"UNA ANTIGUALLA DE SEVILLA" DEL DUQUE DE RIVAS: HISTORIA Y FICCIÓN POLICIACA

Ricardo Landeira
Universidad de Colorado

Contados son los escritores que han gozado de la afortunada combinación de talento y privilegio de casta con los cuales Angel Saavedra se introdujo en el recinto público según comenzaba el nuevo siglo en la aurora de los 1800. La alcurnia y fortuna de su linaje se remontan cientos de años a la época medieval y tiempos de la Reconquista. Pertenece asimismo el duque de Rivas a una reducidísima élite de poetas soldados, entre cuyos miembros figuren acaso tan solo el infante don Juan Manuel (1282-1349), el conquistador Hernán Cortés (1485-1547), Garcilaso de la Vega (1501-36) y Miguel de Cervantes (1547-1616), únicos en el sabio empleo de la pluma con pareja destreza en el blandir de la espada.

A partir del 3 de octubre de 1823, cuando se vio forzado a huir a Gibraltar, hasta el mes de enero de 1834 en que se declaró la amnistía tras la muerte de Fernando VII, Rivas vivió en Londres, Malta y las ciudades francesas de París y Orleans. En el curso de una década de exilio el noble andaluz reunió una familia (a la cual sostenía dando lecciones de pintura y esgrima), llegó a conocer profundamente los clásicos de la literatura, escribió el drama romántico más atrevido y brillante, *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835), y compuso sus poesías breves más celebradas, muchas de las cuales como "El faro de Malta" combinan sabiamente su vida de apátrida con una expresión poética que universaliza esa experiencia tornándola en una verdadera obra de arte.

No obstante, el descubrimiento por Rivas de los versos del *Romancero* durante su larga estancia en Malta (1825-30), cuan-

do se encontraba bajo la influencia—por no decir tutela—del ex-embajador británico en España y gran amante de nuestras letras John Hookam Frere, su afición por figuras legendarias y tradiciones folklóricas, así como una paz recién hallada al reintegrarse a la patria, lo empujaron hacia la que sería su más fecunda empresa. Allá por 1833 emprendió la escritura de una colección de largos poemas narrativos, los *Romances históricos* (1841), dieciocho composiciones que muchos consideran su más valiosa aportación al Romanticismo español. A ella pertenece "Una antigualla de Sevilla," objeto de nuestro interés e indiscutible pieza inaugural del género policiaco en España.

Como escritor romántico la afición de Rivas a las figuras históricas estaría impulsada por la conciencia y el orgullo de ser él mismo un veterano de guerra y un noble cuyos antepasados destacaron en ocasiones tan altas como la batalla de las Navas de Tolosa (1212) y en la contienda naval de Lepanto (1571). Uno de sus períodos históricos predilectos fue el siglo XIV donde un sinfín de guerras fratricidas ponía en constante peligro el trono de diversos reinos de la península. Los antagonistas de estos episodios sangrientos eran con frecuencia Pedro I de Castilla (1334-69) y su hermanastro Enrique de Trastámara (1333?-79). Aquel, tachado de *Cruel* por quienes le odiaban y de *Justiciero* por el bando contrario, protagoniza nada menos que tres de sus *Romances históricos*: "El Alcázar de Sevilla" (1834), "El fratricidio" (1838) y "Una antigualla de Sevilla" (1838). El primero y el último tienen lugar en una de las ciudades más queridas de Rivas donde se acomodó a vivir con su familia en un espléndido cortijo, visitado por José Zorrilla y descrito por éste en sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1880-83). Entre todos los autores románticos, fueron ellos dos quienes mejor cantaron las proezas de un pasado glorioso español en sus versos y en sus dramas. El magisterio de Rivas y su reivindicación del romance resonó a lo largo de toda la producción de Zorrilla pues la admiración que el poeta vallisoletano sentía por el maduro autor fue grande y duradera. La afición compartida se trasparenta en las dos partes de *El zapatero y el rey* (1840, 1842) y *El molino de Guadalajara* (1843) del teatro de Zorrilla, dedicadas igualmente a episodios de la turbulenta vida del temido don Pedro.

La ordenada muerte de su hermano don Fadrique, al creerlo el rey culpable de sostener relaciones ilícitas con su mujer la reina Doña Blanca, resalta la cariz sangrienta de Pedro I en "El Alcázar de Sevilla." Irónicamente, será el rey mismo quien muera a manos de su medio hermano don Enrique años después

según lo dramatiza Rivas en el último de los romances centrados sobre esta figura, "El castillo de Montiel," título que alude al lugar castellano donde ocurre la muerte y traición de don Pedro el 22 de marzo de 1369. Más tarde Rivas lo cambió por el acaso más intrigante de "El fratricidio." Si bien Pedro I jamás se despoja de su carácter siniestro, en "Una antigualla de Sevilla" se distingue mayormente por su empeño justiciero—aunque la justicia que ejerce sea caprichosa y lúdica. Más de juzgador y menos de cruel, pues, será la caracterización que acentúe la personalidad real en este romance de 1838.

"Una antigualla de Sevilla" se constituye, como queda dicho, en el ejemplo más temprano del canon de la ficción narrativa criminal o policiaca, según nos muestra uno de los personajes favoritos de todo entusiasta del género, el detective por afición—en esta coyuntura el rey don Pedro. Y también en este caso, uno que desempeña un papel doble—protagonista homicida— anticipándose al idéntico que cien años más tarde concibiría Agatha Christie (1890-1976) en su famosísimo *The Murder of Roger Ackroyd* ("El asesinato de Roger Ackroyd") de 1926—apellido el de su título que contiene el vocablo "roy" tan curiosamente próximo al de "rey." Un monarca el personaje de Rivas, tan solo un aristócrata el de Christie.

En este romance histórico del ciclo de los tres protagonizados por el sanguinario monarca, priman todos los elementos de rigor del género policiaco: una muerte al amparo de la medianoche, un espadachín incógnito, una víctima jamás identificada, un policía bastante torpe, un testigo atemorizado, un ambiente siniestro y un final sorpresa. A la par que reúne todas estas condiciones que la ubican plenamente en el género negro, "Una antigualla de Sevilla" merece por supuesto y sin menoscabo alguno tildarse de obra maestra literaria. Sus atributos como sobresaliente composición poética perteneciente al canon romántico no son menos admirables. Según esta estética, lo legendario, lo misterioso, lo cruel, lo sorprendente y lo intenso del suspense que lo tonifican no pudieron encajar de mejor manera en el relato.

En lo que se refiere a la perfección de los octosílabos de este metro de rima asonantada, sus versos casan felizmente con el tempo y el tono según la historia se precipita hacia un final inesperado. Este relato de un malhechor medieval fue escrito en Sevilla y publicado en marzo de 1838 en el *Liceo Artístico y Literario Español*, o sea tres años antes de formar parte de la colección de 1841. Suma un total de 428 versos octosílabos divididos en tres segmentos: el primer romance, de 104 versos en *a-*

e, se titula "El candil"; el segundo, de 124 versos en *e-o*, es "El juez"; y la tercera parte, "La cabeza," consta de 200 versos en *u-a*. Si tenemos en cuenta que el más largo de los *Romances históricos* alcanza los 1.409 versos ("Recuerdos de un grande hombre") y el más breve solo cuenta 116 ("La muerte de un caballero"), "Una antigualla de Sevilla" se halla entre los más asequibles a una descansada lectura de un tirón.

Todos los ingredientes principales de este canto y cuento, según podemos definir el romance, apuntan a un hecho histórico real de mediados del siglo XIV. Se ubica "Una antigualla de Sevilla" en un lugar verdadero, la sevillana Calle del Candilejo; ocurre en una fecha fijada como a principios de 1354; y está protagonizado por la archiconocida figura del rey don Pedro que contaba a la sazón diecinueve años. Sabemos también que el joven monarca se hallaba justamente en Sevilla en los primeros meses de dicho año 1354 y que era aficionado a pasear disfrazado por sus calles, ocultado de esta manera su identidad. Según John Dowling,[1] amplio testimonio tenemos por parte del sacerdote Pablo Espinoso de los Monteros en su *Historia, antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (1630) y de Diego Ortiz de Zúñiga en sus *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (1677), ambos quienes relatan la infame correría nocturna del rey que mata por capricho, es reconocido por una vieja que lo identifica por sus famosas canillas y cuya cabeza, en efigie de piedra, acabará señalando el lugar del crimen. Haciendo uso de tales pormenores fuéronse añadiendo otros muchos detalles e incidentes, apócrifos algunos, a lo largo del tiempo tanto por autores españoles como por extranjeros, entre los cuales destaca Dowling a Juan de la Hoz y Mota en *El primer montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla* (1788), Próspero Merimée en *Histoire de Don Pédre I.er roi de Castille* (1848) o Juan Arolas en *El rey y el alcalde* (1883) de modo tal que, a partir de estas fechas, la verdadera historia se transforma poco a poco en leyenda.

Una suerte muy parecida sucede en el caso de la novelita corta *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón, otro parangón temprano del género policiaco decimonónico. Su origen es igualmente verdadero según ya lo había adivinado Emilia

[1] Dowling, John. "The King with the Clicking Knees: The Duque de Rivas' 'Una antigualla de Sevilla'." *South Atlantic Review* 46.1 (1981).

Pardo Bazán[2] y según lo demuestra Jorge Campos.[3] El propio Alarcón confiesa haber oido el cuento a un magistrado granadino cuando él era todavía niño. Pero también es verdad, como apuntan Campos y Laura de los Ríos,[4] que el escritor francés Hippolyte Lucas ya había publicado su propia versión titulada *Le clou. Histoire fantastique* en 1843, o sea diez años antes de que apareciera el relato del narrador guadijeño.

Discutible e inútil sería ponerse a conjeturar cuáles o cuántas de las obras anteriores a la suya Rivas pudo haber conocido. Dowling razona que las de Hoz y Mota, Ortiz y Zúñiga y la novela *The Castilian* (1829) del emigrado Joaquín Telesforo Trueba y Cosío son probables textos en los que puede haberse inspirado o documentado el duque. A ciencia cierta, sabemos que Rivas era un avisado lector y que tanto la historia como la literatura en torno a una figura tan central en su poemática como lo era Pedro I no le sería en absoluto desconocida.

El título "La antigualla de Sevilla" desconcierta al lector en un principio por su vaguedad, por no saber en concreto a qué o a quién se refiere. Ese algo de misterio no se disuelve hasta bien adentrados en la lectura del romance inaugural. Leemos un número considerable de versos antes de darnos cuenta de que la tal "antigualla" es una vieja— "bruja" se la tilda (I, 30), apelativo que revela la superstición de los románticos que creían toda índole de sortilegios y hasta en los pactos con el diablo. Recuérdese como otra referencia a semejante noción algunos dibujos de G.A. Bécquer de aquellas viejas montadas sobre escobas volando por encima de los tejados de Madrid. Las mofas de "no volarás hoy" (III, 84) o "sobre la escoba a caballo / no has de hacer más de las tuyas" (III, 86-87) de los verdugos que la torturan reiteran todavía más estas creencias y fantasías. La anonimidad de la testigo de un crimen a medianoche desencadena el interés que nos impulsa a apresurar la lectura para desentrañar las secretas identidades de los involucrados y los secretos que tal riesgo oculta. O sea que la conclusión de la lectura nos provee de un conocimiento que ignorábamos con solo fijarnos en el título. La "antigualla" igual podría haber significado el cuento en sí, o sea, una vieja historia sevillana.

---

[2] Citada por Laura de los Rios, ed. *La Comendadora y otros cuentos* de P. A. Alarcón. Madrid: Cátedra, 1975. p. 61.

[3] Ibid, p. 61.

[4] Ibid, p. 61.

La parte inicial, "El candil," se divide a su vez en otras tres. En la primera, la omnisciente voz poética nos traslada a la escena de un crimen cometido hace quinientos años, una puesta en escena paralela a la de 1327 concebida por Umberto Eco en *El nombre de la rosa* (1980). La hora, según era de esperar, es la medianoche, y el lugar es un estrecho y torcido callejón solitario. Sevilla se halla sepultada en una oscuridad y un silencio propios de un camposanto, hasta que la tranquilidad la interrumpe un cruzar de espadas seguido de un grito de muerte, e inmediatamente la vuelta a la paz anterior. Hasta aquí los factores clave son: lo lejano del cronotopo que torna la historia en leyenda, las tinieblas nocturnas, el silencio roto por el crujir de los aceros, el anonimato de los contrincantes identificados solamente por la sinécdoque *espadas*, y la alusión lúgubre a una paz semejante a "un grande cementerio." Es decir, ha habido una muerte, pero víctima, matador y motivo son de momento un signo de interrogación.

Con una sinécdoque paralela da comienzo el segundo segmento según vemos un huesudo brazo y su mano que abren la ventana de un piso e iluminan con una palmatoria el apartado lugar. La grotesca deshumanización apenas se completa cuando tras el descarnado brazo se asoma la cabeza de una pobre vieja que contempla espantada la escena del crimen. A una luz rojiza aparece entre las sombras, cubierto de fango y sangre, el bulto de un cadáver cuya identidad se nos sigue ocultando. Mas, ante el cuerpo inmóvil, se halla una figura vestida de "negro ropaje" que esgrime una espada sangrienta hasta el puño de "gavilanes." Si bien lo sorprende la luz del candil, por lo cual oculta la faz con el embozo de su capa, el extraño no huye con prisa sino que se aleja con paso "grave [y] tranquilo."

He aquí las primeras claves del homicidio: el asesino es rico e importante, según atestan su elegante atuendo y la soberbia empuñadura de su acero. Es posible que también sea hombre poderoso si se tiene en cuenta su calma retirada. Otras claves adicionales aparecen en el último tercio de "El candil" cuando, al oír el chasquido de las rodillas del desconocido que se aleja, la vieja horrorizada invoca a la "Virgen de los Reyes," deja caer el candil y corre a esconderse debajo de la cama. Tal es su pavor que quisiera verse "sorda y ciega" para no haber presenciado semejante escena. Sabe que, como testigo, en ello le va la vida. Indudablemente, la identidad del misterioso malhechor se la revela el peculiar ruido de sus huesos que es "como el que forman los dados / al confundirse y mezclarse" (I, 67-68). Sus rue-

gos a la Virgen de los *Reyes* (subrayado mío) suministran al lector una clave más, pero sin todavía desenmascarar al espadachín. El miedo espantoso que se apodera de la pobre vieja responde al poder que el asesino tiene, pues de reconocerla él supondría su muerte.

El segundo romance del poema, "El juez," se divide asimismo en tres partes. La primera está ubicada en uno de los salones del alcázar sevillano. Es por la mañana y el joven rey despacha con el viejo Martín Fernández Cerón, a la sazón alcalde de la ciudad. El contraste entre ambos no puede ser mayor. Ante don Pedro, severo y muy tieso "en su sillón de respaldo," se postra el anciano Martín de "barba blanca [y] albo cabello" escuchando a su señor. Para mayor dramatismo el romance se desdobla en franco diálogo que nos entera del vivo deseo del rey por prender al asesino y hacer justicia. Mas, a la justicia real la enturbian el tono y las amenazas dirigidas al alcalde: tortura para testigos y culpables o, de no dar con ellos, para el desgraciado Martín por negligente. El rey, que como tal tiene poder sobre todos sus súbditos, por añadidura sabe más que ellos, pues no ignora nada del crimen en cuestión. No obstante, en el *mise-en-abyme* de un teatro dentro de otro teatro, pretende dirigir una investigación cuyos resultados sabe por anticipado. Como rey ordena a su alcalde, como juez exige que se prenda al culpable, como detective le enseña a seguir pistas. El alcalde sospecha de moros y de judíos, mas el rey lo encamina mejor: busca—le conmina—al dueño del candil hallado junto al cadáver y el candil te dirá quien fue el testigo y éste, por las buenas o por las malas, delatará al asesino. Sí, el rey exige la justicia acostumbrada pero, al mismo tiempo por saber lo que al respecto sabe, juega con Martín y no lo amenaza en vano. La diferencia nuevamente entre servidor y señor es marcada: si don Pedro tiembla de ira, Martín tiembla de miedo. En un brevísimo momento de humor negro, el segundo sale resuelto a "ahorcar a Sevilla / para salvarse" (II, 67-68), gracioso juego de opósitos que otra vez contrasta con la mirada siniestra y la "satánica risa" (II, 73) de don Pedro. El lector tiene ante sí el viejo juego del gato y el ratón que Rivas, como narrador policiaco en ciernes, trastoca en sagaz detective y torpe funcionario de la policía.

Las cinco estrofas siguientes ofrecen, no ya al alcalde en su función de lector interno sino al verdadero lector exterior, nuevas claves de quien pudiera ser el anónimo homicida. Los "azores y gerifaltes"(II, 79) que el rey atiende y a uno de los cuales llevará sobre su propio puño tienen aclarecedor antecedente en

los gavilanes del pomo de la espada del matador observada en el romance anterior. La alusión al "busto de piedra" del antepenúltimo verso de "El juez" la esclarece el ya citado Diego Ortiz de Zúñiga (1633-80) en sus *Anales eclesiásticos de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (1677). Según este, se solía colocar la cabeza degollada del delincuente en el lugar de su crimen. Como ello hubiera sido imposible en este caso, el rey mandó que se pusiese en aquel lugar una efigie de la suya labrada en piedra. Piénsese además en la onomástica relación Pedro>piedra, y las claves paulatinamente aducidas que nos conducen hacia una identificación inequívoca del criminal todopoderoso.

Un último referente histórico es Juan Dieste con quien secretea el rey en esta ocasión, y que en realidad también fue "Comendador de Santiago y fiel servidor de Don Pedro en su crueldad; fue uno de los que mataron al infante don Fadrique en Sevilla; de allí a quince días ayudó a hacer la muerte del infante don Juan en Bilbao y con Garci Díaz de Albarracín asesinó a Per Alvarez Ossorio por mandato del rey."[5]

La técnica de una conversación vedada al lector, esto es, observada pero no oída, añade un ingrediente de suspense al relato pues nos mantiene adrede ignorantes de algo que pasa y que bien pudiera ser muy importante. Como se verá, entonces, el rey sigue siendo el único entre todos los personajes que no solo sabe más que ninguno de ellos, sino también más que el lector. La estrategia narrativa es sorprendente en su modernidad y de una eficacia tal que de la literatura ha pasado a la cinematografía. Una película hitchcockiana realizaría la escena haciendo que dos personajes hablasen tras una ventana de cristal cerrada o mientras pasara un tren emitiendo demasiado ruido para dejarnos entender lo que se trama.

La última parte de este segundo romance enumera los quehaceres cotidianos de un rey. Algunos dan nuevo testimonio de la historia del momento, como por ejemplo la inspección de las naves en Triana que, según Rivas Cherif, tiene que ver con la guerra en que estaba empeñado don Pedro con el reino de Aragón. Otro tanto puede decirse de Martín Gil de Alburquerque con quien juega a las tablas y que en realidad fue, primero, su ayo y, más tarde, su valido. Rivas pretende en todo momento crear un medioambiente no ya verosímil sino verídico. Su prota-

---

[5] Rivas Cherif, Cipriano, ed. *Duque de Rivas. Romances I.* Madrid: Espasa-Calpe, 1976. p. 158.

gonista cumple asimismo funciones normales y corrientes: come en casa, juega con los amigos, pasea a caballo, hace sus rezos en la iglesia y atiende a sus asuntos de gobierno. Hasta aquí su vida, si bien de monarca absoluto, no tiene nada digno de censura.

Sin embargo, con la caída del sol y anunciado por un cromatismo significativo (rosa, morado, oro, grana, fuego), la personalidad del rey se altera. Quien de día fue rey, de noche será demonio, según la prolepsis "satánica risa" había profetizado. La metamorfosis se opera en sus aposentos cuando muda de ropa (sayo pardo, manto negro, birrete sin plumas) y se arma con un estoque toledano. Seguidamente sale a la calle por una puerta secreta del jardín perdiéndose entre los trasnochadores sevillanos a hacer de las suyas, aunque no sin antes haberle amonestado a Juan Dieste que se cumpla su voluntad antes de la medianoche. Ha pasado así un día desde el principio del relato. La doble personalidad del protagonista, esquizofrenia del bien y del mal, la explorará después de Rivas como nadie el escritor escocés Robert Louis Stevenson (1850-94) en su fascinante y más célebre narración, *The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, medio siglo más tarde en 1886, en la cual un amable médico de día se metamorfosea en un violento agresor nocturno.

El disfraz todo de negro que transforma al rey en incógnito espadachín es, por otra parte, muy del gusto de la estética romántica. El misterioso forastero campea por doquier en su literatura. Piénsese en el primer acto del *Tenorio* o en los tercero y cuarto de *Don Alvaro*, así como en casi todo el teatro de la época. Y no se diga ya del socorrido disfraz de todo malhechor que bien armado procura siempre ocultar o alterar su identidad para de ese modo cometer sus fechorías impune. Se estrecha, pues, cada vez más, el círculo de sospechas en torno al rey ya que con tal indumentaria había aparecido el asesino la noche anterior. Con el reaparecido operan a modo de música de fondo siniestro los colores (entre ellos nuevamente el "morado") del crepúsculo, anunciando todo ello acaso otra convulsa escena nocturna de muerte a punto de desencadenarse.

El tercer romance está dividido en cinco partes, resultando así este segmento el más largo de toda la composición. "La cabeza" de su título reincide indudablemente en la previa amenaza del rey a su alcalde—o coge preso Martín, o su propia cabeza será la que cuelgue de una pica esa misma noche. En efecto, seguimos todavía en el mismo día. La escena del rey disfrazado y la que ahora leemos son cronológicamente paralelas. Las une la misma

falacia patética que prognostica lo siniestro de algún horror venidero. Según se "sepulta / el sol […] tierras y cielos / con negras sombras se enlutan" (III, 3-4). El medioambiente romántico por excelencia será siempre el nocturno de sombras y tinieblas, donde la luna—no el sol—lo oculta y desdibuja todo. La Sevilla caracterizada como "un cementerio" inicialmente en el primer romance del poema deja paso en esta coyuntura a las bóvedas oscuras de una cárcel subterránea. Aquí en un claroscuro maloliente se vislumbra confusamente el mundo infernal de grotesca pesadilla, poblado de furias, espectros, dos muy verdaderos verdugos que aguardan las órdenes del alcalde Cerón, y de un viejo notario dispuesto a tomar declaración al desgraciado testigo.

Esta es la cárcel de la "policía" romántica. Las torturas de sus métodos interrogatorios superan en su crudeza a los acostumbrados, pero su próposito será el mismo, el hacer confesar al culpable o declarar al testigo. A Martín Cerón se le califica de "buen alcalde" por cumplir con su deber, el interrogar al testigo torturándole. Notamos, por cierto, que *bueno* es adjetivo no empleado en ninguna ocasión anejo al nombre del rey. El ayudante, especie de magnetófono o secretario actual, es el escribano que ajusta "sus pergaminos y plumas." Para infundirle miedo al condenado están los hierros de los verdugos, las tablas ensuciadas de sangre reseca y piltrafas de carne, las cuerdas y los garfios afilados. Hoy día veríamos las porras o las pistolas y acaso también alguna evidencia de violencias pasadas. Como abogados defensores dispuestos a consolar a la víctima hallamos a dos religiosos franciscanos. Oculto tras una columna observándolo todo está el demiurgo de este teatro, don Pedro. Un comisario hoy día hace otro tanto, observa sin ser observado, acaso tras un espejo transparente o bien por cámara remota mientras deja que sus hombres "ablanden" al reo haciéndole confesar. El ambiente romántico de lámparas aceitosas, estruendos de cadenas y carcajadas burlonas no desdice nada de las mofas y de las bofetadas que esperan a aquel malhechor de quien un rey o un político importante demanden una confesión en toda regla.

El elemento grotesco introducido en el romance inicial con el ruido de las rodillas del rey se acentúa ahora desfigurándolo todo. Rivas escritor parece dejar paso al Rivas pintor llevando a cabo un lienzo de horrores cual si fuera obra netamente pictórica: el bufete del alcalde "parece una tumba," el humo de las lámparas "más bien asombra que alumbra" (III, 8) nada aquí "semejaba cosa / de este mundo" (III, 12-13). Revelándonos su técni-

ca artística, el poeta usa, para mayor transparencia, el verbo *dibujar* (v. 240) según describe esta larga escena.

Por mucho que sufra, llore, grite, sude y reniegue, sus verdugos caracterizan a la prisionera—que no es otra sino la vieja del candil—de bruja incapaz de huir a caballo de su escoba. Mas el tormento es tal, que el miedo de la pobre mujer al poder del presunto asesino puede menos que su dolor y declara casi exánime: "El rey fue…" (III, 151).

Hemos tenido que esperar al verso 370 antes de sernos revelada la identidad del culpable, casi al final del poema, y sin embargo el suspense se mantiene porque el malhechor es nada menos que un rey. El poder adivinado en el pomo de la espada y la riqueza de la vestimenta del desconocido, según miraba a su víctima inmóvil al principio del poema, queda muy por debajo de la figura imponente del rey don Pedro. Este que todo lo había escuchado sin ser visto ("negro bulto en silencio/…sin ser notado/…se oculta" III, 72-74) se adelanta con su firme paso acostumbrado, traicionándole otra vez el ruido de sus rodillas, hacia los presentes.

A la desdichada la recompensa el rey con un bolsillo de cien monedas de oro por haber dicho la verdad ante la autoridad del orden representada por el alcalde. Se ha hecho justicia. El testigo ha delatado al culpable y por tanto el rey ordena su libertad. Al identificarse el autor del delito, el caso está solucionado. No obstante, de ahí no podrá pasarse ya que el poder del criminal es inexpugnable. En el caso de un rey no se puede llegar más allá. Todo está aclarado, pero a un rey lo puede juzgar solo Dios. Don Pedro I el *Justiciero* confiesa públicamente su crimen al colocar su imagen en la esquina donde dio muerte a un hombre, de ahí no pasa. Anticipando las normas del maestro del relato policiaco Edgar Allan Poe, entre las que destacará la brevedad, el relato de Rivas dura poco más que unas veinticuatro horas.

La figura del rey, personaje omnisciente y omnipotente, desempeña el papel de detective, el único capaz de explicarlo todo para que lo entendamos tanto los lectores reales como los internos, los otros personajes. Por ello don Pedro subraya al final la importancia de que un testigo siempre declare la verdad so pena de convertirse en cómplice al no confesarlo todo, por ello le otorga dineros y libertad a la desdichada mujer. Igualmente nos revelará su conversación secreta con Juan Dieste, el ordenar que se coloque una efigie de su cabeza señalando el lugar y el

autor del siniestro. La justicia humana solo puede llegar hasta aquí pues el poder del rey lo confiere Dios.

En un sentido moderno aquí falta el orden restaurado que consideramos imprescindible al final de todo relato policiaco. Sí, se ha explicado el crimen y se ha identificado al criminal pero este no puede ser ajusticiado según la ley dicta pues como rey queda por encima de la ley de los hombres. Solo Dios puede castigarlo. Hasta aquí alcanza la creencia en el derecho divino de los reyes y el poder absoluto con que gobiernan a sus súbditos, inclusive el de vida y muerte. No obstante, conviene darse cuenta que en estos años en que Rivas escribía, fue cuando empezaron a abolirse las monarquía absolutas y las cabezas de algunos reyes habían sido ya segadas por la guillotina de los revolucionarios franceses—recuérdese como Luis XVI perdió la suya el 21 de enero de 1793.

Pedro I de Castilla—*el Cruel* o *el Justiciero*, según se prefiera—, cuyos restos descansan en una cripta de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, fue el último monarca de la dinastía de Borgoña en España. Reinó de modo despótico a partir de 1530, apenas cumplidos los quince años, hasta su muerte violenta en Montiel, el 22 de marzo de 1369, a manos de su hermanastro Enrique y el aliado de éste Beltrán de Guesclin. Su dominio absoluto a lo largo de casi dos décadas se está señalado por ejecuciones sinnúmero, destierros injustos, incautaciones de bienes y otras intrigas igual de violentas y caprichosas. Todo ello promovió odio, deseo de venganza y rivalidades de amenaza constante culminando en la muerte misma del rey. No obstante, y acaso paradójicamente, también sobre semejante inventario de atrocidades se erigió la perenne leyenda de esta figura enigmática. Al duque de Rivas le inspiran tanto la vida como la muerte, tanto las costumbres como la fama del sanguinario monarca para, a su vez, contribuir con un breve y curioso episodio más a la leyenda de don Pedro. Afortunadamente, su aportación tiene la múltiple valía de dar nueva vida a un personaje histórico—por no decir, *mítico*— fascinante, de reivindicar el esplendor de uno de los metros poéticos más castizos de nuestra literatura, y de inaugurar un nuevo género literario en la literatura española que es el duradero y popular género policiaco.

Tanto en historia como en ficción, la muerte de un rey siempre supone un caos mayor que cualquier desorden público, de ahí que como protagonista de "Una antigualla de Sevilla" no sea don Pedro ajusticiado y de que la calidad invulnerable de su figura

sea siempre preferible como un mal menor. Finalizada la lectura del texto, sin embargo, no podemos menos de abrigar la poco tranquilizante sospecha de que los poderosos suelen cometer con impunidad los crímenes que a la gran mayoría de nosotros se nos tienen vedados. En *Máscara negra,* Federico Campbell[6] resume semejante corazonada de esta manera: "Lo que se está afirmando con la literatura criminal es que la grandeza también tiene derecho al crimen y que llega a ser incluso el privilegio exclusivo de los realmente grandes. Tener poder es tener impunidad para matar. Si no se puede matar impunemente, entonces se carece de poder." Certera e inquietante conclusión de la cual el duque de Rivas ya se había servido medio siglo antes en "Una antigualla de Sevilla."[7]

[6] Campbell, Federico. *Máscara negra. Crimen y poder.* México: Joaquín Mortiz, 1995. p. 41.

[7] Nota final: Una primitiva versión de este ensayo, cuyas conclusiones distaban con mucho de las emitidas aquí, aparece en mi libro *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX* (Alicante: U de Alicante, 2001).