDE, S. C. (2016). «Alejandro Sawa en una necrológica desconocida de Arturo Vinardell». *Estudios Filológicos*, 58, 51-66.
- VALLE-INCLÁN, R. M.<sup>a</sup> del (1922). *La lámpara maravillosa*. Madrid: SGEL.
- \_\_\_ (2002). *Luces de bohemia: Esperpento*. Ed. Zamora Vicente. Madrid: Austral.
- VELOSO SANTAMARÍA, I. (2002). *La simbología religiosa de «Les Rougon Macquart» de Émile Zola*. [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].
- ZOLA, É. (1976). *La Tierra*. Barcelona: Petronio.

## **PÁGINAS WEB**

- AQUINAS, Thomas (08/01/2021). *Adoro Te Devote*. Eucharistic Hymn - Corpus Christi - Arr. Caty Foster. [https://youtu.be/E7DP\\_j70g8](https://youtu.be/E7DP_j70g8)
- CALDERÓN, Gema (11/04/2019). El Oráculo de Delfos. *Dionisos y el origen del demonio*. <https://elorculodedelfos.wordpress.com/2019/04/11/dionisos-y-el-origen-del-demonio/>
- CANAL UNED (18/01/2013). La UNED en TVE-2. *Mario Roso de Luna*. <https://canal.uned.es/video/5a6f4396b1111f7b768b4601>
- Diario La Región (23/03/2012). *El 25 de marzo se celebra el tradicional Año Nuevo Rosacruz*. <https://diariolaregion.com/web/el-25-de-marzo-se-realizara-el-tradicional-ano-nuevo-rosacruz-3365/>
- Fdocuments.es (27/01/2016). Signos, Toques y Palabras. La Señal de Orden o del «Buen Pastor». Cruzar los... <https://fdocuments.es/document/7-signos-toques-y-palabras-la-senal-de-orden-o-del-buen-pastor-cruzar.html>
- Music Web International (03/10/2003). *AUDRAN, Edmon (1840-1901). La Mascotte (1880) operetta*. Discovery/ Accord Operette Series 465, 877-2 <http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Oct03/AudranOperette.htm>

Portal Masónico del Guajiro. La Hermandad Para Toda la Humanidad (s.f.). *Simbolismo del pelícano*. [https://eruizf.com/masonico/articulos/simbolismo\\_del\\_pelicano.html](https://eruizf.com/masonico/articulos/simbolismo_del_pelicano.html)

Portal de Masonería Mixta (2012). *Luisa Michel, una mujer que molestaba*. <https://masoneriamixta.es/2012/01/louise-michel-una-mujer-que-molestaba/>

Pressreader.com (27/08/2012). *Las sesiones espíritas se convirtieron a mediados del siglo XIX en un auténtico fenómeno. España no fue ajena al mismo*. <https://www.pressreader.com/spain/enigmas/20120827/282707634230974>

ROBSY, E. (01/05/2021). *Ernest Renan, Vida de Jesús*. <https://www.textos.info/ernest-renan/vida-de-jesus>

UNED.ES (s.f.). Museo Virtual de Historia de la Masonería. *La Masonería en España (1728-1979)*. <https://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/>

## **OTROS DOCUMENTOS**

CHACÓN BELTRÁN, R. (coord.) (2021). *La elaboración del TFM en filología. Guía práctica para estudiantes*. Madrid: UNED.

ROMERA, J., M. A. PÉREZ, V. LAMÍQUIZ, y M.<sup>a</sup> L. GUTIÉRREZ (2016). *Manual de estilo*. Madrid: UNED.