sirve, de nuevo, al autor para lograr el interés en su lectura. El profesor Navarro González (53) destacaba la sencillez de la trama, la división en cinco libros, la observancia de una relativa unidad de acción, lugar y tiempo (las cuatro estaciones), el ritmo lento e insistente con que se sitúa en primer plano el drama de la protagonista, etc., para acercar esta novela a El sombrero de tres picos y a El capitán Veneno.

La Pródiga está dividida en cinco libros. Los dos primeros -I. Campaña electoral; II. Sueños de amor y fortuna- dedicados al protagonista, Guillermo de Loja. Julia, "la Pródiga", sólo aparece en breves escenas, aunque permanece omnipresente en la mente del flamante diputado a cortes, y el lector adquiere de ella diversas opiniones a través de los relatos de personajes relacionados con el protagonista masculino.

Los tres últimos -III. El carnaval en el campo; IV. Las cuatro estaciones; V. El primero de octubre- se dedican a la vida en común que ambos personajes llevan en el cortijo del Abencerraje, en medio de las gentes que no comprenden su modo de vida. Lentamente se apaga el amor

---

(53) "Introducción", cit., p. 37.

que Guillermo dice sentir por Julia y surgen los recuerdos de la vida cortesana madrileña. Mientras tanto, el personaje de Julia se eleva en la estima del lector. La alternancia de ritmos -rápido en la presentación de los personajes; lento, en la descripción del ambiente en que vive la pareja- ayuda a la configuración de una novela no carente de interés.

3. Novelas de estructura compleja

En 1875 Alarcón decide abandonar el estilo popular con el que ha logrado el apoyo del público, para emprender una tarea de altos vuelos. Se trata nada más y nada menos que de demostrar que "la simple religiosidad del hombre (...) sería indispensable para que no careciese de vida el alma ni de alma la sociedad". A esta demostración le dedicará sus tres novelas más amplias: El escándalo, 1875; El Niño de la Bola, 1880; y La Pródiga, 1882. Estas tres novelas, por otra parte, son las más queridas y admiradas por su autor, al tiempo que las más duramente juzgadas por la crítica. La expresión teórica de estos ideales se encuentra en el discurso sobre "La Moral en el Arte", que que le servirá de entrada en la Real Academia.

Fue El escándalo, por más que el autor repita

hasta la saciedad que él en 1874 era el mismo que en 1862 y que las mismas ideas moralizantes que aparecen en la novela ya habían tenido cabida en La Alpujarra, en De Madrid a Nápoles y en El hijo pródigo, la piedra angular de esta actitud moralizadora, pero también es El escándalo una novela escrita en plenitud creadora de su autor. En ésta y en las posteriores, el guadijeño da cabida a sus "tesis" religiosas, pero sin abandonar la conciencia de estilo que ya había probado en otras narraciones breves.

Si tenemos en cuenta que El escándalo es la primera novela extensa del autor -ni las Novelas cortas ni El sombrero de tres picos poseen la envergadura de ésta- ha de entenderse que en ella ensaya Alarcón una forma narrativa, diametralmente opuesta a las narraciones breves, pero capaz de dar cabida a un complejo argumento que pruebe sus ideales religiosos. No entramos ahora en la discusión de si el argumento era o no válido para los fines que se proponía, ni si estos mismos fines han de considerarse acertados o no. Lo que pretendemos es demostrar la preocupación artística, la conciencia de estilo que hay en El escándalo.

Así, concibe la estructura narrativa de la novela como la confesión que el protagonista hace a un jesuita, en la que relata su vida. El artificio narrativo ni es nuevo ni se separa del concepto clásico en que el narrador

omnisciente, alternando con algunos personajes, transmite una historia que se va llenando de episodios. En el siglo XIX es abundante esta forma de estructura narrativa, debido al gusto romántico que considera este procedimiento como el más apropiado para expresar su mundo lleno de sorpresas y de tensiones (54). En nuestra tradición literaria, la obra de Cervantes, y concretamente Don Quijote, supone un ejemplo. Pero serán, sin duda, la novela histórica y el folletín los modelos más cercanos de Alarcón, como hemos dicho anteriormente.

La diferencia de El escándalo con las novelas de estructura simple que hemos analizado en el apartado anterior estriba en las sucesivas historias que protagonizan otros personajes, relacionados con el principal, pero trabadas dramáticamente entre sí para que

---

(54) M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit., pp. CXXV y CXXVI, recuerda la obra de G. Sand, Leoni Leone, y las de Wilkie Collins, La dama vestida de blanco y La piedra angular, como ejemplos de esta estructura novelesca, y también retrotrae el método hasta las series de cuentos orientales Calila y Las mil y una noches.

> no quede suelto ningún cabo y pueda resolverse el ondulante arabesco, el ir y venir de relatos, en figura nítida, con todo bien ordenado y en su sitio, con su desenlace y su epílogo recapitulador (55).

Este procedimiento pudo parecerle adecuado a Alarcón para una novela en la que el interés ha de lograrse por las tensiones entre personajes. Galdós ya reconocía que

> A pesar de todo, con sus tendencias inadmisibles y su terrible moral, El escándalo es (...) la obra maesrtra de Alarcón, la que mejor resume las cualidades todas en la madurez de un grande ingenio (56).

El escándalo está dividido en ocho libros y un

---

(55) Ibidem, p. XCIV

(56) Benito Pérez Galdós, "Alarcón", en La Prensa, Buenos Aires, 31 agosto 1891. Ahora en W. H. Shoemaker, Las cartas desconocidas de Galdós en 'La Prensa' de Buenos Aires, Madrid, Cultura Hispánica, 1873, p. 454.

epílogo. Cada libro, si por el título nos guiamos, excepto el sexto, gira en torno a un personaje, aunque en ellos hay muchos más elementos que la simple descripción del personaje que se nombra. De todas maneras, únicamente por las titulaciones de cada libro conocemos a los protagonistas de la novela:

Libro 1º: Fabián Conde.

Libro 2º: Historia del padre de Fabián.

Libro 3º: Diego y Lázaro.

Libro 4º: Quién era Gabriela.

Libro 5º: La mujer de Diego.

Libro 7º: El secreto de Lázaro.

Libro 8º: Los padrinos de Fabián.

A su vez, cada uno de estos libros está dividido en varios capítulos, sabiamente titulados, de nuevo, como sucede siempre en Alarcón (57). Libros y capítulos son aprovechados por el autor para cambiar de perspectiva en la historia principal que se nos está narrando, conocer una nueva versión de otra acción secundaria o, simplemente, para dar un momento de respiro al lector antes de enfrascarse, de nuevo, en la lectura de la obra.

---

(57) Vid. A. Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 87.

Estamos, pues, hablando de una acción principal y de varias acciones secundarias. Hemos de hablar, asimismo, de un narrador principal y de varios que le acompañan en la exposición de los hechos y que diversifican el punto de vista del primero. Estas acciones no sólo están colocadas en boca de narradores distintos, sino también en distintos planos temporales. Mientras la acción principal se desarrolla en un presente de duración reducida -las horas que Fabián Conde permanece en la celda del padre Manrique-, las acciones secundarias se colocan en un tiempo pasado para servir de contrapunto o de justificación de la situación en que se halla el protagonista. Por esto, el profesor Baquero Goyanes ha podido hablar de un doble plano en la configuración de la novela, muy semejante al que había utilizado el autor en La Alpujarra: el sincrónico (la celda del padre Manrique) y el diacrónico (la historia de Fabián) (58).

José Fernández Montesinos habló de dos novelas en El escándalo:

> En El escándalo hay dos novelas, metidas la una en la otra de un modo forzado y

---

(58) "Introducción", cit., pp. LXIX-LXX.

arbitrario, y no se echa de ver por qué ello es así. Quizás Alarcón las ha unimismado por puro virtuosismo, y para hacer que la penitencia de Fabián resulte más aparatosa y al mismo tiempo más difícil. Una novela atañe a la vindicación del padre de Fabián, calumniado por un marido celoso y muerto con el sambenito de traidor a la causa que defendía; la otra desarrolla un tema grato a los románticos y nada nuevo, salvo el desenlace. Emilia Pardo Bazán notó agudamente que era una versión del conflicto sobre que (sic) Zorrilla urdió su Don Juan Tenorio. Podríamos insistir sobre ello, y decir que es el suyo el mismo tema en sus dos aspectos: el tan romántico de la seducción por el amor, y el del escándalo, que se opone como un obstáculo infranqueable a la regeneración de Don Juan (59).

---

(59) José Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 227.

Nada que objetar a la opinión del profesor Montesinos, salvo que nosotros no creemos tan arbitrario el modo en que estas historias se entretejen. Que el recurso haya sido utilizado por puro virtuosismo, lo aceptamos, aunque reconocemos el interés que introduce en el conjunto de la creación, máxime cuando este mismo recurso está tan aprovechado en la novela actual.

El profesor Baquero Goyanes, aceptando, en principio, la tesis de Montesinos, añade a las "dos novelas" una tercera:

> ... la historia de Lázaro, de su misterioso origen, del no menos misterioso visitante que le insulta ante sus amigos, de la revelación, finalmente, en el Libro VII de cuál era El secreto de Lázaro. En cierto modo, esta tercera novela quedaría al margen de la historia de Fabián Conde, menos relacionada con ella de lo que podría estar la de su padre, si no fuera porque determinadas circunstancias de la vida de Lázaro tienen su equivalente en otras de la de Fabián. Me refiero al tema tradicional del hijo que se ve acusado por su madrastra -(...)-, tal y como le ocurre

> a Lázaro cuando, asediado amorosamente por su madrastra y al no poder acceder a sus pretensiones, se ve acusado por la despechada mujer de haber querido forzarla; en episodio no demasiado distante del vivido por Fabián con Gregoria, la esposa de Diego (60).

Tampoco tenemos nada que objetar a la opinión del profesor Baquero; es más, nos parece totalmente acertada y muy adecuada para el objeto de nuestro trabajo. Pero podríamos añadir algunos episodios más que pudieran funcionar como novelitas independientes, tales como la propia relación Gregoria-Diego-Fabián, o el episodio de la Generala. Claro que aquí se nos podría acusar de desmantelar la estructura de El escándalo, puesto que en éstas Fabián desempeña un papel principal y son condicionantes del tema de la novela.

Y es que, a nuestro juicio, novela sólo hay una: la que nosotros llamamos acción principal que, como señala Germán Gullón (61),

---

(60) M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit., p. CXXI.

(61) "Las hipérboles...", cit., p. 49.

> discurre por un trazado lleno de curvas, sorpresas y súbitos parones, durante los que la acción central permanece marcando el paso en espera del desarrollo de acciones paralelas, que una vez completadas se acoplan a la central.

Esta acción principal consiste en la confesión (62) que Fabián Conde realiza al padre Manrique, dando cuenta de todo aquello que en su vida le ha conducido al problema que se le presenta y sobre el que pide consejo, ante su estado desesperado, al jesuita. Esta historia principal, sin embargo, se enriquece con el aditamento de acciones secundarias, con un valor propio, que logran independencia al introducirlas unos narradores, también secundarios, distintos del que carga con el peso mayor en el relato de la historia.

Nos explicamos: El escándalo comienza dirigido por la batuta de un narrador omnisciente que nos presenta el ambiente en que se desarrolla el hilo conductor de toda la novela: a saber, la conversación que Fabián Conde mantiene con el padre Manrique.

---

(62) Vid., más adelante, cap. V,. 4.

Hay un ambiente presente y palpable: el carnaval, y hay un ambiente que aparece a lo largo de la conversación y que pesa sobre los personajes: el liberalismo y el anticlericalismo de la España de 1861. Todo lo que tiene que ver con el ambiente primero, que constituye el soporte temporal de la novela y que va desde el lunes de Carnestolendas, a las tres y media de la tarde, hasta la media mañana del siguiente día, y el Epílogo, es relatado por el narrador omnisciente.

Lo que sucede es que, cuando un personaje aparece en escena, dicho narrador le cede la palabra. Unas veces, inmediatamente, y otras, más tarde, pero dejando en suspenso el dato preciso para que el lector espere con impaciencia la solución del enigma. De esta forma, una vez que conocemos la descripción física de Fabián Conde a través de las palabras del narrador y de las del público (el coro que tantas veces aparece en las novelas de Alarcón), van quedando incógnitas por descifrar que el propio Fabián Conde, convertido también en narrador omnisciente, aclarará en lo que estamos llamando la acción principal (63).

---

(63) Como anteriormente hemos señalado, esta forma de narrar y enlazar sucesos puede convertir la novela en un

A partir de aquí (Libro II) y hasta el Libro IV, la narración se nos presenta como la confesión que hace el protagonista al padre Manrique, comenzando el relato desde la infancia hasta llegar al momento presente. En ese relato, aparecen, como es natural, otros personajes, secundarios en la acción general de la novela pero principales en el momento en que se halla el protagonista. De este modo, la madre y el padre de Fabián entran a formar parte del entramado de la narración; pero, una vez más, un personaje secundario toma la palabra para darnos su versión de un hecho que afecta al personaje principal: la madre de Fabián nos relata, con sus propias palabras, la historia del "traidor" Conde de la Umbría.

Acabada la relación de la mujer, el personaje principal recoge el hilo narrativo para avanzar en el desarrollo de la acción, no sin que, de vez en cuando, aparezca el que hemos llamado primer narrador omnisciente para señalar

---

folletín; pero Alarcón sabe superar hábilmente este presumible defecto y el interés de sus novelas es muy superior al de las novelas por entregas. Vid., supra, apartado 1, y Germán Gullón, "Las hipérboles...", cit., p. 37.

leves apreciaciones temporales o espaciales. Pero, de nuevo, otro personaje -el que se presenta de forma misteriosa, amenazante y que llena de recelos al propio protagonista-, de nombre desconocido, recoge la palabra y nos da otra versión nueva de la "traición" del Conde de la Umbría.

Ni que decir tiene el valor que esta nueva versión de un mismo hecho, narrada a través de las palabras del protagonista de la novela pero recogiendo las impresiones de dos personajes más, distintos, representa en la obra. En primer lugar, posiblemente adoptado el método de la novela folletinesca de tan larga vida en el siglo XIX, sirve para jugar con el camino rectilíneo que un lector "normal" se va formando del argumento; y, en segundo lugar, desempeña un papel de gran interés para la construcción de una estructura novelística que se vislumbra acertada. No era, por otra parte, un método nuevo en Alarcón. Ya había aparecido en El sombrero de tres picos y volverá a aparecer en El Niño de la Bola y en La Pródiga. Posiblemente más acertado en esta última, en la que nos vamos acercando al personaje central a través de distintos puntos de vista que otros personajes expresan.

El método, sin embargo, no se agota ahí. El lector, como el propio Fabián Conde, conoce la verdadera historia del Conde de la Umbría, tras dos versiones distintas realizadas por dos personajes tan dispares como la madre del

protagonista y el inspector Gutiérrez. Ahora, y de boca del propio Gutiérrez, se nos da a conocer otra, basada en el engaño, en la distorsión de la verdad, que servirá paradójicamente para borrar el desprestigio del Conde y para devolver las riquezas y el buen nombre al protagonista. Este hecho será determinante para la tesis que Alarcón defiende en la novela.

Si hubiera que representar esquemáticamente la mezcla de narradores y las intersecciones de las historias que se conjugan en los dos primeros libros a los que nos estamos refiriendo, habría que hacer algo como lo siguiente:

Nivel 1.- Hilo conductor -Narrador omnisciente.

Nivel 2.- Acción principal -Narrador: Fabián Conde.

Nivel 3.- Acciones secundarias
- 1ª versión: -Narrador: Madre
- 2ª versión: -Narrador: Gutiérrez.
- 3ª versión: -Narrador: Gutiérrez

En contra de lo que pudiera parecer, cada uno de estos niveles no marcha indefectiblemente hacia una meta final sin trastoque del tiempo narrativo, excepto el primero, que consideramos como hilo conductor. El segundo nivel, el de Fabián Conde, se interrumpe con pasos hacia atrás para reconstruir escenas que habían quedado poco

analizadas, o hacia adelante para presentarnos a otros personajes que, a su vez, serán los protagonistas de otras historias que se introducirán después y que, ya desde aquí, dejan los suficientes cabos sueltos, esquemáticos casi siempre, para que el lector permanezca atento a la lectura.

Así, Diego y Lázaro son presentados en el Libro III con el único fin de poder oír la aflicción y la duda que el inspector Gutiérrez ha imbuido en Fabián sobre si conviene o no rehabilitar la memoria de su padre, aun a costa de la mentira en que se basan las pruebas. Pero ya desde este momento es presentado otro enigma en cada una de las vidas de los dos amigos de Fabián. Con respecto a Diego, se dice <u>en secreto</u> que era expósito, y, también <u>en secreto</u>, "que conocía en Torrejón de Ardoz a una señorita llamada Gregoria (que entonces juzgué de menos importancia, y que hoy es la verdadera serpiente que me ahoga...)" y que más adelante se constituirá en el verdadero motor del desenlace de la novela. Con respecto a Lázaro, aunque ya es presentado de forma misteriosa y con un pasado repleto de interrogantes, se nos anuncia <u>otro secreto</u> que se mantiene sin desvelar hasta el capítulo IV del Libro VII.

Si advertimos, y volveremos a insistir en ello, el perfecto engranaje con que estas historias secundarias

van enlazándose (64), tendremos que convenir en que no son simples sucesos que se unen arbitrariamente a la historia principal. Las historias del Conde de la Umbría, de Lázaro y de Fabián son tres versiones distintas del conflicto en que puede desembocar una vida basada en el engaño.

La primera historia, la del Conde de la Umbría, muestra una vida -la de su familia- destruida por el escándalo basado en la mentira. Como la salida a este problema se apoyará en otra mentira, el resultado se vuelve en contra de su instigador.

La de Lázaro nace de otro escándalo basado también en la mentira; pero el resultado es opuesto, porque la

---

(64) Filomena Liberatoria (I tempi..., cit., pp. 120-121) ha afirmado, recogiendo unas palabras de Manuel de la Revilla: "L'originalità dell'intreccio è insieme un elemento positivo e negativo nella valutazione de El escándalo, infatti con questa costruzione 'que hubiera hecho fracasar a la novela a no ser su autor el Sr. Alarcón'. Si evidenzia la capacità narrativa dell'autore, ma si priva la narrazione 'de vida y movimiento'".

actitud del protagonista no es la de luchar por salir a toda costa del embrollo.

A Fabián Conde, que se encuentra en un problema parecido, montado asimismo en la difamación que Gregoria ha extendido, muy semejante a la de la madrastra de Lázaro, le caben dos soluciones para salir de él: la que ya utilizó para rehabilitar la memoria de su padre o la que Lázaro ha mantenido a lo largo de los años. Alarcón, si quería mantener su tesis, necesitaba de estos ejemplos, para que la historia de Fabián no quedara como algo inverosímil.

Pero es más, estos sucesos secundarios, que aparecen y desaparecen a lo largo de la novela, que en un momento se constituyen en base donde sostener el interés (65) y

---

(65) Vid. las palabras de Germán Gullón ("Las hipérboles...", cit., p. 43): "Hay cierta oquedad en este drama: avanza en un vacío, y por eso requiere multitud de hilos narrativos, de historias entrelazadas -los amores de Fabián y Gabriela, y las adúlteras relaciones del joven y la Generala en contrapunto al amor entre Diego y Gregoria- para generar el suspense en el lector". Asimismo, el profesor Baquero Goyanes ("Introducción", cit., p. CXXV) señaló: "Por supuesto, el desorden

en otro quedan débilmente presentes en la memoria del lector, enriquecen y complementan la acción principal. No son,

---

narrativo de Alarcón en las dos novelas que venimos considerando, es sólo aparente, y, en el fondo, revela un planteamiento ordenadísimo, en el que no se deja cabo suelto alguno por atar y en el que las indicaciones horarias funcionan como otros tantos síntomas ordenadores. Lo que sucede es que la habilidad narrativa de Alarcón busca posibilidades de lucimiento a través, justamente, del abandono de la narración lineal en la que los hechos se presentan unos tras otros con estricta sucesión cronológica y con un único canal informativo (que se corresponde, normalmente, con la voz del narrador); para sustituirla por una narración quebrada y zigzagueante, con idas y venidas desde el prensente al pasado, y viceversa; con mezcla y rotación de planos narrativos; enderezado todo ello a intensificar el interés de la trama, a complicar la presentación de la misma para hacerla llegar al lector cargada de poderosa tensión, de un misterio y de un interés, menos dables, posiblemente, a través de una narración lineal y ordenada".

pues, elementos superfluos, sino material importantísimo en la construcción narrativa de El escándalo.

Resumiendo: hay una acción principal -la confesión de Fabián Conde-, en donde intervienen dos voces narrativas esenciales: primera, la del autor omnisciente que ayuda a situarla cronológica y espacialmente; segunda, la del propio protagonista. Cada una de estas voces narrativas se ve ayudada en su tarea por otras voces que llamaremos terciarias. Así, la azarosa vida de Fabián Conde es descrita por la multitud que puebla la Puerta del Sol, antes de que el lector la conozca directamente; y el portero del Convento de los Paúles nos advierte de la situación en que se halla el padre Manrique. De esta forma, Alarcón logra dos objetivos: dar cabida al diálogo, en el que siempre es un maestro, y multiplicar los puntos de vista.

La voz narrativa de Fabián Conde se interrumpe para dar paso, a su vez, a personajes que contarán su propia historia. Tal es el caso de la madre del protagonista, el del inspector Gutiérrez, el de Lázaro, el de Diego, el del Marqués de Pinos, el de Gabriela, etc. Pero, al mismo tiempo, esos nuevos narradores ceden la palabra a otros, situados ya en un cuarto nivel.

El capítulo III del Libro II, que recoge el relato que hace Gutiérrez de la historia del padre de Fabián,

representa un buen ejemplo de lo que estamos diciendo. Lo podemos esquematizar de esta manera:

1er narrador: El padre Manrique elevó los ojos al cielo, y a los pocos instantes los volvió a entornar melancólicamente. Reinó otro breve silencio.

Fabián Conde sigue contando al jesuita cómo recibió la visita del inspector Gutiérrez y lo que sucedió aquella tarde:

2º narrador: ¿Cómo sabe usted mi nombre? ¿Quién lo sabe además de usted? (grité fuera de mí)- ¡Responda usted la verdad! ¡Considere que en ello le va la vida!

-¡Tranquilícese, guarde las armas para mejor ocasión! (replicó el atrevido cosmopolita). -Voy a contestarle al señor a sus preguntas (...).

3er narrador: "Cuatro meses hace que llegué a España, sin otro objeto que saber el paradero de la esposa del Conde de la Umbría, y debo declararle al señor que cualquier otro que

no fuera mi persona, habría desesperado de conseguirlo a poco de dar los primeros pasos... ¡Tan hábilmente habían borrado ustedes las huellas de los suyos!

4º narrador: "Debieron de morir pocos meses después que el Conde" (me decían unos). -"Debieron irse a Rusia, a Filipinas o al corazón de África" (me contestaron otros). -"Nada ha vuelto a saberse de ellos" (añadían los de más allá); la viuda vendió su hacienda propia y desapareció con su hijo; los mismos parientes del Conde y de ella han desesperado de averiguar si son vivos o muertos: sin duda naufragaron en alguna navegación que hicieron con nombres que no eran los suyos...".

Ejemplos de este tipo aparecen a lo largo de la novela y no hacen sino probar la habilidad con que Alarcón domina el diálogo y enfrenta directamente a sus personajes. Es también la razón por la que, casi siempre, se abstiene

de presentar a sus propios personajes y deja esta labor en boca de otros, a menudo en la de "esa masa de gente anónima que los trágicos llamaron coro" y que hemos de analizar como personaje colectivo sabiamente utilizado por el guadijeño.

El encadenamiento de esta serie de acciones y de voces narrativas lo logra Alarcón por medio de numerosos recursos que serán objeto de estudio en los apartados siguientes. Quede, como conclusión respecto de la estructura, la dificultad que entraña el método empleado por el autor de El escándalo y cómo logra salir airoso de su tarea. Así, hemos de pensar no sólo en la facilidad que posee para hacer una narración amena, sino también en el trabajo del artesano que sabe dominar unos recursos con los que llegar más directamente a los lectores, que lo admiraban y leían con entusiasmo.

Tal vez hay que buscar por ahí para comprender el éxito que todas sus novelas, incluido El escándalo, obtuvieron entre el público decimonónico español.

Sin duda alguna, la novela que muestra mayor riqueza en la estructura es El Niño de la Bola (66). El argumento

---

(66) Vid. M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit.: "Estructuralmente considerada, El Niño de la Bola es la novela más artística, mejor construida de Alarcón". (p. CXI).

se ha reducido a una sola acción, pero tratada en dos momentos distintos: su desarrollo actual y el análisis de los antecedentes; la figura del narrador, persistiendo en la técnica ya empleada en El escándalo de prestar su voz a los personajes para hacer una narración objetiva, se enriquece, como tendremos ocasión de ver en el apartado correspondiente, y, finalmente, la unidad de la composición es más palpable que en las otras novelas.

El Niño de la Bola aparece dividida en cuatro libros y un epílogo, de muy distinta extensión. A su vez, cada libro se subdivide en capítulos, cuyo número oscila entre los diez del Libro II y los dos del Epílogo. La acción se desarrollaa lo largo de tres días (desde la una de la tarde de un sábado de abril hasta las cinco de la tarde del lunes siguiente). Todo lo que queda fuera de este período pertenece a los antecedentes que los distintos personajes, o el narrador mismo, recuerdan de los protagonistas. De esta manera, la obra se estructura de la siguiente forma:

Libro I: Presentación del protagonista. (Una de la tarde del sábado 5 de abril de 1840).

Libro II: Antecedentes remotos de los personajes y del tema.

Libro III: Planteamiento del tema. (Anochecer del sábado, 5 de abril de 1840). Antecedentes próximos del tema.

Libro IV: Desarrollo del tema. (Domingo, 6 de abril de 1840).

Epílogo: Desenlace. (Cinco de la tarde del lunes, 7 de abril de 1840).

Se puede apreciar cómo el desarrollo del tema principal y la narración de los antecedentes corren entremezclándose, de forma paralela, eligiendo cuidadosamente el momento preciso en que se cruzan:

Tema principal

Libro I.- En lo alto de la Sierra.

CAP. I .- Sinfonía.

CAP. II .- Nuestro héroe.

CAP. III .- Habla el coro.

Antecedentes

Libro II.- Antecedentes.

CAP. I.- La mosca y la araña.

CAP. II.- Finiquito.

CAP. III.- De cómo un niño dejó de serlo.

Tema principal — Antecedentes

CAP. IV.- Un cura de misa y olla.

CAP. V.- El acreedor del usurero.

CAP. VI.- Soledad.

CAP. VII.- Varias y diversas opiniones de don Trinidad.

CAP. VIII.- Peripecia.

CAP. IX.- Operaciones estratégicas.

CAP. X.- El emplazamiento.

Libro III.- La vuelta del ausente.

CAP. I.- La caída de la tarde.

CAP. II.- La realidad

CAP. III.- De lo que aquella nche pensaron y dijeron los habitantes de la ciudad.

CAP. IV.- Dos retratos por vía de entremés.

CAP. V.- De cómo se casó Antonio Arregui.

Tema principal	Antecedentes

Libro IV.- La batalla.

CAP. I.- El cuartel general de Vitriolo.

CAP. II.- La procesión.

CAP. III.- Último vuelo de un par de perdices.

CAP. IV.- Los niños y los viejos.

CAP. V.- El rocío del alma.

CAP. VI.- Marcha triunfal.

Epílogo.

CAP. I.- Llegada de Desaix a Marengo.

CAP. II.- La rifa.

La alternancia que se produce no parece haber sido hecha de forma caprichosa. Así se advierte que en el Libro III, central de la novela, lo que se alterna son los capítulos, y, además, en el capítulo III, "La realidad", que ocupa el centro de la obra, confluyen los dos temas: la acción principal y los antecedentes.

Esta estructura simétrica ya se ha advertido en El sombrero de tres picos, pero no sería lo único que llamara la atención en El Niño de la Bola, si no fuera porque esta

distribución de capítulos cumple la función de ayudar e impulsar el interés de la acción (67).

La unidad de El Niño de la Bola está conseguida por el hecho de haber sido concebida en su estructura como una ópera musical, género al que Alarcón fue tan aficionado. Afirma el profesor Baquero Goyanes:

> Sin músicos como protagonistas, sin referencias tan explícitas como las de El final de Norma, resulta, sin embargo, de un gran interés, musicalmente considerado, El Niño de la Bola: ya en la configuración de su estructura se sirvió reiteradamente de recursos procedentes de la ópera italiana como el titular Sinfonía la primera parte de la novela, y el concebir la participación del pueblo en las escenas más dramáticas

---

(67) Vid. Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española, cit., p. 275: "La forma del comienzo "in media res", está realizada con interés, y toda la obra sostiene la atracción del tema, con notable fuerza impulsiva".

> -la de la procesión y la de la rifa- como si de un coro de ópera se tratase (68).

Si no queremos apurar las similitudes con la ópera italiana, de lo que no parece haber dudas es de que Alarcón concibió El Niño de la Bola como una tragedia romántica. Ya el profesor Soria Ortega apuntó:

> El aire de El Niño de la Bola es eminentemente trágico y se tiende a evitar todo lo que aminore la tensión dramática (69).

---

(68) M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit., p. LXXXVI.

(69) A. Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 84. Vid., con respecto a la concepción de la tragedia en Alarcón, las palabras de Azorín ("El centenario de Pedro Antonio de Alarcón", en A voleo, Obras completas, IX, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 1343-1344): "Rápido, ameno, narrador Alarcón, tiene este escritor algo que es lo que distingue a los buenos artistas: posee el sentido del dolor y de la tragedia (...). La narración pasa de lo festivo a lo dramático. Y luego de lo dramático, entre burlas y veras, sin que el autor dé importancia a la cosa, a lo trágico. Y ésa es la nota señera, dominante,

Alarcón denomina a la novela como "drama romántico de chaqueta" y cita en el desarrollo de la misma personajes de las tragedias románticas que ofrecieron temas similares: el amor trágico por enfrentamientos entre familias. Habla de los amantes de Teruel, de Romeo y Julieta, de Edgardo y Lucía, etc. No vamos a insistir aquí en los aspectos que se aprecian en todas las novelas alarconianas, pero sí notamos, sin embargo, que los elementos teatrales adquieren un valor decisivo en esta obra.

El coro, personaje colectivo perteneciente a la tragedia clásica, logra en El Niño de la Bola un papel importantísimo, ya que

> Alarcón fue capaz de conseguir una eficaz concentración emocional al hacer que los sucesos principales de la trama se desarrollasen en un marco estrecho, agobiante:

> capital, en Pedro Antonio de Alarcón. Acaso es Alarcón el escritor español moderno que más ha sentido la tragedia. Todo en él, sin que el lector lo sospeche, va desde el principio hacia un desenlace trágico. Todo en Alarcón gira en torno a una tragedia".

> el de un lugar andaluz en el que el pueblo está siempre en la calle, siempre presente, como un coro cuyas voces escuchamos -terrible subrayado emocional- en los momentos culminantes (70).

Las acciones teatrales de los personajes, que analizaremos posteriormente, derivan de la misma concepción romántica con que el autor imaginó su novela (71), y no hay que entenderlas como simple recurso aislado.

Y, finalmente, esta concepción dramática puede apreciarse en el escenario de la acción. Alarcón tiene conciencia de que se trata de un escenario teatral:

> Un recio murmullo, semejante a un trueno de tormenta próxima, cundió por todo el anfiteatro (O.C., p. 646).

Los personajes entran y salen de las "tablas"

---

(70) M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit., p. XC.

(71) Vid. William C. Atkinson, "Pedro Antonio de Alarcón", en Bulletin of Spanish Studies, X, 39, julio 1933, p. 139.

por los laterales. El protagonista, que es anunciado por el coro, adquiere actitudes teatrales.

Así que podríamos decir que, incluso más que en El sombrero de tres picos, El Niño de la Bola está concebido como una tragedia romántica en la que el tiempo, el espacio, los personajes, la acción, etc. (72) están acomodados a las características del teatro:

> Dinámicamente, como en una tragedia shakesperiana -pensemos en la escena final de Hamlet, donde el ritmo también concurre con los asaltos a espada-, termina la novela. Cuando Antonio Arregui deposita a los pies del "Niño de la Bola" el puñal, teniendo a su espalda el sangriento grupo -palabra que utiliza Alarcón con acierto para designar lo escultórico, lo plástico del final-, puede caer definitivamente el telón de la tragedia (73).

---

(72) Vid. los capítulos posteriores.

(73) A. Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 68.

Como en obras anteriores (en primer lugar, La Alpujarra, y después El escándalo) Alarcón realiza en su estructura un acorde perfecto "entre dos tiempos (historia-presente), entre dos miradas (narración-descripción), entre dos ritmos armonizados (dinamismo-estatismo)" (74), y todo ello contribuye a llenar de interés cada una de las páginas de El Niño de la Bola. Con razón pudo decir Juan Valera:

> En mi sentir, El sombrero de tres picos, a pesar de los muchos primores y bellezas que contiene, no es la mejor novela de Alarcón. Su mejor novela es El Niño de la Bola (75).

Y el profesor Baquero Goyanes:

> ... El Niño de la Bola es más rica en perspectivas y matizaciones, al yuxtaponer las piezas que, sumadas, ofrecen la vida

---

(74) Vid. A. López-Casanova, "Introducción", cit., p. 24.

(75) Juan Valera, "Don Pedro Antonio de Alarcón", en Notas biográficas y críticas, en Obras completas, cit., p. 1358.

> de Venegas, tal y como vamos conociéndola a través de diversos testimonios a partir de la primera aparición del personaje, adulto, y tocado de esa nota misteriosa que tan característica fue del gusto romántico (76).

Efectivamente, Manuel Venegas es presentado por el narrador como "Nuestro héroe". Su enigmática figura hace pensar a los viajeros con los que se cruza que se trata de "un feriante, un contrabandista y un indiano juntamente". Conforme avanza hacia los viajeros, se van conociendo más detalles de sus vestidos y de su fisonomía hasta ser tomado por uno de los muchos bandoleros que en aquella época recorrían las montañas andaluzas. Esta presentación es típica del romanticismo, y Willian C. Atkinson la ha comparado con la de don Álvaro (77).

Tras esta presentación misteriosa del personaje principal, la acción corre precipitadamente en los dos

---

(76) M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit., p. CXVIII.

(77) William C. Atkinson, "Don Pedro Antonio de Alarcón", cit., p. 139.

caminos que ya hemos señalado: la narración de los antecedentes, por una parte, y la tragedia propiamente dicha, que va a tener lugar en los tres días que ocupa la acción.

Efectivamente, el Libro II está dedicado a la narración de los antecedentes del personaje que acaba de aparecer. De nuevo, como en tantas narraciones alarconianas, el año elegido para comenzar su historia es el de 1808. A lo largo de los capítulos que componen este libro conoce el lector la caballerosidad de don Rodrigo Venegas, el padre del protagonista, la infancia de éste, recogido por un "cura de misa y olla", la avaricia del usurero que arruinó a su padre y que se convertirá en uno de los personajes negativos de la novela, los primeros amores de Manuel y la lucha de éste por conseguir a Soledad, la única hija del prestamista.

La historia desemboca en un momento de gran tensión: en un típico baile de la rifa el prestamista, don Elías, ha impedido, por una cantidad de dinero que Manuel no pudo superar en la puja, que Soledad bailara con el hijo de don Rodrigo. Manuel Venegas se despide de la concurrencia con una amenaza:

> ¡Volveré, sí, y vendré a este mismo sitio,
> tal día como hoy...!, ¡lo juro por el

> alma de mi padre!, a pujar la gloria de estrechar en mis brazos a ese ángel que el vil judío ha robado al cielo, a esa desgraciada que se llama su hija! (O.C., p. 648).

En el Libro III, La vuelta del ausente, la tensión se mantiene por el recuerdo de esa amenaza, y en el IV y último asistimos a la lucha interior del protagonista entre llevar a cabo o no la amenaza jurada.

Pero en este libro, el autor ha dado cabida a nuevos personajes que no sólo cumplen con la función de narrar los antecedentes más inmediatos -lo sucedido en los años de ausencia de Manuel Venegas- sino también la de servir de apoyo a la tesis alarconiana. Conocemos así, en el Libro III, la historia de Soledad, su casamiento con Antonio Arregui y el nacimiento de su hijo, y en el IV, La batalla, los esfuerzos de don Trinidad Muley por conseguir que su ahijado abandone la peregrina amenaza y se marche de la ciudad antes de la celebración del famoso baile de la rifa.

Con el triunfo del sacerdote acaba la novela. Pero el autor, que ha dejado esbozada la tesis que quiere infundir a su narración, añade un breve Epílogo para demostrar ésta: el cumplimiento de la amenaza acarrea la tragedia final.

Estructuralmente, la construcción es similar a la de El escándalo: una acción principal que se dirige irremediablemente a un final en un espacio de tiempo corto y preciso (las cinco de la tarde del lunes de abril, hora en que ha de celebrarse el citado baile). A esta línea cronológica se le suman las acciones derivadas de los antecedentes de los personajes. La diferencia con El escándalo estriba en que la intriga se logra no sólo por el tiempo marcado para el final de la acción, sino también por la lucha interna del personaje. En Fabián Conde conocimos muy tempranamente su predisposición a aceptar las tesis del padre Manrique; en Manuel Venegas asistimos, por el contrario, a una duda que se alimenta de las palabras del cura o de las acciones de Vitriolo. A su vez, la unidad de acción es aquí más palpable.

4. Recapitulación

En el análisis de la estructura narrativa de las novelas alarconianas pueden apreciarse rasgos que indican la maestría del autor para lograr, con la sola construcción de la historia, una novela llena de interés para el lector:

a) Las historias narradas no son ciertamente originales, pero Alarcón ha sabido elevarlas desde su carácter

folletinesco a categoría de arte, en la distribución de las acciones secundarias que enriquecen la historia principal.

b) El guadijeño, consciente del valor de la intriga en la obra narrativa para mantener el interés del lector, utiliza la construcción de sus novelas para que ésta alcance momentos de suma tensión, alternados con momentos relajantes en la lectura. Para ello, la condensación del tiempo y del espacio narrativos desempeña un papel fundamental.

c) En las novelas analizadas el autor concibe el desarrollo de la acción desde el punto de vista dramático, unas veces respetando las formas del teatro clásico y, otras, adoptando actitudes del más puro romanticismo.

d) No se percibe un avance técnico en las sucesivas estructuras de sus novelas. En cambio, sí se aprecia una conciencia de estilo, de adaptar cada construcción al argumento que le sirve de base.

V

EL NARRADOR EN LAS NOVELAS ALARCONIANAS

1. La figura del narrador en la narratología actual.

En la teoría narratológica, el análisis de la figura del narrador ha alcanzado un desarrollo importante desde principios del siglo XX. Evidentemente, el problema del narrador no es nuevo. La preocupación por su uso puede remontarse hasta los comienzos de la literatura. Porque la primera dificultad que debe resolver cualquier autor de una obra literaria es decidir desde qué punto de vista debe enfocarse la narración de la historia.

Fue, sin embargo, Henry James el primero que, de una forma sistemática, se planteó el estudio de esta preocupación en sus famosos Prefaces (1). Desde ese momento,

---

(1) Las ideas de Henry James pueden verse en The Art of the Novel, con introducción de R. P. Blackmur, New York, 1934; The Art of Fiction, New York, Charles Scribner's Sons, 1937; y algo puede rastrearse en la traducción de ciertos escritos suyos que ha llevado a cabo Roberto Yahni en el volumen titulado El futuro de la novela, Madrid, Taurus, 1975.

y sin que pretendamos hacer una exhaustivc estudio de la problemática, los trabajos sobre el narrador han sido, y siguen siendo, abundantes. Pero los autores que de una forma u otra han supuesto un avance con respecto de las ideas anteriores pueden reducirse a contados nombres.

Aunque a Henry James la cuestión del point of view le obsesionara hasta el punto de considerar la novela como un ser autónomo que debía explicarse por sí misma (2), el afianciamiento del concepto "punto de vista" lo logrará Percy Lubbock en 1921 (3). Para Lubbock, mucho más sistemático que James, todos los problemas de la novela pueden reducirse a que ésta debe ser dramática, y que la eliminación del autor debe ser total. Aunque esta idea haya parecido prevalecer en las novelas del siglo actual, dominadas por la obsesiva objetividad y la técnica behaviorista, no es menos cierto que muy pronto se levantaron

---

(2) James encontró la solución de eliminar la figura del autor, partiendo de un "foco de conciencia" situado en el cerebro de un personaje.

(3) Percy Lubbock, The Craft of Fiction, Londres, 1921. Existen ediciones más modernas, Londres, Jonathan Cape, 1968[4].

voces discordantes a la teoría de Lubbock. La más importante, sin duda, fue la de E. M. Forster (4).

Dos, pues, han sido los principios defendidos hasta la fecha. Por una parte, la idea de que el autor debe eliminar su presencia en la narración; por otra, la idea de que, aunque esto se consiga, nunca podrá el escritor borrar su huella personal del relato. Ambas muestran concepciones totalmente opuestas: la primera considera la presencia del autor como algo ajeno al hecho literario; es más, como algo que puede arruinar la propia novela. La segunda, sin embargo, devuelve al narrador el papel importante que se le había hurtado. En esta línea han de contarse los trabajos de Wolfgang Kayser (5) y, especialmente, el extenso volumen de Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, 1961 (6).

---

(4) Aspects of the Novel, Londres, 1927. Existe una traducción reciente al español, Aspectos de la novela, traduc. de Guillermo Lorenzo, Madrid, Debate, 1985^{2}.

(5) Interpretación y análisis de la obra literaria, traduc. de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972^{4}.

(6) Versión española de Santiago Gubern Garriga-Nogués, La retórica de la ficción, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978.

La difusión de estos conceptos ha sido tan enorme que hoy es difícil poder resumir, aunque sólo sea someramente, la variedad de pequeños matices con que cada crítico ha ordenado su propia teoría (7). Baste sólo con dos: Percy Lubbock habló de cuatro modos de narración, cada uno de los cuales implica su propio punto de vista: presentación escénica, dramática, pictórica y panorámica, según el autor esté ausente o presente en la narración. Franz K. Stanzel (8) clasifica tres situaciones narrativas: la autorial (el narrador se manifiesta por medio de intervenciones y comentarios), la del yo (el narrador es un personaje de la novela), y la personal (el narrador se esfuma detrás de sus personajes).

Entre las aportaciones hispánicas, que no son muy originales por otra parte, pueden citarse la de Raúl H. Castagnino (9), la de Francisco Ayala (10), la de Enrique

---

(7) Recogemos estos resúmenes de Darío Villanueva, Estructura y tiempo reducido en la novela, Valencia, Bello, 1977.

(8) Typische Formen des Romans, Götingen, 1964.

(9) El análisis literario, Buenos Aires, Nova, 1965[5].

(10) Reflexiones sobre la estructura narrativa, Madrid, Taurus, 1970.

Anderson Imbert (11), y la más difundida de Óscar Tacca (12) que reduce a dos las posibilidades de narración: el narrador situado fuera de los acontecimientos, y el narrador que participa en ellos como protagonista, como personaje secundario o como testigo presencial.

Con todo, la clasificación más coherente delos distintos puntos de vista sigue siendo, sin duda, la de Norman Friedman (13), que señalaba ocho posibilidades distintas:

---

(11) "Formas en la novela contemporánea", en Teoría de la novela, edic. de Agnes y Germán Gullón, Madrid, Taurus, 1974, pp. 145-161. Admite cuatro posibilidades: "narrador omnisciente", "narrador observador", "narrador testigo" y "narrador protagonista".

(12) Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1978 , pp. 65 y ss.

(13) "Point of view in Fiction. The Development of a critical concept", en Publications of the Modern Language Association of America (PMLA), Baltimore, 70, 1955, pp. 1160-1184.

1. Omnisciencia del autor como editor ("Editorial Omniscience"). La presencia del autor es manifiesta y su intervención continua. El autor se presenta en primera persona, singular o plural.
2. Omnisciencia neutral ("Neutral Omniscience"). La diferencia con la anterior es que no hay intrusiones evidentes del autor. Narra en tercera persona.
3. Omnisciencia multiselectiva ("Multiple Selective Omniscience"). La historia es contada según es vivida por los personajes. El autor no interviene en la acción.
4. Omnisciencia selectiva ("Selective Omniscience"). Se diferencia de la anterior en que se trata de un solo "punto de vista" situado en un centro de conciencia: el cerebro de un personaje.
5. Yo-testigo (" 'I' as witness"). Un personaje, en primera persona, narra la acción que observa.
6. Yo-protagonista (" 'I' as protagonist"). La narración corre a cargo del protagonista.
7. Modo dramático ("The Dramatic mode"). No hay autor ni narrador. Una especie de obra de teatro concebida para la lectura.
8. Modo cinematográfico ("The Camera"). El autor transcribe fragmentos de vida, sin seleccionar ni ordenar

Con Wayne C. Booth, la figura del autor reaparece, como hemos dicho, aunque ésta se oculte en los personajes o en medio de las palabras del narrador. Los Gullón (Ricardo y Germán) han puesto de moda en el ámbito hispánico los nuevos conceptos de Booth, que pueden resumirse en el siguiente esquema (14):

1. Autor real. El escritor de carne y hueso.
2. Autor implícito. El que conocemos a través de la lectura. Un autor puede desdoblarse en tantos autores implícitos como obras haya escrito.
3. Lector real. El hombre de carne y hueso.
4. Lector implícito. Es el lector ideal que el autor quiere que sea. Es decir, es el lector a quien va dirigida la novela.
5. Narrador. Es el personaje medio del que se sirve el autor para comunicar su mensaje.

De esta forma, ante una novela, el autor ofrece al narrador tres posibilidades:

---

(14) Recogemos este esquema, como el anterior, de Germán Gullón, El narrador en la novela del siglo XIX, Madrid, Taurus, 1976.

1. Narración en primera persona. Ofrece con verosimilitud sus problemas íntimos, pero de los sucesos en los que no ha participado sólo puede ofrecer opiniones.
2. Narración en segunda persona. Permite al autor presentarnos el conflicto interior del personaje, desdoblado en dos yos diversos.
3. Narración en tercera persona. Suele implicar la omnisciencia, cuando el narrador adopta la postura de un dios que contempla los personajes, que sabe de antemano lo que va a sucederles (narrador interno), o bien, contempla desde fuera la acción y conoce sus limitaciones (narrador externo).

De lo dicho hasta aquí, se deduce la importancia que las figuras del autor, del narrador y del lector han adquirido en la crítica actual. Sin llegar, como James o Lubbock, a conclusiones dogmáticas sobre cuál es la mejor forma narrativa, no cabe duda de que en la novela han empezado a valorarse elementos antes olvidados, aunque la profusión de estudios al respecto pueda llevar aparejado el posible olvido de la finalidad primera de cualquier novelista: el narrar una historia (15).

---

(15) Vid., supra, cap. IV, 1.

Los novelistas del siglo XIX, para quienes esta finalidad estaba totalmente asumida, utilizaban como tipo de narración más abundante la narración en tercera persona, con una participación exhaustiva del autor, ya sea identificándose con un personaje, ya contemplando a éstos desde fuera, bien de una forma fría y cerebral, o bien acercándose a ellos. A esta participación va a ser requerida, en numerosas ocasiones, la figura del lector, para que escuche, para que concentre su atención en un personaje, o para que participe, como otro personaje más, en el desarrollo de la acción.

2. El narrador omnisciente de El final de Norma.

La actitud que Pedro Antonio de Alarcón adopta en esta su primera novela es la del narrador omnisciente ("Editorial Omniscience", en la tipología de Friedman). Este narrador, sin embargo, a pesar de su omnisciencia, no estará solo. La voz del autor aparece en múltiples ocasiones, y ambos invitarán al lector a participar conjuntamente en los hechos, a sentir sus mismas emociones y a presenciar los mismos sucesos (16).

---

(16) Para la función del lector en la obra literaria, vid.

Ya desde el título del primer capítulo, El autor y el lector viajan gratis (p. 375) (17), podemos percibir la complicidad que el autor-narrador quiere lograr del lector.

No hemos de olvidar que esa complicidad, explícitamente o no, existe entre cualquier autor y cualquier lector, como dice Germán Gullón:

> Al abrir una novela pactamos tácitamente con su autor: aceptamos cuanto diga como verdad-ficticia, claro está (18).

Óscar Tacca, Las voces..., cit., pp. 149 y ss., y los estudios de Gérard Genette (Figures I, II, París, Seuil, 1966), Tzvetan Todorov (Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971) y Roland Barthes (Le degré zéro de l'écriture, París, Gonthier, 1965, y en español, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967).

(17) Todas las páginas que citamos entre paréntesis se refieren a Obras completas, Madrid, Fax, 1954[2].

(18) La novela como acto imaginativo, Madrid, Taurus, 1983, p. 21.

Lo que sucede es que unas veces el lector estará presente y, juntamente, con el autor, indagará la historia, y otras, el lector calla y acepta lo que éste le diga.

La presencia del autor en El final de Norma, decíamos, es constante, con sus comentarios e intervenciones. Así, desde este primer capítulo, se permite comentar a raíz de la descripción del narrador:

> El sol caía a Poniente con su eterna juventud. Que también hay majestades eternas (p. 375).

Es claro que la segunda expresión pertenece al autor, que líneas más abajo llega a exclamar:

> ¡Hermosa tarde para ser amado y tener mucho dinero! (p. 375).

Con este comentario, el autor, confundido con el narrador, quiere lograr la total identificación del lector con sus postulados. No necesita nada más para establecer ese "pacto" con los lectores. Sin embargo, considerando al lector totalmente inclinado a participar en la historia, a ser cómplice de la historia que transmite, no duda en creerlo otro personaje más; eso sí, sin dejar la batuta que como autor le corresponde. Así, en la siguiente escena,

ambos están contemplando la llegada de un vapor repleto de viajeros, pero el autor tiene que señalar:

> Un solo individuo de los que hay a bordo merece nuestra atención, pues es el único de ellos que tiene papel en esta obra...
>
> Aprovechemos para conocerlo los pocos minutos que tardará en anclar El Rápido, no sea que después lo perdamos de vista en las tortuosas calles de la arábiga ciudad.
>
> Acerquémonos a él, ahora que está solo y parado sobre el alcázar de popa (p.375).

De esta manera, ya no hay problema alguno para titular el segundo capítulo como Nuestro héroe. Al fin y al cabo, el héroe pertenece tanto a uno como al otro.

Podría parecer que el narrador (19) adopta una

---

(19) Separamos ya los conceptos de autor y narrador. Dejamos para el primero los comentarios que se hacen al margen de la historia, que más adelante estudiaremos, y para el segundo, la narración de la misma.

postura objetiva, como un yo-testigo (" 'I' as witness", en Friedman), cuando leemos al comienzo de este segundo capítulo:

> Pero mejor será que prestemos oído a lo que dicen con relación a su persona algunos viajeros y viajeras... (p. 375).

Es la misma postura objetiva a la que invita al lector. Sin embargo, pronto se ausentará éste de la escena y quedará como un simple receptor de la historia, dominado totalmente por el narrador omnisciente, que sabrá no sólo lo que hacen y piensan los personajes, sino que, incluso, se atreve a imaginar los sentimientos de sus lectores:

> La hermana de Serafín Arellano hubiera agradado mucho al lector (p. 378).

En otras ocasiones, el narrador incita a los lectores a que imaginen lo que él está contemplando, haciéndoles partícipes así de la acción:

> Personificad en una joven que parecía tener dieciocho años todos los delirios del último pensamiento de Weber; fingid una belleza ideal (...); cread una figura suave (...), y tendréis apenas idea de

> la mujer que cantaba Norma (p. 382).

o bien,

> Allí hubierais visto a aquella mujer, tan hermosa e inspirada, interpretar los tenebrosos pensamientos (p. 384).

Este narrador se permite conducir a los lectores a lo largo de la historia, bien recordándoles acciones anteriores, o bien señalando la correcta interpretación de las mismas:

> Ya sabéis el magnífico argumento de la primera escena del segundo acto (p. 384).

> El lector sabe que Serafín era totalmente lego en geografía (p. 398).

> Serafín, que tanto gustaba de un rico vino (sin que por esto lo creáis vicioso)... (p. 400).

A veces, el narrador hurta al lector ciertas informaciones, ya sea porque las da por sobreentendidas, ya porque así cree mantener el interés:

> Sin más incidentes que nos importen, empezó la ópera (p. 382).

> ¿Para qué os he de cansar con la relación de todas las maravillosas dotes...? (p.384).

> Pasaron cinco meses sin que nada notable ocurriera en el castillo (p. 422).

> ¡Allá van nuestros amigos!... Miradlos sobre cubierta. ¿Los veis? ¡Ah! Ya no os tiempo de que los veáis... El Rápido acaba de doblar una colina (p. 398).

En fin, narrador y lector, que han intervenido directamente en la historia narrada o han participado como simples testigos, tienen que asistir juntos al desenlace:

> Volvamos al Leviathan (p. 415).

> Veamos lo que había sucedido (p. 415),

aunque aquél lamente, en cierta manera, haber provocado en éste sentimientos de compasión hacia los personajes:

> ¡Gracias a Dios!, dirá el lector, dando el último suspiro de los que le ha costado este incidente (p. 416).

> Lector... lo siento mucho; pero sucedió como te lo cuento (p. 426).

Así pues, el narrador no adopta un "punto de vista" único. Es claro que conoce los sentimientos de los personajes y, alguna vez, se adelanta a sus acciones, pero existe la intención de permanecer como testigo mudo que relata lo que contempla o lo que oye. De ahí la abundancia de diálogo en esta novela. A esa intención, por otra parte, pertenecen los momentos en que deja la narración de los sucesos a otros personajes.

Éstos, constituyéndose asimismo en narradores, nos ponen al corriente de acciones anteriores. Otras veces, recurre, como sucederá en novelas posteriores, a la utilización de una carta que cuente los pormenores. Lo de menos, sin embargo, es que la carta vaya destinada al personaje que la cita o que éste la tenga a mano. No importa: el personaje sabe su contenido y la relata literalmente:

> Hace cinco días que el empresario de este teatro Principal, donde, como sabéis, tenemos compañía de ópera, recibió una carta de su amigo el empresario del teatro de San Carlos, de Lisboa, concebida, sobre poco más o menos, en los términos siguientes: "Querido amigo..." (p. 380).

Alberto, que es el personaje que relata lo anterior, no tiene la carta a mano, pero eso no obsta, a pesar de que hable "sobre poco más o menos", para que sepa el contenido de la misma punto por punto.

No menos llama la atención el conocimiento que el narrador posee de las notas que Serafín y Brunilda cruzan entre sí. En otra ocasión, sin embargo, se vale del manuscrito encontrado por Alberto, que recoge las Memorias de Rurico de Cálix, para transcribirlo tal cual y dar a conocer la verdadera historia del personaje.

El narrador de El final de Norma, en fin, está por encima de la narración. Conoce a los personajes, a los lectores; los conduce a través de la historia y utiliza todos los medios que le proporciona su omnisciencia para cumplir su función.

3. El narrador transcriptor de El sombrero de tres picos.

La figura del narrador en su siguiente novela, El sombrero de tres picos, muestra una diferencia esencial con respecto a las restantes obras alarconianas. Aquí, el narrador se hace depositario de una historia que ha

escuchado y se encarga de transmitirla a los lectores. Efectivamente, en el Prefacio del autor (20) se nos hace saber que la historia de El sombrero de tres picos responde a la versión que el pastor Repela recitó cierta noche en una fiesta de la Cortijada en que vivía. Sin olvidar que el asunto había sido tratado en numerosos romances y canciones populares, se recurre a la versión del pastor por considerar que en ella "salía mejor librado el decoro", la cual el autor no duda de que había de ser la primitiva y que, posteriormente, "al rodar por las manos del vulgo", habría de "estropearse y percudirse al contacto de la ordinariez y la chabacanería" (21).

No entramos en los pretendidos motivos morales que pudieron mover a Alarcón a aceptar esta versión, como ya hicimos anteriormente. Lo que ahora interesa es ver cómo el narrador se hace depositario de una historia que

---

(20) Como ya hemos dicho en capítulos anteriores (vid. cap. III, 2), en la versión de la Revista Europea, el Prefacio era más amplio que el que aparece en Obras completas. Puede verse íntegro en la edición de Vicente Gaos, Espasa Calpe, Madrid, 1975.

(21) Vid. edic. de Vicente Gaos, cit., pp. 7 y 8.

no le pertenece, para transmitirla. Lamenta, al mismo tiempo, haber tenido que adaptar el asunto por carecer de una copia exacta del recitado del "zafio pastor de cabras":

> ¡A no habernos quedado sin ninguna copia del romance de Repela, o a ser nosotros hombres de más memoria, nos hubiéramos limitado a darlo a la estampa! (22).

El recurso de mostrarse como transcriptor de una obra ya escrita no es nuevo, y responde desde sus orígenes al afán de objetividad y de verosimilitud que el autor quiere dar a su relato (23). Óscar Tacca llama a este narrador

---

(22) Ibidem, pp. 8 y 9, nota 2.

(23) Vid. Óscar Tacca, Las voces..., cit., p. 39: "El recurso responde desde sus comienzos a un doble afán de objetividad (a) y de verosimilitud (b) (...). El primer concepto apunta a la imparcialidad del autor. El segundo, a la credibilidad de lo narrado. Por ambas vías la novela pretende caucionar la "historia". Por la primera sustrayendo la figura del rapsoda, del inventor, del embaucador (como diría Borges). Por la segunda, acumulando pruebas e indicios de la realidad del documento".

autor-editor o transcriptor, y señala varios estadios: desde las novelas en forma epistolar hasta aquellas en que el autor se presenta como "mero" editor de unos papeles, en dos actitudes: las que se muestran como una copia fiel y cuidadosa del original y las que han sido "traducidas", "compuestas" o "reescritas" por el transcriptor.

A esta última clase pertenece El sombrero de tres picos. Hemos de decir, sin embargo, que, salvo en el Prefacio citado, nunca más aparece el recuerdo de Repela, ni el de su relato. Desde el primer capítulo, el narrador toma la psotura de la omnisciencia absoluta ("Editorial Omniscience", en Friedman), y se permite libertades narrativas que se corresponden totalmente con ésta.

Interesa, no obstante, el concepto de transcriptor de Óscar Tacca, porque, a partir de él, podemos deducir algunas conclusiones (24). Al utilizar este recurso, lo que pretende Alarcón es darle verosimilitud a la historia.

---

(24) Pedro Antonio de Alarcón, por otra parte, utiliza en numerosas ocasiones este procedimiento. Buena cuenta de ello es la detallada explicación que acompaña en Historia de mis libros al origen de la mayor parte de sus escritos: de unos fue testigo, de otros le

La verosimilitud en la literatura no equivale a realidad. Óscar Tacca ha diferenciado sutilmente ambos conceptos:

> ... verosímil es, en la vida práctica, aquello que tiene apariencia de verdad. En literatura, en cambio, la verosimilitud es siempre convencional (25).

No ofrece dudas que la historia que narra Pedro Antonio de Alarcón procede de la literatura popular, como prueban las numerosas versiones recordadas por el autor, y que él mismo pretende hacer literatura. Por esto, la verosimilitud del suceso había de quedar probada, máxime cuando su versión había de diferenciarse totalmente de las anteriormente conocidas por los lectores, especialmente en lo referente al desenlace.

> llegó noticia a través de amigos y conocidos, y, finalmente, otros se los oyó contar a su madre, a su abuela, etc.

(25) Óscar Tacca, Las voces..., cit., p. 59.

Parece como si Pedro Antonio de Alarcón quisiera demostrar: "Todas las versiones conocidas, que son populares porque están escritas, son creíbles; la que yo cuento, que también es popular, como lo demuestra el que un pastor de cabras la recitase, también lo es, y mucho más, porque aún no ha sido 'desnaturalizada' por los escritores profesionales". La elección de este "punto de vista" ha de resultar, pues, acertada, si atendemos a la finalidad para la que fue elegido.

Una vez cumplida esta finalidad, el autor no necesita un transcriptor fiel de la historia de Repela. Probado el origen popular del relato y advertido el hecho de su escasa memoria, el narrador tiene el camino libre para su interpretación de los hechos. No hay problema, pues, para dar paso a la omnisciencia de que puede gozar.

Sin embargo, como este narrador se siente depositario del recitado de Repela, su actitud para con el lector es semejante a la que tomaría con el público. Justamente por eso, el "amigo lector" se convierte en "amigos oyentes", y la familiaridad establecida entre narrador y lector es más estrecha. Unas veces, aquél se considera en la obligación de explicar algunos aspectos de su relato:

Y aquí tenéis todo lo que la presente

> historia tiene que ver con la militar y política de aquella época; pues nuestro único objeto, al referir lo que entonces sucedía en el mundo, ha sido venir a parar a que el año de que se trata (supongamos que el de 1805) imperaba todavía en España el antiguo régimen... (p. 445).
>
> Basta ya de generalidades y circunloquios, y entremos resueltamente en la historia del Sombrero de tres picos... (p. 445).
>
> Conque ya veis que el tío Lucas no estaba en camino de arruinarse... (p. 446).
>
> (Debemos de advertir que el Corregidor, lo mismo que todos los que no tienen dientes... (p. 452).

Que el narrador considera su relato como oral, puede comprobarse, asimismo, en numerosas ocasiones:

> Pues precisamente aconteció en una ciudad de Andalucía lo que vais a oír... (p. 445).

-¿Tan rico era el Molinero, o tan imprudentes sus tertulianos? -exclamaréis interrumpiéndome (p. 446).

-Empiezo por responderos... (p. 446).

-Lo digo, porque... (p. 462).

Estos diálogos que el narrador establece con el lector, propios, como decimos, de la novela de los siglos XVIII y XIX, pero más abundantes en Alarcón que en el resto de los autores españoles, se deben, según Mariano Baquero Goyanes (26) a la influencia del autor francés Alfonso Karr, reconocida por el propio novelista (27).

---

(26) "Un marco para El sombrero de tres picos", en AA.VV., El comentario de textos, 3. La novela realista, Madrid, Castalia, 1979, p. 42. Puede verse el análisis de esta influencia también en su libro El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 432 y en la "Introducción" a su edic. de El escándalo, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. LXX.

(27) Historia de mis libros, en Obras completas, cit., p. 8.

Conviene señalar, no obstante, que el lector no es un ser lejano al que se dirige el narrador y que permanece impasible a la historia que lee o escucha. En el comienzo de El final de Norma ya hemos advertido el intento de Alarcón de considerar a este "lector amigo" como un personaje-testigo de la historia. Sin embargo, decíamos, el narrador pronto caminará solo, olvidándose de este supuesto y el lector se separará cada vez más de los hechos, hasta permanecer pasivo ante ellos. En El sombrero de tres picos, en cambio, este recurso es mantenido por el guadijeño hasta el final.

Analicemos los hechos. El narrador escucha un romance que, transmitido por tradición oral, recita el pastor Repela a un grupo de muchachas:

> -¡Nada, nada, tío Repela! (exclamaron valerosamente las muchachas). ¡Diga V. otra vez su Relación; que es muy divertida! (p. 444).

Considerando esta relación como la más acertada, decide él mismo continuar esta tradición y transmitirla al "respetable público" de forma también oral.

Evidentemente, en la transmisión oral de cualquier obra literaria, los recursos que ha de utilizar el narrador para ganar la atención de los oyentes implican, entre otros,

la identificación de éstos con lo narrado y, a ser posible, la participación en el relato.

No es necesario multiplicar los ejemplos que prueben lo dicho, pero pueden apreciarse numerosas expresiones para llamar la atención del oyente, no sólo en los cuentos y apólogos populares, sino también en los mismos cantares de gesta y, sobre todo, en los romances (28), en donde son abundantes fórmulas como viérades, bien oiréis, etc.

Así pues, en El sombrero de tres picos la ficción es doble, porque el narrador no sólo imagina una historia sino que, además, imagina al lector participando de ella. Una participación impuesta por la transmisión oral, que necesita para mantener la atención de los oyentes. Tal vez por eso no extraña que la voz del narrador se module de acuerdo con la reacciones de los oyentes:

> -Pero ¿a qué estas notas lúgubres en una tonadilla alegre? (...) -Vais a saberlo inmediatamente. (p. 449).

---

(28) Vid. Ramón Menéndez Pidal, Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y safardí). Teoría e historia, I, Madrid, Espasa Calpe, 1953, p. 74.

O bien, para reforzar sus descripciones, recuerde el origen tradicional de la historia:

> -En cuanto al indicado donaire del señor corregidor, consistía (dicen)... (p. 450).
>
> En cambio (añade la tradición)... (p.450).

o bien, recurra a expresiones que quieren reflejar el sentimiento de los oyentes ante determinados hechos:

> ¡Pobre principio de autoridad! ¡Así te hemos puesto los mismos que hoy te invocamos tanto! (p. 450).
>
> ¿Cómo no brillan en la oscuridad semejantes relámpagos? ¿Qué es todo el fuego de las tormentas comparado con el que arde a veces en el corazón del hombre? (p. 464).
>
> ¡Lástima que no se oyera lo que hablaban! (p. 478).

Tampoco faltan las fórmulas para interesar al oyente:

> ¡Condenación! ¡La puerta del molino estaba abierta! (p. 462).

> ¡Hubo que ver entonces a la navarra! (p. 475).

Con estos antecedentes no extrañe que el lector, ya identificado con el narrador, participando como un testigo más en la historia, pueda acompañar a éste y servirse de las mismas prerrogativas que la omnisciencia de aquél le concede:

> Sigamos, por nuestra parte al tío Lucas. (p. 460).
>
> Abandonemos ahora al tío Lucas (p. 465).
>
> ... de que ya nos habló Garduña (p. 465).
>
> Dejemos, pues, al Corregidor (...) y, convertidos también nosotros en andarines, volemos con dirección al lugar, en seguimiento de la valerosa señá Frasquita (p. 468).
>
> Precedámosle nosotros, supuesto que tenemos carta blanca para andar más de prisa que nadie (p. 469).

Puede comprobarse, pues, que la relación narrador-

-lector no es algo convencional solamente, sino que, como señala Laureano Bonet:

> La relación entre el narrador y el lector es en todo momento vivaz, activa, y fluye como un incesante diálogo, creándose así una curiosa acción paralela a la propia acción, y palabras, de los caracteres ficticios. Incluso ambos "personajes" se mueven, corretean, cruzan una y otra vez el espacio imaginario, dentro ya de la ficción, al lado de los protagonistas (29).

Podríamos preguntarnos ahora qué función desempeña este autor-transcriptor en la novela de Alarcón, una vez comprendida su actitud en el relato. Es decir, ¿puede representar un avance técnico o un recurso estilístico este tipo de narrador?, ¿podría servir cualquier "punto de vista" para la creación de El sombrero de tres picos? Hasta ahora no hemos querido entrar en valoraciones, pero es necesario

---

(29) Laureano Bonet, "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Taurus, 1981, p. 34.

que cuando nos referimos a esta novelita intentemos concretar las causas de que haya sido unánimemente reconocida por la crítica como la mejor novela alarconiana y entre las mejores del siglo XIX español.

Si miramos con ojos actuales, la intromisión del autor en la acción, y la misma familiaridad con los lectores será un punto negativo, sobre todo desde la difusión del behaviorismo y de las técnicas objetivistas de la novela. Ni que decir tiene que Alarcón no pudo conocer estas nuevas técnicas, y que se valió de un modelo de narrador dentro de las posibilidades que la tradición literaria le ofrecía. Aun así, la utilización de este narrador que transmite la historia, que conoce a sus personajes porque así lo ha recogido de la tradición, y que oralmente se dirige al público, significa un acierto dentro del carácter popular que su autor dio a la narración, porque éste es no sólo el modelo más abundante en la literatura popular, sino además el único posible. Desde el estudio del narrador, quizás, pueda interpretarse el género literario a que pertenece la obrita.

No olvidemos (30) las distintas explicaciones

---

(30) Vid., supra, cap. III, nota 1.

que se han señalado para considerar El sombrero de tres picos como novela o como cuento. El autor en ninguna ocasión habló de género novelesco. Para definirlo recurre a expresiones como "libro", "obra" u "obrilla". El primero que utiliza la palabra "novela" para designar esta obra es, que nosotros sepamos, don Juan Valera:

> La más encomiada de sus novelas es acaso El sombrero de tres picos (31).

Se ha hablado posteriormente de novela corta en numerosas ocasiones, pero desde que doña Emilia Pardo Bazán le llamó "rey de los cuentos españoles", esta última definición es la que se ha impuesto, sobre todo a partir de Baquero Goyanes (32), que aclaraba:

> De tal forma que El sombrero de tres picos debe ser considerado novela corta por su extensión y cuento por lo tradicional de su argumento (33).

---

(31) Juan Valera, "Notas biográficas y críticas. Don Pedro Antonio de Alarcón", en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1942, p. 1358.

(32) El cuento..., cit., pp. 49-53.

(33) Ibidem, p. 51.

Efectivamente, ya la condesa de Pardo Bazán había reconocido:

> Cuento hay que llamarle, no tanto por sus dimensiones cuanto por su índole y procedencia. El mérito mayor de Alarcón fue, sin duda alguna, haber conservado en su obra maestra el carácter popular y sencillo del genuino cuento... En esto consistió la suprema habilidad. Alarcón cuando por instinto o impulso genial acertaba, no acertaba a medias (34).

Y un acierto fue, efectivamente, la utilización de este narrador-transcriptor para darle el carácter popular que necesitaba en su cuento.

Hay, además, otra función que no debe pasar desapercibida a la hora de valorar la utilización que de la figura del narrador hace Alarcón en El sombrero de tres picos: nos referimos a su utilización como elemento explicativo de la estructura.

Hemos de estudiar más adelante que uno de los

---

(34) E. Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, en Retratos y apuntes literarios, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1386.

rasgos más destacados de El sombrero de tres picos es el humor que el autor sabe infundir en personajes y situaciones, y ya nos hemos referido (35) a los recursos empleados por el guadijeño para lograr la intriga y mantener el interés de los lectores. Decíamos que la ruptura de la línea cronológica, que utiliza en otras novelas, es esencial en la obrita que nos ocupa. Pues bien, la sencillez con que ha concebido este cuento necesita, sin duda, la utilización de un narrador que acompañe a los lectores por los vericuetos que la estructura puede ofrecerle. De esta manera, los recuerdos de escenas anteriores y los adelantos de las que han de venir es un elemento que ahora usa el narrador:

> El señor Obispo y su familia habían llegado con bastante anticipación, gracias al coche, y hallábanse ya en palacio, donde los dejaremos rezando sus devociones (p. 456).
>
> ... como ya dijimos en otro lugar (p.464).
>
> ... con quien ya lo comparamos al describir su carácter (p. 464).

---

(35) Vid., supra, cap. IV, 2.

> Se cae de su peso que, durante aquella ausencia del alguacil, fue cuando el molinero estuvo en el molino (p. 468).
>
> ... según dejamos indicado (p. 470).
>
> Y el alguacil le refirió en cuatro palabras todo lo que ya sabemos (p. 471).

Todas estas fórmulas pueden parecer impropias -no tanto en la novela del siglo XIX- de un novelista "serio" y de una obra "importante", no así en un cuento que se relata oralmente a un público, no demasiado culto, que no ha salido de la Cortijada en la que el narrador oyó a Repela.

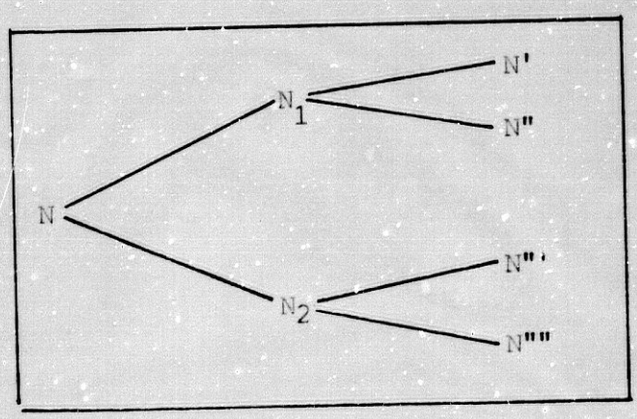
Creemos, de esta manera, que la figura del narrador ocupa un lugar importante en la interpretación de los recursos artísticos utilizados por el guadijeño para elevar a la categoría de obra de arte ese cuentecillo jocoso que se llama El sombrero de tres picos.

4. El desdoblamiento del narrador en El escándalo.

La figura del narrador en la novela El escándalo presenta características peculiares dentro de la narrativa

alarconiana, derivadas de la propia finalidad que el autor se propuso al escribirla. La novela, como se sabe (36), comienza dirigida por la batuta de un narrador omnisciente. Pronto, sin embargo, este narrador dejará la palabra en boca del protagonista, que se hará cargo de la narración de la mayor parte de la historia, y éste, a su vez, irá cediendo la voz a los distintos personajes.

El procedimiento en sí es común a casi todos los novelistas españoles del siglo XIX: el narrador, junto con sus personajes, cuenta un relato. Ambos, alternativamente, se constituirán en ejes narrativos. No parece haber, no obstante, una multiplicación de los puntos de vista, salvo en contadas escenas, ya que cada uno de estos "nuevos" narradores actúa como desdoblamiento del primer narrador y no como narradores independientes. Es decir, no parecen ser varios narradores que cuentan la misma historia, sino un solo narrador que se desdobla en otros para que la historia avance. Gráficamente:



---

(36) Vid., supra, cap. III, 3.

La omnisciencia del primer narrador (N) es absoluta desde el comienzo. Situado como un dios, fuera de la obra, contempla desde un lugar privilegiado toda la escena, percibe cada uno de los gestos del personaje, interpreta estos gestos a su manera, y penetra en el propio personaje, conociendo de este modo sus pensamientos y sus sentimientos:

> Algunas de aquellas bromas lo habían impacientado e irritado de un modo evidente. Relámpagos de ira brillaron más de una vez en sus ojos, y aun se le vio en dos o tres ocasiones levantar el látigo con ademán hostil. Pero tales accesos de cólera terminaban siempre por una sonrisa amarga y por un suspiro de resignación, como si de pronto recordara algo que le obligase a contener el impetuoso denuedo que revelaba su semblante. Veíase que el dolor y el orgullo reñían cruda batalla en el espíritu de aquel hombre (p. 482) (37).

De nada vale el afán de objetividad que quiere

---

(37) El subrayado es nuestro.

mostrar al comienzo y que refleja en expresiones como se veía, se le vio, etc., o mostrando inseguridad en las apreciaciones: se diría, como si, etc. Al final, en el párrafo que hemos subrayado, el narrador da una medida de lo que será su papel en adelante.

Esta narrador omnisciente se permitirá, a lo largo de la novela, aleccionar a los lectores, bien de una forma directa, o bien cortando o interrumpiendo el relato para pronunciar algunas expresiones que no se sabe con seguridad a quién van dirigidas:

> El auditorio se rio a carcajadas. ¡Auditorio terrible el pueblo..., la masa anónima..., el jurado lego..., la opinión pública!
> Fabián se estremeció al oír aquella risa formidable (pp. 482-483).

Una vez que ese primer narrador ha presentado al protagonista -Fabián Conde- y ha anticipado algunos datos que demuestran su triste estado de ánimo y alguna posible causa del problema que le aflige, se retira sigilosamente y deja todo el relato siguiente al propio Fabián Conde, que, a partir de ahora, se eleva a categoría de narrador, pero conservando toda la omnisciencia que el

otro poseía (38).

La confesión que Fabián Conde realiza al padre Manrique pudo ser interpretada por Alarcón en la primera edición como una confesión sacramental. En las ediciones posteriores, sin embargo, elimina los datos que conducen a esta interpretación (39). Nosotros hemos de juzgarla únicamente como un recurso narrativo, como ya señaló Ángel Valbuena Prat:

---

(38) El primer narrador no desaparece del todo. Las apreciaciones sobre el espacio, sobre el tiempo y sobre las actitudes de Fabián y del padre Manrique quedan a su cargo, pero no hay duda de que su presencia disminuye.

(39) En la edición de Baquero Goyanes, cit., puede apreciarse efectivamente el cuidado que tiene Alarcón en eliminar los equívocos que pudieron producirse en la edición de 1875. En ocasiones, la palabra "confesión" ha sido sustituida por "consejo". Así, en el cap. III del Libro VII, se decía en la primera edición: "el sacerdote con quien acabo de confesarme", y en la definitiva se convirtió en: "el sacerdote a quien acabo de pedir consejo". (Vid. la edición citada, volumen II, página 191).

> Creo que la confesión, o mejor confidencia, del protagonista con el padre Manrique, hay que interpretarla, sobre todo, como procedimiento literario, eje de toda la novela (40).

Valiéndose, pues, del artificio literario consistente en que un personaje narre una historia a otro, mostrando su propio punto de vista ("Selective Omniscience", según Friedman) (41), Fabián Conde recoge el hilo de la narración y se convierte por concesión graciosa del primero en narrador principal. Llamamos a esta figura N_1 , según el esquema anterior.

Este narrador (N_1) se permite ordenar la narración, puesto que conoce toda la historia:

---

(40) Ángel Valbuena Prat, Historia de la literatura española, III, Barcelona, Gustavo Gili, 1974[8], p. 276.

(41) A pesar de todo, este narrador que aparece en El escándalo no se corresponde en su totalidad con el que señala Friedman. Ya hemos advertido que posee la misma omnisciencia que el anterior.

> Ya le contaré a usted muy luego la historia cierta y positiva (...). Pero antes, cumple a mi propósito decir por qué grados y en qué forma me fui enterando de la tragedia que le costó la vida a mi padre; tragedia que está enlazada íntimamente con mis actuales infortunios (p. 489).

> Aun a riesgo de que tache usted de incoherente mi narración, necesito ahora retroceder un poco en ella... (p. 500).

o, incluso, interpretarla para evitar posibles equívocos al padre Manrique que le escucha:

> En suma: por dramáticos que le parezcan a usted los hechos que paso a referirle, no crea que reside en ellos el verdadero interés de la tragedia que aquí me trae... Esta tragedia es de orden íntimo, personal, subjetivo (que se dice ahora), y los sucesos y los personajes que voy a presentar ante los ojos de usted son como un andamio de que me valgo para levantar mi edificio; andamio que retiraré luego, dejando sólo en pie el problema moral con que batalla mi conciencia... (p. 500).

> No imagine ni por un instante que esto de ser expósito Diego haya de tener al cabo relación alguna, material o dramática, con la presente historia, dando lugar a reconocimientos, complicacicnes y peripecias teatrales... (p. 502).

Puede también conocer las interioridades de sus personajes:

> Volviendo a Diego, debo añadir que su tristeza y su esquivez hacia el género humano procedía de otras causas a más de la ya referida (p. 502).

Y, finalmente, puede resumir la historia como le convenga o llamar la atención del oyente con sus interpretaciones:

> ¡La idea de parecer ridículo le volvía loco! ¡No olvide usted esta circunstancia, padre mío! (pp. 502-503).
>
> ... detallaré la figura de Lázaro, con tanto más motivo, cuanto que de este modo comprenderá usted mucho mejor el que yo

> pasara largo tiempo sin saber si aquel hombre, con rostro de ángel, era un malvado muy hipócrita o un verdadero dechado de virtudes (p. 503).

La elección de este segundo narrador (N_1) le sirve a Alarcón para alcanzar algunos logros en su técnica narrativa, que no hemos de despreciar. En primer lugar, este narrador necesita de un oyente, presente en la narración, que escuche su relato. Por este motivo, la función del lector ideal es cumplida aquí con acierto por el padre Manrique. No necesita así la constante presencia del "amigo lector" en la novela, como ha sucedido en las anteriores.

En segundo lugar, Alarcón confesó en innumerables ocasiones la veracidad de su historia y la realidad de sus personajes (42). Ante esta confesión no le cabe a él -como autor y como narrador- nada más que la postura objetiva de relatar unos hechos que conoce por haber sido testigo o depositario de la historia. En esta situación, hubiera resultado difícil mantener la objetividad y al mismo tiempo hacer gala de la maestría con que se ha construido la estruc-

---

(42) Vid. el extenso capítulo que hemos dedicado a esta cuestión anteriormente, cap. III, 2.

tura de la novela (43), para mantener la intriga, sin la presencia constante de un testigo de lo relatado.

Es claro, pues, que necesita un testigo de los hechos, y es claro que ese testigo ha de saber la verdad de los mismos. Por lo tanto, la elección de este testigo como protagonista y como relator supone una economía narrativa en la novela: sirve para demostrar la veracidad de lo contado y, en fin, se puede permitir libertades que al primer narrador (N) le hubieran resultado difíciles, sin detrimento de la veracidad de los hechos.

Cuando la confesión de Fabián Conde acaba, el primer narrador (N) recoge el hilo del relato para dirigir la historia hacia el desenlace final. Necesita, sin embargo, resolver algunos enigmas que habían quedado débilmente esbozados en la confesión de Fabián y que han de servir para ayudar a la solución final del problema que amarga al protagonista. La clave habrá de estar en la verdadera historia de Lázaro, y manteniendo su ideal de objetividad, se servirá del Marqués de Pinos, un personaje secundario que había hecho su aparición en los primeros capítulos, para dar a conocer aquella historia. Este nuevo narrador

---

(43) Vid., supra, cap. IV, 4.

(N_2) no nos da un nuevo punto de vista, sino que desdoblado del primer narrador (N) hará avanzar la historia. Por su parte, de nuevo, posee las mismas características de omnisciencia de que ya han disfrutado los anteriores: ordenar los sucesos, interpretarlos, aleccionar, etc.:

> Conque prosigo... (p. 585).
>
> Continúo... (p. 585).
>
> Perdóneme la emoción que me embarga. ¡Acaba de nombrar a mi madre..., y es horrible todo lo que tengo que contar respecto de ella!... Pero me lo manda Dios... (p. 585).
>
> Este proceder de Lázaro irritaba más y más el odio de mi madre hacia él; y aun yo mismo, atribuyendo a desprecio o a falta de absoluto sentido moral aquella glacial indiferencia, soñaba con venir a Europa... (p. 588).

Finalmente, estos narradores (N_1 y N_2) se desdoblan asimismo en otros narradores situados ya en un tercer nivel (N', N", N"', etc.).

El narrador Fabián Conde (N_1) deja en determinados momentos el hilo del relato a otros personajes, que se constituyen en otros tantos narradores, los cuales, más cercanos a los hechos a que se refiere Fabián en la conversación con el padre Manrique, actúan como narradores-testigo. Es el caso de la madre de Fabián que cuenta a su hijo, en el lecho de muerte, la primera versión de la historia de su padre:

> Fabián, hasta aquí has estado en la creencia de que tu padre, mi difunto esposo, fue un oscuro marino que murió en América (...). Pero nada de esto es cierto. Lo cierto es otra cosa horrible que yo debo revelarte... (p. 489).

La revelación de la madre moribunda es la historia que constituirá su relato.

Para contar la segunda versión de la muerte del conde de la Umbría, Fabián recurre a Gutiérrez como narrador (N'') de los hechos de los que fue testigo:

> ¡Pues bien: lo que tengo que añadir (...) es que el nombre del conde de la Umbría puede pronunciarse con la frente muy alta a la faz del universo y que usted será

> el primero en proclamar mañana que es el suyo! ¡No a otra cosa he venido de América en busca de usted! (p. 492).

Desde este momento el inspector Gutiérrez actúa como narrador omnisciente que conoce con detalle la vida de su personaje:

> El conde de la Umbría, descendiente de una de las más antiguas casas de Valladolid, poseedor de grandes riquezas... (p. 493).

y sus sentimientos:

> ... de un valor y unos puños sólo comparables a la firmeza de su carácter y a su entusiasmo por la causa liberal, no tenía más que un flaco que pocos grandes hombres han dejado de tener..., y este flaco eran las mujeres (p. 493),

o interpreta sus acciones:

> Pero el verdadero objeto del enamorado general al dictar esta última orden fue hacer dormir fuera de su casa al jefe político... (p. 493),

y ordena y resume la historia:

> ¿A qué afligir a usted especificándole los repugnantes preparativos de lo que ocurrió aquella noche? Baste decir... (p. 494).

No es necesario que sigamos ejemplificando estos desdoblamientos del narrador. Con lo dicho puede advertirse la técnica utilizada por Alarcón, al tiempo que lo acertado de la misma. Nadie duda de la finalidad moralizadora con que el guadijeño escribió su novela más discutida, pero la multiplicación de los narradores da a la misma una pretendida objetividad, por más que cada uno de estos narradores actúe de forma omnisciente en su relato.

5. El narrador-testigo de El Niño de la Bola.

Las particularidades que ofrece la figura del narrador en El Niño de la Bola bien podrían servir como representativas de la novela alarconiana y de los novelistas del siglo XIX español.

A primera vista, y antes de profundizar en esta figura, no se aprecia sino una utilización muy cómoda del recurso de la omnisciencia, que le permite al autor avanzar

en la historia, intervenir en los personajes, añadir o quitar elementos que ayuden a mantener la intriga, etc. Es decir, puede parecer que el narrador está en función del autor y de la tesis que éste quiere exponer en la novela.

No sucede, sin embargo, esto cuando el análisis del narrador en esta novela se hace de una manera más sistemática.

Este narrador se coloca también por encima de personajes y de hechos, en un lugar privilegiado, desde donde puede observar como testigo directo, aunque sin participar en ella, la historia que cuenta. Desde este sitio, elegido cuidadosamente, el narrador gozará de omnisciencia absoluta para penetrar en cada uno de los espacios en donde se sitúa la acción y en el pensamiento de cada uno de los personajes. Ahora bien, este don no le ha sido concedido gratuitamente, sino que ha logrado saber toda la historia, mejor que nadie, gracias a haber participado como testigo de los hechos narrados y a haber recogido de muy distintas fuentes los hechos que él no ha podido presenciar físicamente. Su papel más importante ha sido reorganizar sus fuentes para darlas a la luz.

Efectivamente, el autor declara desde el principio ser testigo del hecho histórico que va a relatar:

> Ahora bien, amigos lectores, el primer cuadro del drama romántico de chaqueta y rigurosamente histórico, aunque no político, que voy a contaros (tal y como sucedió, y yo lo presencié...) (p. 614).

La historicidad del relato pueden comprobarla los mismos lectores:

> Tan cierto es lo que acabamos de apuntar (...) que todavía ayer mañana, como suele decirse... (p. 621),

o puede comprobarse documentalmente:

> ... pues entre los papeles que nos sirven de guía no figura ningún dictamen facultativo sobre el particular... (p. 627),

aunque no haya por qué dudar de la palabra del narrador:

> Porque es de advertir (y nos urge decirlo bajo promesa de no añadir ni quitar nada a la estricta verdad de cosas que todavía suceden en aquellas y otras comarcas de la península española)... (p. 645).

> A fuer de historiadores veraces... (p. 692).

Su respeto a la historia le hace lamentar el tener que narrar alguna escena desagradable:

> De buena gana hubiéramos terminado esta obra en el capítulo anterior (...). Pero hoy no tenemos la libertad discrecional del novelista: hoy somos esclavos de hechos desgraciadamente reales y positivos y, por tanto, nos vemos en la dura obligación de referir aquí el trágico suceso... (p. 703).

En Historia de mis libros volverá Alarcón a insistir en la historicidad de El Niño de la Bola:

> Me basta con recordar aquel drama romántico de chaqueta que prensencié en Andalucía cuando niño... (44).

---

(44) Historia de mis libros, en Obras completas, Madrid, Fax, 1954[2], p. 26.

No lo interpretamos nosotros así. Esto no es más que un recurso literario que utiliza el guadijeño, lo mismo que en las narraciones cortas (45). La creencia de los lectores en la veracidad de los hechos narrados interesa a cualquier autor, máxime a los autores del siglo XIX. Difícilmente se encontrará en este siglo un novelista que comience señalando que lo que narra pertenece al mundo de la ficción. Pero no le basta al autor con señalar la verdad de lo narrado, sino que intentará demostrarlo acudiendo a numerosos recursos a su alcance para que el lector quede convencido. En el caso de El Niño de la Bola, la historia está localizada con exactitud en el tiempo (46) y con idéntica

---

(45) Parece Alarcón preocupado especialmente en señalar en Historia de mis libros cuáles de sus obras son de pura invención y cuáles relatan un hecho histórico. Respecto de las novelas largas, la defensa de la historicidad de El escándalo parece ser lo único que sabe oponer a las duras críticas que sus contemporáneos le lanzaron.

(46) Son numerosas las referencias temporales: "entre la extinción de los frailes y la creación de la Guardia Civil, entre el suicidio de Larra y la muerte de

exactitud en el espacio (47); abundan también las referencias a personajes históricos y ls relaciones de éstos con sus personajes novelescos (48) y, por supuesto, algunos han

---

Espronceda, entre el abrazo de Vergara y el pronunciamiento del general Espartero", y, no contento con estas referencias, concluye: "En 1840, para decirlo de una vez". A pesar de todo, 1840 es un período demasiado amplio, demasiado inconcreto, de ahí que más adelante puntualice: "El día de que tratamos (sábado, 5 de abril) sería la una de la tarde..."

(47) La historia la sitúa en Andalucía, en Guadix. Es en Más viajes por España (O.C., cit., p. 1834) donde revela el secreto al describir el paraje conocido como Dientes de la vieja: "Respecto de la cumbre o divisoria llamada los Dientes de la vieja, me referiré a las primeras páginas de mi novela El Niño de la Bola, donde (guardadme el secreto) he descrito aquel sublime paraje, sin revelar su nombre".

(48) Luisita, la prima del marqués, conoce a Pérez de Castro, a Olózaga, a Larra, a Espronceda; había sido retratada por el duque de Rivas y visitada por Pastor Díaz.

participado en hechos históricos de todos conocidos (49).

El narrador viene a cumplir, mejor que nadie, esa finalidad de mostrar como real la historia. Para ello, nada mejor que presentarse como testigo mudo, pero directo, de los hechos:

> Entretanto, ya se habían dicho, y repetido, y comentado hasta la saciedad, muchas y muy interesantes noticias a la puerta del establecimiento. Sabíase, por ejemplo, que... (p. 667).

Y el narrador se hace eco de esos comentarios para comunicarlos al lector, aunque no dude en suprimir aquellos datos que puedan parecer reiterativos:

> El resto de la mañana fue, cual si dijéramos, una ampliación de la tertulia que hemos presenciado en la puerta de la botica (p. 672).

O cambia de lugar para estar mejor situado:

---

(49) La batalla de Arapiles, el Motín de la Granja, la batalla de Luchana, la entrada de los Cien mil hijos de San Luis...

> Sigamos nosotros al turbión de la gente y trasladémonos también a aquel apartado barrio, donde encontraremos muchas personas conocidas (p. 673),

o recoge, finalmente, las impresiones del público:

> Entiéndase bien que nada de esto lo decimos nosotros; el público y el propio Manuel eran los que discurrían así aquella tarde (p. 677).

> ¡Llorar ella!, se decía asombrado el público (p. 679).

> Preferimos, pues, salir a la plaza y confundirnos con la generalidad del público, en cuya compañía podremos ver más tranquilamente la solemne marcha de Manuel Venegas y los dramáticos lances que acontecieron con este motivo (p. 699).

Es, en fin, un testigo privilegiado:

> Ocurrió entonces un incidente en que repararon muy pocos (p. 701).

Para probar que su testimonio no es sino fiel reflejo de la historia que presenció este testigo, pretendidamente objetivo, presenta en ocasiones dudas respecto de lo que ve:

> ... (suponiendo que nos las hayamos con un bandido) (p. 617).
>
> Nada podemos asegurar todavía sobre estas cosas (p. 617).
>
> Luego se levantó, dando un gran suspiro, y penetró en la que no sabemos si se atrevería a llamar su casa (p. 630).

Evita, por la misma razón, interpretaciones que pudieran considerarse demasiado subjetivas:

> ... mas nosotros no tenemos datos suficientes para negar ni afirmar semejantes cosas, ni tan siquiera para responder de que la joven rezase verdaderamente... (p.643).
>
> Pero Manuel consiguió alcanzarlo; abrazóle por secciones, no sé si con filial o con paternal confianza (p. 683).

Y, por supuesto, no se atreve a hacer predicciones sobre el futuro de sus personajes:

> No sabemos qué porvenir tendría reservada la suerte... (p. 657).

En fin, este narrador-testigo, que quiere demostrar su objetividad respecto de los hechos narrados, no duda en citar las numerosas fuentes informativas de las que se ha valido para conocer datos que difícilmente podría haber presenciado, o contrastar sus apreciaciones con las informaciones de personajes más cercanos a los hechos.

Unas veces, el narrador busca sus informaciones de personajes concretos:

> El mismo arriero las ignoraba a la sazón, según dijo después, jurándolo por un puñado de cruces. Lo único que en tal punto y hora sabía era que... (p. 617).

Otras, sin embargo, permanecen en el anonimato:

> Siendo de esperar -de temer, dijo el relatante- que... (p. 655),

aunque la mayoría está sacada de los mismos rumores que difunde el público que asiste en coro a los hechos:

> Dígolo porque semejantes <u>oficios</u> o <u>trapicheos</u> (textual) eran entonces... (p. 621).

> ... exclamó otro regidor: el mismo, según noticias, que había ofrecido aquella <u>vara</u> a Antonio Arregui... (p. 677).

O también busca sus datos en los ya citados "papeles que nos sirven de guía" (p. 627).

Hay, sin embargo, dos informadores destacados para "poner al día" al narrador en relación con los antecedentes de los hechos sucedidos al Niño de la Bola antes de que el lector lo haya conocido en aquel escarpado paisaje, camino de su pueblo natal. Uno es doña Paz, un personaje que en su "embrollado estilo" narrará a los viajeros que se dirigen a Granada lo que sucedió a Manuel Venegas hasta el momento en que decidió abandonar el pueblo y marchar en busca de fortuna. El narrador, no testigo de estos hechos, pero sí de la conversación citada, se apropia de ella y, ordenándola con los demás "datos que poseía el público", decide narrarla él mismo:

> No creemos que el lector tenga empeño alguno en oír de labios de doña Paz la historia de los primeros veinte años del

> Niño de la Bola, relatada en el embrollado estilo de que la impetuosa viuda acaba de darnos elocuentes muestras... Preferimos, pues, narrarla por nosotros mismos, con referencia a todos los datos que poseía el público... (p. 620),

aunque, alguna vez, perdure el recuerdo de la primera relatante:

> -¡Fue para comérsela! -dijo doña Paz al subteniente, al referirle este endiablado episodio (p. 631).

El segundo informante, don Trajano Pericles de Mirabel, se ocupará, bastantes páginas más adelante, de poner al corriente a las personas que acuden a su famosa tertulia de los hechos que sucedieron en la ciudad durante la ausencia de Manuel Venegas. El narrador-testigo parece asistir, como un invitado más, a la citada tertulia. No de otro modo podría describir el ambiente que reinaba en casa de don Trajano y a los personajes que en ella se encontraban:

> Pero antes de copiar lo que dijo [don Trajano] no estará de más que nos fijemos un poco en la citada forastera (p. 656).

El tal don Trajano, personaje nada importante en la historia de que se trata, ha sido otro testigo excepcional de los hechos. Unas veces, por haber participado en ellos sorprendentemente:

> Boda he dicho y no la hubo... Verificóse el casamiento de noche, en la alcoba de don Elías (...). Nadie asistió a él más que el cura de aquella feligresía y los testigos... Yo fui uno de ellos... (p. 684),

otras, por haber sido confidente de los protagonistas, lo que le hace tomar ciertas precauciones al narrar:

> ... (y no salga esto de aquí, señores, pues voy a relatar un hecho que conocen muy pocos, y que a mí me lo contó el riojano un día que vino a consultarme de otros asuntos, y yo no quiero enemistades con entes como el que tengo que nombrar ahora... (p. 660).

otras, seguramente, por haberle llegado noticias de testigos fidedignos:

> ... también ha contado esto la viuda (p.661)

Don Trajano evita, aparentemente, hacer también apreciaciones demasiado subjetivas:

> ¡Dios me perdone si me equivoco! (p. 661).
>
> Sábese muy poco de las conversaciones... (p. 661).
>
> Carezco de datos para referir puntualmente las escenas que se sucedieron en la alcoba de don Elías cuando la joven regresó del convento. La señá María Josefa ha sido muy diplomática en este punto (p. 663).
>
> Pero ¡yo cometería una ligereza impropia de mi carácter, si aventurara en este punto, y con relación al caso presente, juicios o prejuicios, tanto más temerarios, cuanto que nada real y positivo se sabe ni se ha sabido acerca de los sentimientos de la Dolorosa (p. 664).

Pero, salvo estos dos casos, el narrador-testigo es el que principalmente relatará los hechos acaecidos aquellos días de abril. La actitud ante los lectores es de tono muy coloquial. Se nos figura uno más de los personajes

del coro, que ha asistido a los citados acontecimientos y que nos narra a sus "amigos lectores" lo acontecido. El tono coloquial se advierte a lo largo de toda la obra en intervenciones explicativas de algún suceso o de ciertos personajes, para que el lector no caiga en confusiones:

> Debemos apresurarnos a advertir que ninguno de estos vulgarísimos personajes tienen nada que ver con el presente drama (...). Fíjese, pues, el lector en lo que estos coristas hablen, sin parar mientes en sus insignificantes personas, y se ahorrará muchos quebraderos de cabeza (p. 618).

> Otros se denominaban sus condiscípulos... (¡cuando sabemos que nuestro héroe no había asistido a más escuela que el despacho de don Trinidad Muley!) (p. 676).

> Este lance, que hizo reír a cuantos lo presenciaron, fue la señal y comienzo de la gran derrota que había de sufrir Vitriolo (...). Decímoslo, porque... (p.701)

Pero este mismo tono coloquial es el que le permite intervenir exponiendo su pensamiento sobre determinados

hechos o explicar su aparente desorden en la narración:

> Volviendo a don Rodrigo (lo cual no es apartarnos mucho de don Elías, en cuyas garras lo hemos dejado) diremos que... (p. 622).
>
> ... como en todo el pueblo (dicho sea sin ofender a nadie)... (p. 622).
>
> ... era en deber a don Elías (no exageramos: podéis echar la cuenta) ciento cuarenta y siete mil doscientos nueve duros (tres millones de reales mal contados)... (p.622).
>
> No necesitamos describir, por ser cosa que se adivinará fácilmente... (p. 623).
>
> ... (donde, dicho sea entre nosotros, había perdido únicamente el valor del edificio...) (p. 623).

No cabe duda de que narrador y lector están muy relacionados. Aquél insistirá en atraer a éste a participar en la historia y a integrarse en ella como otro personaje más. Ya desde el principio la novela se abre con ese apelativo dirigido a los "amigos lectores", y el recuerdo de ellos

es abundante en la obra:

> Fíjese, pues, el lector... (p. 618).
>
> No creemos que el lector... (p. 620).
>
> Juzgue cada lector... (p. 627).
>
> ¡Imagínese, pues, el que leyere... (p.696).

No se limita, sin embargo, el narrador a tener presente la figura de este lector ideal que le escucha y a quien se dirige continuamente. Necesita, por razones que más adelante estudiaremos, que el lector se identifique con la historia, que participe en ella, y, de esta forma, es invitado a presenciar los hechos junto al narrador omnisciente de una manera tan directa que, incluso, le comunica su propia omnisciencia:

> ... cuyo nacimiento se debió, según ya sabréis (50), al dramático enlace de un vástago de la casa señorial de Luque con la hermosísima princesa Cetimerien (p. 620).

---

(50) Hacemos notar que es la primera y única vez que se habla de este hecho en la novela.

De esta forma tan sutil, dando hechos por conocidos a los lectores, logra el narrador atraérselos. Hay más ejemplos:

> No necesitamos describir, por ser cosa que se adivinará fácilmente... (p. 623).

> ... como ya sabréis... (p. 645).

El lector se convierte en confidente del narrador y le acompaña a presenciar las escenas que van a desarrollarse:

> ... (donde, dicho sea entre nosotros,...) (p. 623).

> Pues que ya sabemos tanto como el que más acerca del gallardo jinete que cruzaba por lo alto de la Sierra cuando levantamos el telón para dar principio al presente drama, tiempo es que corramos en su seguimiento hasta alcanzarlo, a fin de entrar con él, después de ocho años de misteriosa ausencia, en la morisca ciudad que fue su cuna... (p. 648).

> Sigamos nosotros al turbión de la gente,

> y trasladémonos también a aquel apartado barrio, donde encontraremos muchas personas conocidas (p. 673).

Finalmente, el narrador, que conoce perfectamente al lector que le escucha, teme y siente tener que comunicarle noticias que le aflijan, en esa identificación que ha logrado conseguir entre lector y personajes. Hemos podido comprobar cómo el narrador atraía sutilmente al lector hacia él, en primer lugar, pero con el fin de que éste se sintiera otro personaje más de la obra. De ahí su temor a que algún hecho desagradable produzca un alejamiento entre ellos:

> No intentaremos describir los últimos minutos que Manuel Venegas permaneció todavía en su casa, ni los renovados tristísimos adioses que allí se dieron aquellos seres de tan sencillo y tierno corazón... Temeríamos afligir demasiado a nuestros lectores... (p. 699).

> De buena gana hubiéramos terminado esta obra con el capítulo anterior... (p. 703).

Cabría preguntarse ahora por las causas por las que el narrador necesita la atracción de los lectores hacia su persona y hacia el relato que narra. Son varias:

En primer lugar, como ya hemos visto con respecto de El sombrero de tres picos, este recurso le servirá para mantener la intriga. Así, puede permitirse realizar una serie de interrogaciones retóricas, con el único propósito de suspender la atención del oyente:

> ¿Qué habría sido entretanto del pobre huérfano, del desheredado de diez años, del niño en cuyo lujoso catre soñaba con los prometidos juguetes la millonaria de ocho abriles? (p. 624).
>
> ¿Por qué este cambio? ¿Presumió el niño que a tales horas habría más entrantes y salientes en casa de Caifás (...)? ¿O tuvo noticia terminante y cierta de que así sería más fácil conocer a aquella niña (...)? (p. 630).
>
> ¿Y Caifás? ¿Y su hija? ¿Qué dirían a todo esto? ¿A cómo estaban de odio y temores el uno, y de amor y esperanza la otra, (...)? (p. 642).

Lo que intenta el narrador, en segundo lugar,

es que el lector participe en los hechos, para lo cual no duda en provocar, a través de sucesivas llamadas a sus sentimientos, la identificación con los personajes. Se puede percibir esta intención en los comentarios que el narrador se permite en voz alta con el fin de conmover al lector:

> Y, ¡ay de él, ay de su nombre, ay de su honra, si tal camino hubiese tomado! Dígolo, porque... (p. 621).
>
> ... la aversión general que siempre había inspirado don Elías (como todos los que trafican y medran con el dolor ajeno)... (p. 622).
>
> Lo menos contendría seis mil reales (p.629).

Y ya de una manera más incisiva:

> Imaginémonos la emoción que causaría a Manuel el remate de este discurso. ¡Soledad le amaba! ¡La madre protegía aquel cariño y soñaba con llegar algún día a casarla! ¡El señor cura, el hombre más honrado de la tierra, no hallaba nada censurable en aquel casamiento!... (p. 634).

> Pero ¡ay del bien! ¡Ay de la paz! ¡Ay de la caritativa empresa del digno párroco si el joven no se rendía en tan extrema lucha! ¡Entonces no habría ya esperanza de salvación! (p. 695).

o se permite comentarios al margen para reforzar sus impresiones:

> ¡Veinticinco mil duros le costó una vez a cierto corregidor el que su esposa no bailase con el pregonero! (p. 645).
>
> ... esperando sin duda el amantísimo padre (¡téngalo Dios en su santa gloria!) (p.657).
>
> (¡Parcos fueron en el comer, o poco abastecida estuvo su mesa! (p. 673).
>
> Largo tiempo (¡son tan largas las horas de la agonía!) (p. 695).

o, después de comentar su dificultad para explicar las emociones de los personajes, concluye:

> ... Estas cosas se sienten o no se sienten, pero no se explican (p. 696).

La tercera razón, y quizás la más importante, que posee el narrador para utilizar de esta manera la figura del lector es la de atraerlo hacia la propia tesis que se propone demostrar en la novela. Había dicho Alarcón en Historia de mis libros (51) que se proponía en El Niño de la Bola demostrar que la simple religiosidad del hombre será indispensable para que no carezca de vida el alma ni de alma la sociedad. Interesa, pues, que el lector se identifique con los impulsores de esa sociedad, representados en esta novela por aquel pobre cura "de misa y olla", que "sin ribetes de política y de filosofía" practicaba tan admirablemente todas las virtudes cristianas.

No insistiremos en este apartado en las fórmulas utilizadas por el narrador para hacer que este personaje gane la simpatía y el aprecio de los lectores, que ya analizaremos en el siguiente, pero sí llamamos la atención sobre el momento en que transmite a los lectores su alegría porque don Trinidad, y lo que él representa, ha ganado la partida:

> Desde aquel instante, la batalla estaba completamente perdida para Vitriolo. Todo el público era de nuestro amigo el cura, aplaudía su obra, respiraba la grata atmósfera del bien, daba su sanción a la pacífica

---

(51) Obras completas, cit., p. 24.

retirada de Manuel Venegas (p. 701).

O cuando aclara una interpretación errónea:

> No creáis, sin embargo, que la indicada catástrofe contradijo en el fondo, ya que sí en apariencia, el saludable concepto final que, a nuestro juicio, se desprende de lo que llevamos narrado hasta ahora... (p. 703).

Con lo que llevamos dicho hasta aquí se comprende perfectamente la necesidad de que el narrador goce de total libertad para moverse entre los personajes y para escudriñar en el pensamiento de cada uno. Esta omnisciencia choca con el afán de objetividad que ha pretendido en otras ocasiones y le hace conocer hechos en los que no estuvo presente, sin preocuparse de citar las fuentes de su información:

> Réstanos hacer una advertencia, y es que, como el cruce de los viajeros procedentes de la capital con los que venían de la ciudad no solía verificarse (según ya hemos dicho) hasta que unos y otros no llegaban a aquella altura de la Sierra, nuestro joven y su especie de espolique no habían tropezado todavía con nadie

el referido sábado... (p. 617).

Podemos, pues, asegurar que, empezando por el palacio del señor obispo y concluyendo por la última cueva de gitanos, todo el mundo se acostó y durmió aquella noche pensando en nuestro héroe... (p. 654).

También le permite adelantar noticias relacionadas con los sucesos que narra:

... y por eso también nosotros tendremos necesidad más adelante de volver a hablar de tan digna persona (...). No lo hacemos a la presente porque reclama nuestra atención el hijo de Venegas, o sea, el que muy pronto va a comenzar a llamarse el Niño de la Bola (p. 626).

Este lance (...) fue como la señal y comienzo de la gran derrota que habría de sufrir Vitriolo aquella inolvidable mañana a la vista de todos sus discípulos (p. 701).

... elogio fúnebre, no muy adelantado por cierto, de la que habría de morir a los pocos días (p. 710),

o le permite penetrar en el pensamiento de sus personajes:

> ... lo cual comprenderemos mejor penetrando en la imaginación de él que aquilatando los merecimientos de ella... (p. 656).

> ... y profundizaron aquella tarde más allí que hoy mi tosca pluma en el análisis físico-poético-moral de la Dolorosa (p. 676).

> ...¡Era ella!... No cabía duda... Esto decía el rostro de Manuel... Esto decía su corazón... (p. 678).

El narrador, concebido de esta manera, será una gran ayuda para el autor a la hora de organizar la narración:

> ... el primer cuadro del drama romántico de chaqueta (...) que voy a presentaros... (p. 614).

> Apresurémonos a decir algo (muy poco) respecto de este sacerdote antes de... (p. 625).

> Según que veremos más adelante... (p.629).

> ... según indicamos en el libro primero de la presente historia... (p. 639).
>
> Aconteció (y con esta anécdota daremos punto por ahora al interminable relato...) (p. 641).
>
> Pero no adelantemos noticias, que harto pronto llegarán a vuestro conocimiento... (p. 649).
>
> Conque basta ya de entreacto y oigamos a don Trajano... (p. 659).
>
> Descansemos nosotros también, poniendo para ello fin al libro tercero (p. 666).

6. El narrador en La Pródiga.

Pocas novedades con respecto a las anteriores ofrece la figura del narrador en la última novela de Alarcón, La Pródiga. Otra vez más el narrador se sitúa por encima de sus personajes, los estudia, escudriña en sus sentimientos y hace avanzar o detener el relato a su antojo.

Este narrador, que disfruta de la misma amistad con personajes y lectores:

Nuestros amigos... (pp. 751, 763, 766...)

se permite orientar al lector en la correcta interpretación de hechos y de personajes:

Hablamos así, porque... (p. 751).

Era, no lo olvidéis, la Venus de Milo de carne y hueso (p. 752).

Decímoslo sin malicia sensual (p. 752).

o se hace acompañar por los lectores para presenciar los hechos que ha de narrar:

Dejémosle con ellos, y retrocedamos nosotros al Cortijo del Abencerraje... (p. 756).

Apresurémonos a bajar el telón, despidiéndonos de nuestros amigos hasta Madrid (p. 766).

e, incluso, les invita a imaginar conjuntamente los pensamientos de los personajes:

Figurémonos las dos o tres horas de insomnio que pasó nuestro joven en aquel lecho de soltero... (p. 779).

> Figuraos (...); figuraos (...); figuraos (...) y no habréis formado idea... (p. 751).

El narrador de La Pródiga conoce perfectamente lo que en cada momento hacen o piensan sus personajes:

> Pero dejemos ya dormir al ilustre orador, no sin reparar, al tiempo de marcharnos, en su última flaqueza de aquella noche, que fue preguntarse con mucha reserva... (p. 778).

y se permite analizar con minucioso detalle sus sentimientos:

> Ya que tenemos en la mano el microscopio, advertiremos también que el mero hecho de escribir aquella desesperada carta... (p. 770).

Es, por tanto, un narrador que goza de omnisciencia y omnipresencia absoluta en la historia.

Tampoco falta la pretendida objetividad que ya había aparecido en novelas anteriores:

> Respecto de la noche que estamos señalando, nos limitaremos a transcribir la conversa-

> ción que entablaron después de cenar, con motivo de la llegada de La Época... (p. 799),

ni la utilización del estilo coloquial al narrar los sucesos:

> ¡Porque es de advertir que la cartera de Fomento figuraba en este cuadro a los pies de la cama, como si ya se la hubiese conferido S.M. Católica! Resultado: que Guillermo se durmió optando por casarse con la marquesita, y soñó que se paseaba a caballo con La Pródiga por el ameno valle del Abencerraje (p. 780).
>
> ... tal fue el plan súbito entero, definitivo, irrevocable, que formó Guillermo... en menos tiempo que hemos tardado nosotros en decirlo... (p. 785).

De esta omnisciencia, el narrador se siente orgulloso:

> Pero ¿qué decimos de Carnaval, ni de días, ni de horas? En soledades tan apartadas como el humilde vallejuelo del Abencerraje (adonde todavía no ha llegado nuestro

> héroe, y en el que nosotros estamos hace ya rato, merced al privilegio que gozamos autores y lectores de viajar más de prisa que nadie...) (p. 786).

Hay, sin embargo, un aspecto que llama la atención: La Pródiga no está fijada en una fecha exacta y la preocupación por la veracidad de la historia no aparece en ella. Existe indeterminación en el año en que los sucesos narrados tuvieron lugar:

> Hace ya de esto quince o veinte años... (p. 746),

y en Historia de mis libros, tan preocupado Alarcón en otras ocasiones de dar a conocer el origen de sus relatos (52), no hace ninguna mención del de La Pródiga. Creemos que es debido a que Alarcón concibe, por primera vez en las novelas amplias, el relato de La Pródiga como un hecho literario. No le preocupa la historicidad sino la construcción puramente artística.

---

(52) Vid. lo referente a El sombrero de tres picos, El escándalo o El Niño de la Bola, por ejemplo.

Esto parece cierto al analizar la figura del narrador. Éste, como en las otras novelas, cumple la función principalísima de ordenar la historia, pero, lo mismo que en ocasiones anteriores este orden era externo (53), ahora en La Pródiga se basará en la misma construcción novelesca.

Evidentemente, no faltan expresiones que sirven de toque de atención a los lectores sobre la organización del relato:

> ... del cual hablaremos luego más despacio (p. 746).
>
> ... que nosotros, a fuer de buenos liberales omitiremos en la presente relación... (p. 764).
>
> Breve (...) será la descripción que hagamos del modo y manera como se realizó el magnífico programa de Guillermo... (p. 804),

---

(53) En El Niño de la Bola aparece alguna referencia a la propia organización de la novela: "Descansemos nosotros también, poniendo para ello fin al libro tercero" (p. 666).

pero abundan más las referencias a la propia estructura interna de la novela:

> Pero este pormenor merece párrafo aparte... (p. 772).
>
> Así terminó la nube de primavera que indicamos antes... La tempestad del verano (pues también la hubo, como veremos en el capítulo siguiente)... (p. 803).
>
> Sin que esto sea, ni por soñación, echar mano a última hora del pobre recurso dramático-moral llamado Deus ex machina... (p. 810).
>
> De lo que pensó y sintió desde aquel momento hasta que amaneció, pudiéramos escribir muchos capítulos... (p. 826).

7. El autor implícito en las novelas de "tesis".

Desde que Wayne C. Booth expuso el concepto de distancia y la teoría del autor implícito, muchos han sido los estudios que han tratado de aplicar estas nociones

a novelas concretas (54). Para nosotros, en particular, puede tener interés aplicar esta teoría a las nvoelas de "tesis" alarconianas.

El autor implícito es la manifestación del autor real en la narración (55). Puede existir tantos autores implícitos como novelas escriba un escritor. A este autor lo conocemos a través de la lectura, y no a través de las referencias históricas (56).

Para Óscar Tacca:

> ... la categoría del "autor" es la del escritor que pone su oficio, todo su pasado

---

(54) Vid. W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, cit., y "Distance and point-of-view", en Essays of Criticism, IX, 1961.

(55) Óscar Tacca, Las voces de la novela, cit., modifica el concepto de W. C. Booth: "Veamos, pues, el autor como último responsable y ejecutor, verdadero metteur en oeuvre, atífice material del libro, sin idealizarlo: el autor ideal de la novela se resuelve en la categoría del narrador" (p. 37).

(56) Vid. Germán Gullón, El narrador en la novela del siglo XIX, Madrid, Taurus, 1976, p. 19.

> de información literaria y artística (...) al servicio del sentido unitario de la obra que elabora. Esta entidad que llamamos "autor" asoma muchas veces en el libro, detrás del narrador, no confiando enteramente en él, arreglando, componiendo, aclarando acotando, completando. Su intervención es a veces solapada y sutil, otras burda e insufrible (57).

En las páginas anteriores hemos visto en numerosas ocasiones la aparición de este autor implícito (utilizamos, por más extendida, la terminología de Booth), sobre todo, en los momentos en que, haciendo un corte en la narración, introducía su opinión sobre lo narrado. Basten estos ejemplos:

> El auditorio se rio a carcajadas.
> ¡Auditorio terrible el pueblo...; la masa anónima...; el jurado lego...; la opinión pública! (El escándalo, p. 482).

> Y, ¡ay de él, ay de su nombre, ay de su

---

(57) Óscar Tacca, La voces..., cit., pp. 17-18.

> mra, si tal camino hubiese tomado! (El Niño de la Bola, p. 621).

Pero, sin duda alguna, donde podremos advertir la voz del autor implícito con más fuerza es en los momentos en que le interesa demostrar su "tesis". Filomena Liberatori (58) hace notar la presencia del autor en El escándalo en numerosas ocasiones:

> Gran parte del romanzo, costituito dalla "confessione" di Fabián al P. Manrique, consente all'autore di occultarsi dietro questi personaggi: nell'amore del protagonista per Gabriela e nella descrizione della stessa giovane si ravvisa la trasposizione dell'amore e della figura della moglie di Alarcón; molti interventi del gesuita risentono della formazione seminariale dello scrittore e tutto l'insieme del messaggio poetico risponde alla sua

---

(58) I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1981.

ideología (59).

Aparece, sin embargo, más sutilmente en los comentarios al margen que narradores o personajes se permiten sobre hechos y pensamientos contemporáneos. No pretendemos llevar a cabo un recuento pormenorizado de estas expresiones, cosa que nos conduciría demasiado lejos en nuestro trabajo, pero sí pueden advertirse algunos ejemplos significativos.

Así, refiriéndose a la situación religiosa de España y a las nuevas ideas que se extienden, hace mención a la supresión de las órdenes religiosas, con comentarios que, en absoluto, pueden pertenecer al narrador:

> El edificio que todavía existe hoy en la calle del Duque de Osuna con el nombre de Los Paúles, no alberga ya religiosos de esta Orden. La intolerancia liberal ha pasado por allí. Pero en 1861 era una especie de convento disimulado y como vergonzante, que se defendía de la Ley de supresión de órdenes religiosas de varones... (p. 484).

---

(59) F. Liberatori, cit., p. 132.

La oposición entre un presente real ("que todavía existe hoy") y un presente narrativo (1861, fecha en que se sitúa la acción) prueba la diferencia entre el narrador y el autor implícito.

En las palabras del padre Manrique, que podría considerarse como un trasunto del propio autor, aparecerá reflejada la propia ideología de Alarcón:

> ¿Por qué viene, pues, a consultar con un pobre escolástico a la antigua, con un partidario de los que llaman ustedes el oscurantismo, con un hombre que no conoce más ciencia que la palabra de Dios? (p. 487).

Al presentar a don Trinidad Muley, en El Niño de la Bola, hace reflexiones semejantes:

> Don Trinidad Muley era un cura de aquellos curas a la antigua española (...); sin ribetes de política ni de filosofía, que no suelen poseer ni exigir de nadie sutilísimos conceptos teológicos con que explicar la mente del Autor del mundo, ni inflexibles fórmulas de escuela sobre la sociedad

> y su gobierno, sino pura y simplemente la práctica real y efectiva de todas las virtudes cristianas (pp. 625-626).

Las intervenciones del jesuita en la conversación con Fabián Conde, en El escándalo, equivalen a las intervenciones que el autor implícito realiza en El Niño de la Bola:

> ¡Es tan espaciosa a veces la conciencia del vulgo para transigir con sus propias flaquezas e idolatrías! Los millones peor adquiridos acaban por fascinarlo y obtener su pleitohomenaje cuando ya no se ve posibilidad de privar de ellos al que los posee. De aquí el que prescriba la oficiosa acción pública (o sea, la acción del escándalo) contra las riquezas ilegítimas largo tiempo gozadas... (p. 643).

Y en los comentarios sobre personajes concretos:

> ... casa que no cerraba sus puertas hasta que a las once se retiraban las cuatro o seis personas de clase y de ciertas ideas... (p. 655).

O en las conclusiones a hechos que verdaderamente defiende el autor:

> ... ¡porque la verdad es que en todo aquello no había nada de malo para nadie ni para nada, y sí mucho bueno para todos y para todo, o nosotros no sabemos lo que es bueno ni lo que es malo en esta miserable vida! (p. 699).
>
> ¡Estos progresistas son buenos en el fondo! Pero ¡esa gentecilla nueva que no creen en la divinidad de Jesucristo representa un gran peligro para el porvenir! (p. 709).

De la misma manera, en La Pródiga aparecen reflexiones semejantes:

> ¡No hay como ser hombre, por mucho talento que se tenga, para incurrir en estas debilidades y procurar engañarse a sí propio! (p. 771).

o muestra su extrañeza y admiración ante la opinión del narrador:

> ... enterrando entre los faraones al joven estadista que se había vuelto loco de amor por ella, y causando celos a la sultana favorita del gran turco... ¡Ay! ¡sí!... pero aborrecida también por la alta sociedad madrileña... (p. 790),

o, finalmente, su comentario a los rasgos físicos de los personajes:

> La boca de Brígida era demasiado pequeña, y ella procuraba empequeñecerla más, correspondiendo así al mal gusto campesino, que prefiere y encomia las bocas parecidas a un hociquillo de ratón (p. 797).

Pero llama mucho más la atención cuando el narrador hace aquellas defensas encendidas del matrimonio y de la familia, en las que han de verse las opiniones de Alarcón:

> Se extasió viendo los extremos del amor paternal, y codició la inefable delicia de besar a su hijo, ¡ser de nuestro ser, vida de nuestra vida, carne de nuestra carne! (...) ...acabó por acatar la santidad del matrimonio, admirando hasta qué punto

> el sacramento constituye por sí mismo la familia. ¡Aquel lazo sólo disoluble por la muerte, aquella deliberada y perpetua dejación de la libertad, aquel voto religioso, que hace de dos seres uno y convierte el amor en abnegación, representó a sus ojos en tal momento no sé qué especie de consubstancialidad moral a que nunca llega el amor voluntario y renunciable...! (p. 808).

y, más adelante:

> ... le impidieron aquella noche reconocer la santidad de la institución o sacramento que, en todos los climas, en todos los siglos, en todas las civilizaciones, y aún en los pueblos más incultos y salvajes, fundan la casa, legitima la familia, vincula la propiedad, normaliza la propagación de la especie y da cuerpo y organismo a las colectividades llamadas tribus o naciones, y después sociedades o estados... (p. 819).

8. Recapitulación

Alarcón ha recurrido en sus novelas a la utilización de un tipo de narrador, de un "punto de vista", que es el más común en los autores del siglo XIX. No hay que olvidar que el interés por la figura del narrador como tal no se despertará hasta comienzos del presente siglo. Por lo tanto, considerando que lo que el guadijeño pretende, sobre todo, es relatar una historia de la forma más cercana y amena para el lector, utilizará libremente de este recurso para lograr esta finalidad.

Dentro, sin embargo, de este recurso de narrador omnisciente, Alarcón lo adapta, según la novela de que se trate, a la forma más apropiada para demostrar en el relato la veracidad de los hechos, la defensa de su "tesis" o, incluso, para darle el carácter coloquial que pretende. No hay novedad, es cierto, en este recurso, pero tampoco hay descuido en su utilización.

Sin llegar tampoco a la separación radical entre narrador y autor, la utilización del autor implícito, como elemento distinto del narrador, puede hacerse notar en algunos capítulos, sobre todo de las llamadas "novelas de tesis".

Queremos concluir advirtiendo que ese narrador, que a veces ha dudado y que, a veces, se ha sentido incapaz de relatar un hecho por no haber estado presente en el mismo, junto con ese recurso tan repetido de constituir en narradores a ciertos personajes de la narración, significa un intento de objetivar el relato y de no utilizar la omnisciencia, que posee el autor por derecho, a su libre antojo. Cierto que Alarcón no supo profundizar en este recurso ni sacar de él las máximas ventajas, pero en él puede advertirse su intención. Algunos de los problemas que este narrador se plantea podrían haberse solucionado con técnicas más actuales. Nos referimos, por ejemplo, al monólogo interior, del que, a pesar de todo, pueden encontrarse algunos ejemplos, aunque estrictamente no pueda hablarse de su uso. Es el caso de aquellas escenas en las que el narrador solicita del lector que se imagine el pensamiento de Manuel Venegas.

También en La Pródiga encontramos situaciones semejantes, cuando la protagonista se encierra en su habitación antes de su suicidio. Todo el pensamiento confuso de Julia se acerca a esta técnica del monólogo interior.

TESIS DOCTORAL

LAS NOVELAS DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

(ANÁLISIS DE SUS CATEGORÍAS NARRATIVAS Y DE SU ESTILO)

I I

JUAN BAUTISTA MONTES BORDAJANDI

VI

LOS PERSONAJES DE LAS NOVELAS ALARCONIANAS

1. Los personajes en la narrativa

Uno de los aspectos más ampliamente tratados por los estudiosos alarconianos ha sido el referente a los personajes de sus novelas. Abunda el juicio negativo hacia ellos, en general. Se acusa al accitano de no haber acertado en la creación de una personalidad fuerte e individualizada; de tal forma que el crítico ve en ellos marionetas al servicio de las ideas preconcebidas del autor.

Este análisis procede, sobre todo, de la crítica que juzga el mundo novelesco como una desarrollo de la sicología del héroe, como una exploración del universo de los personajes. Óscar Tacca, por ejemplo, reconociendo al personaje como una de las dimensiones fundamentales de la novela, sólo concibe dos enfoques en el tratamiento de éste:

> ... el personaje como tema, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como técnica, es decir, como instrumento fundamental para la visión o exploración de ese mundo (1).

---

(1) Óscar Tacca, Las voces en la novela, Madrid, Gredos,

De aquí, pues, la importancia que los personajes adquieren en el estudio de la narrativa. Más aún, a finales del siglo XIX se concibe el personaje-tipo en el que han de resumirse las características de una clase social, profesión o gran pasión (2).

Así, la mayor parte de la crítica del siglo XIX ha investigado, siguiendo el modelo freudiano, la sicología del personaje y ha hecho de este análisis el objetivo primordial del estudio de los seres novelescos. De esta forma, E. M. Forster, en 1927, ya dividió los personajes en flat (planos) y round (redondos) (3); es decir, los primeros son "estables, estereotipados y no contienen / exhiben

---

1978², p. 131.

(2) R. Bourneuf y R. Ouellet, L'univers du roman, París, 1972. Cito por la edición española, La novela, traducción de Enric Sullá, Barcelona, Ariel, 1981², pp. 231 y ss.

(3) E. M. Forster, Aspects of the Novel, Londres, 1927. Traducción española de Guillermo Lorenzo, Aspectos de la novela, Madrid, Debate, 1985².

nada sorprendente"; los segundos, empero, "son personas 'complejas' que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector" (4).

Aplicar esta clasificación a los personajes alarconianos no parece, sin embargo, acertado. Se resisten a ser incluidos en las categorías anteriores. Así lo ha interpretado, por primera vez creo, Germán Gullón, quien, refiriéndose a los personajes de El escándalo, advierte que "pueden ser enterrados en la fosa de los tipos costumbristas, al tiempo que parecen seres incómodos a una sociedad llena de gentes de marcada personalidad (5). El profesor Germán Gullón, al reclamar para ellos una categoría nueva, concluye:

> El personaje alarconiano no "se hace"

---

(4) Mieke Bal, Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), traducción de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985, p. 89.

(5) Germán Gullón, "Las hipérboles del idealismo: El escándalo de Pedro Antonio de Alarcón", en La novela como acto imaginativo, Madrid, Taurus, 1983, p. 38.

> a la manera de los cervantinos. Tampoco permanece invariable; evoluciona en su manera de comportarse (siendo ésta, generalmente, reprensible con respecto al sistema de valores reinante en la narración) hacia otro modo de ser equilibrado con su verdadera naturaleza. Semejante transformación no se manifiesta mediante minuciosas descripciones psicológicas como sucede, por ejemplo, en Crimen y castigo, de Fedor Dostoievsky, sino por alteración observable en el rostro, proverbial espejo del alma. Por eso más que de psicología, conviene hablar de fisonomía (6).

No hay, pues, en absoluto, inmovilismo en los personajes alarconianos, que los haga acercarse peligrosamente a los de las novelas folletinescas. Los personajes de estas últimas quedan definidos en las primeras páginas y no lograrán evolucionar interiormente nunca. Es más, al autor le bastará una frase, una acotación, una referencia

---

(6) Ibidem, p. 38.

para representar la figura tratada (7). En Alarcón, sin embargo, la fisonomía del personaje permitirá apreciar el cambio de carácter e, incluso, de personalidad. De ahí la importancia, que a veces resulta reiterativa, que el guadijeño concede a la descripción física de los personajes, incluidos los más secundarios.

2. Los personajes femeninos en las novelas de Alarcón.

Con ser abundantes los personajes femeninos en las obras del guadijeño, raras veces alcanzan categoría de protagonistas. Existen, sí, pero como figuras de fondo:

> Alarcón's women, it is true, seldom achieve reality. They are background figures (8).

---

(7) Vid. Juan Ignacio Ferreras, La novela por entregas. 1840-1900, Madrid, Taurus, 1972, p. 249.

(8) William C. Atkinson, "Pedro Antonio de Alarcón", en Bulletin of Spanish Studies, X, 39, julio 1933, p. 139.

La única realidad la alcanzan al servir de contrapunto a los personajes masculinos. Son importantes sólo por la influencia, negativa o positiva, que ejercen sobre el personaje de sexo opuesto.

No creo que haya que concebir el tratamiento de estos personajes como consecuencia del conservadurismo de Alarcón (9), aunque es patente el papel simbólico que

---

(9) De esta forma lo interpreta Matías Montes Huidobro ("Sencillez arquitectónica y aderezos estilísticos utilizados por Pedro Antonio de Alarcón", en Hispanófila, 34, 1968, pp. 47-57): "... las mujeres no determinan la dirección de la acción, sino el hombre. Tratamiento de los caracteres propio del espíritu conservador alarconiano, con sus consecuencias en la técnica general del cuento" (p. 51). Para Filomena Liberatori (I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1981, pp. 47 y 129) también las figuras femeninas representan su visión tradicional de la sociedad, que le hace dividirlas en dos grandes categorías: las descendientes de Eva, pecadoras y responsables de la caída del hombre, opuestas a las descendientes de la Virgen, representadas por las madres, hermanas y esposas.

el guadijeño atribuye a las mujeres. Un simbolismo que no se limita sólo a las novelas largas, como veremos más adelante, y que se reflejará, sobre todo, en el nombre o en el apodo del personaje, sino que arranca desde las mismas heroínas de sus narraciones breves.

El caso más extremo parece ser la protagonista de El clavo, donde el personaje femenino encarna hasta tres mujeres en una: Blanca, de quien el juez Zarco está enamorado; Gabriela, que es buscada por la justicia como asesina de su marido; y Mercedes, la misteriosa mujer que Felipe encuentra en la diligencia. Cada una de las tres representa una expresión femenina distinta:

> ... la mujer enamorada, la mujer pasional y la mujer coqueta (...). Blanca y Mercedes vienen a desaparecer en Gabriela, la perseguida, que va a ser la que prevalezca, en otros términos; la enamorada y la coqueta se resuelven en la pasional (10).

---

(10) Laura de los Ríos, "Introducción" a su edición de La comendadora y otros cuentos, Madrid, Cátedra, 1975, p. 63.

Las mujeres de Alarcón representan el ideal romántico. En la descripción de su belleza -siempre son bellas las heroínas alarconianas (11)- se refleja el 'tipo idealizado angélico, frágil, que administra el amor (...) o la gloria " (12).

---

(11) No hay que olvidar, sin embargo, la deformación en el retrato que de la Mujer Alta aparece en la narración del mismo título y que Laura de los Ríos (Ibidem, p. 81) ha comparado con alguna de las figuras de las pinturas negras de Goya o con alguna esperpéntica mujer valleinclanesca. Éste es el retrato: "Lo primero que me chocó en aquella que denominaré mujer fue su elevadísima talla y la anchura de sus descarnados hombros; luego, la redondez y la fijeza de sus marchitos ojos de búho, la enormidad de su saliente nariz y la gran mella central de su dentadura, que convertía su boca en una especie de oscuro agujero, y, por último, su traje de mozuela de Avapiés, el pañolito nuevo de algodón que llevaba a la cabeza, atado debajo de la barba, y un diminuto abanico abierto que tenía en la mano, y con el cual se cubría, afectando pudor, el centro del talle" (O. C., p. 224)

(12) Andrés Soria Ortega, "Estudio sobre Pedro Antonio

En el artículo La hermosa que publicó en El Eco de Occidente, Granada, entrega 4, 22 de enero de 1854, pp. 29-31 (13), Alarcón, muy de acuerdo con el estilo Karr al que hemos hecho referencia en capítulos anteriores (14), resume los rasgos físicos que ha de reunir la mujer hermosa:

> Para que una mujer goce de completa perfección en su belleza, se necesita que tenga:
> Tres cosas blancas: el cutis, los dientes y las manos.
> Tres negras: los ojos, las cejas y las pestañas.
> Tres rosadas: los labios, las mejillas y las uñas.
> Tres largas: el talle, las manos y el cabello.
> Tres cortas: los dientes, las orejas y

---

de Alarcón y su estilo", en Boletín de la Real Academia Española, XXXII, 1952, p. 138.

(13) También en A. Aguilar y Tejera, Verdades de paño pardo y otros escritos olvidados, Cía Iberoamericana de Publicaciones, 1928, pp. 165-181.

(14) Vid., supra, cap. V, 3.

> los pies.
> Tres anchas: el pecho, la frente y el entrecejo.
> Tres estrechas: la boca, la cintura y el empeine del pie.
> Tres gruesas: los brazos, las pantorrillas y las piernas.
> Y tres pequeñas: el seno, la cabeza y la nariz.

Por muy simple que parezca -y lo es-, en la descripción física de sus personajes femeninos Alarcón respeta casi por entero esta especie de código basado, sobre todo, en los rasgos de la cabeza y del rostro. Fijémonos que de los veintisiete posibles rasgos que indiquen la belleza femenina, quince pertenecen a la cabeza y a la cara.

La primera mujer descrita por Alarcón en sus novelas es Brunilda, la heroína de El final de Norma. En su descripción aparecen los rasgos anteriores, que se convertirán en tópicos en las restantes novelas:

> Era un poco alta. Sus cabellos rizados parecían copiosa lluvia de oro al caer de su nacarada frente a sus torneados hombros. A la sombra de sus largas pestañas,

> oscuras como las cejas, dormían unos ojos melancólicos, soñadores, dulcísimos, azules como el cielo de Andalucía. La nieve de sus mejillas, animada de un ligero color de rosa, hacía resaltar el vivo carmín de sus labios, como entre el carmín de sus labios resaltaban sus blancos y puros dientes, que parecían menudas gotas de hielo (p. 382).

Salvo los ojos azules, explicables por ser Brunilda escandinava, todo coincide con el código anterior. En cuanto al resto del cuerpo, el rasgo más diferenciador de belleza y fealdad, tanto en personajes masculinos como en femeninos, será el tamaño de los pies. Tenemos un ejemplo claro, cuando en la novela Serafín se cree desdeñado por Brunilda. Su pensamiento hacia ella es el siguiente:

> -¿Y Norma? -se dijo- ¡Es una aventurera, una cómica! ¡Tiene treinta y cinco años! ¡Se llama Jacoba! ¡Y es inglesa! ¡Es decir, tendrá los pies grandes! (p. 397).

Más adelante, sin embargo, cuando se siente amado por la protagonista, reflexiona:

> -Las inglesas tendrán los pies... como Dios se los haya dado...
> Pero ni ella es inglesa, ni puede tener los pies grandes. ¡Ella es una perfección en todo! (p. 405).

Descripciones parecidas nos encontramos en las siguientes novelas. Los rasgos distintivos de la belleza se encuentran, sobre todo, en el rostro de la mujer o en el color de su piel, hiperbólicamente calificados. En El escándalo, por ejemplo, Gabriela se nos presenta:

> ... blanca como el mármol nuevo, con un suave sonrosado en las mejillas, que las hacía semejarse a dos delicadas rosas de primavera, abiertas junto a las últimas nieves del invierno. Su altiva frente (...). Sus cabellos eran luz; sus ojos cielo; nido de gracias su linda boca... (p. 522),

y Soledad, en El Niño de la Bola, no difiere de las anteriores. Ya de niña promete la belleza de que ha de gozar posteriormente:

> ... negros y expresivos ojos, rizados

> cabellos castaños, preciosísima boca, rosada tez y garboso talle (p. 631).

Efectivamente,

> La interesante joven había ido creciendo en gracias y hermosura, y al terminar aquellos tres años era una mujer tan exquisita y bella, de aire tan misterioso y poético, de talle tan fino, esbelto y seductor, con unos ojos negros tan melancólicos y tan sombreados por largas y sedosas pestañas, con una palidez tan interesante, con unas manos tan blancas y tan lindas... (p. 642).

Julia, la protagonista de La Pródiga, sin embargo, no es un personaje especialmente querido por el autor. Su belleza en absoluto puede compararse con las anteriores y sus rasgos parecen moldeados por las desgracias que le han acompañado en su vida:

> Absortos y como vencidos por su interesante y soberana figura quedaron los tres madrileños (...). Sus ojos grandes y negros y

> su incitante boca debían a las pasadas contiendas de amor no sé qué expresión de infinito deleite que ni el mismo arrepentimiento había podido borrar... (p. 751).

La fealdad, unida siempre a personajes negativos, no significa, en cambio, otra cosa que la negación de los atributos arriba señalados, o bien, aceptando idénticos rasgos, se percibe distinta interpretación de los mismos. Gregoria, la mujer de Diego, por ejemplo, es el personaje negativo de El escándalo. Su primera descripción se hace cuando Fabián recibe el retrato que ella le ha enviado:

> Indudablemente era una mujer hermosa, pues la fotografía no suele favorecer mucho al bello sexo, y Gregoria resultaba allí sumamente agradable. Conocíase que tenía grandes y expresivos ojos negros, muy sombreados de cejas y pestañas, enérgicas y regulares facciones, espléndidos hombros y arrogantísimo talle... Pero todo esto, que constituía lo que se suele llamar una buen moza, le daba cierto aire

> de altivez, desafío y presunción, muy peligroso, y cuando menos mortificante, para un hombre tan soberbio como yo (p. 546).

Basta, pues, una primera mirada a la fisonomía del personaje para acertar una interpretación de su carácter (15). Efectivamente, cuando Fabián la ve por primera vez, puede exclamar:

> Gregoria era, en efecto, como me lo dejó presentir su fotografía, el tipo de la mujer presentuosa, afectada, dominante; una buena moza muy vulgar, infatuada con una virtud más vulgar todavía; una marisabidilla de pueblo, echándola de madrileña culta y elegante; una necia, propensa al drama, rebosando suficiencia a cada paso, y que parecía provocar a todo el mundo a competir con su honradez, con su hermosura y con su ingenio (p. 542).

---

(15) Vid. Germán Gullón, "Las hiperboles...", cit., p. 39.

Ha de compararse el retrato de Gregoria con los de las heroínas anteriores. Las delicadas bellezas y las elegantes figuras de Brunilda, de Gabriela o de Soledad contrastan con esa otra belleza exuberante de Gregoria. Acertadamente el autor ha moldeado los rasgos de cada una con los adjetivos precisos que sirvan para adivinar su carácter. Si nos detenemos solamente en la contemplación de uno de los rasgos, los ojos por ejemplo, podremos comprobar cómo a los ojos de cielo de Brunilda le corresponden los ojos negros y melancólicos de Soledad "sombreados por largas y sedosas pestañas", que dulcifican su mirada. Esta dulzura está ausente en Gregoria: sus ojos "grandes y expresivos" se presentan "muy sombreados de cejas y pestañas". Obsérvese la aparición de las cejas como otro rasgo característico y el adverbio muy. Cuando, a continuación, califica sus facciones de "enérgicas", sus hombros de "espléndidos" y su talle de "arrogantísimo", hemos de señalar el acierto del autor al describirla como "una buena moza". Opinión que se verá confirmada posteriormente por Fabián. En esta segunda descripción ya no hay lugar para los rasgos físicos. Las apreciaciones negativas respecto de su carácter se multiplican. Así pues, con la mera contemplación de una fotografía, el protagonista -lo mismo podía haber sido

el narrador o el lector- ha descubierto la verdadera psicología del personaje.

La descripción del personaje no queda limitada casi nunca a los rasgos físicos que adornan su rostro o su talle. Existen otros elementos que lo individualizan. Uno, por ejemplo, es la edad: siempre exacta y siempre menor de treinta años para las mujeres de rasgos positivos. Se diría que la perfección de sus rasgos lleva implícita la transparencia exacta de su edad. En El final de Norma, la "dulce" Matilde tiene veintidós años y Brunilda dieciocho. A Soledad, en El Niño de la Bola, la conocemos en distintas edades, siempre exactas igualmente, lo mismo que a Gabriela, de El escándalo; Julia, en cambio, la protagonista de La Pródiga, había llegado a los treinta y siete años.

La descripción del vestido acompaña también a la descripción del personaje, y, a través de él, pueden apreciarse los rasgos más sobresalientes de su carácter. Es el vestido, por ejemplo, el que resalta la figura y se acomoda a los rasgos físicos ya señalados:

> La Hija del Cielo vestía una larga túnica de terciopelo verde, que moldeaba notablemente las formas juveniles de su hermoso talle. Los bucles de oro de su cabellera, mal

> aprisionados en un casquete griego de terciopelo también verde, salpicado de perlas, caían alrededor de su cuello, velado de encajes. En sus primorosas manos campeaba una sola sortija, muy singular por cierto (El final de Norma, p. 411).

> Julia iba hermosísima con el traje de amazona, que ponía de relieve toda la elegancia escultural de su talle, y después bajaba al suelo en dilatados paños uniformes como se ven en aquellas estatuas griegas cuyas desprendidas ropas componen una sola masa con el pedestal. El alto sombrero masculino, adornado con vaporoso velo azul, aumentaba la nobleza y también la gracia de su aristocrático semblante, que el amor y el contento sonrosaban primorosamente, cual si aquella diosa de naturaleza inmortal tuviera siempre veinte años (La Pródiga, p. 796).

Por medio del vestido, asimismo, pueden adivinarse las intenciones y pensamientos de los personajes. En la

última escena de El Niño de la Bola se describe a Soledad:

> Soledad no parecía la misteriosa esfinge de siempre. Por el contrario, mostrábase inquieta, miraba a todos lados, y sus ojos no eran ya mudos abismos llenos de sombra, sino volcanes de amor en actividad.. Dijérase que el preconcebido adulterio acechaba desde ellos a la honradez para herirla por la espalda (p. 709).

A continuación, la forma de vestir del personaje colabora en que el lector perciba la misma sensación que el narrador ha intuido en su mirada:

> Vestía de blanco como una novia, sin que su elegancia y donaire tuviesen nada que envidiar a la forastera. Una toca negra de encaje hacía resaltar dulcemente la blancura de su muy descubierta garganta, así como los hilos de perlas que le servían de brazaletes pardeaban al querer competir con sus nevados brazos. Estaba hermosísima: la tentación no se mostró nunca en más temible forma (El Niño de la Bola, p.709).

Y, contrariamente, el vestido ayuda también a resaltar la fealdad del personaje:

> Añadamos que era de más de mediana estatura, y que, para resultar esbelta, sólo le estorbaban dos o tres refajos y algunos de los venticinco alfileres con que afianzaban, sobre delgadísimo jubón, un estirado pañuelo de coco, y ya tedremos retratada de cuerpo entero a la relamida y teciturna princesa... (La Pródiga, p. 797).

Los personajes quedan, pues, definidos desde el exterior. No existe una penetración psicológica, si por tal entendemos el análisis minucioso de sus reacciones anímicas. Éstas se adivinan en su rostro y en sus vestidos. Lo cual no quiere decir que sean personajes pasivos, amorfos, sin sentimientos. Sólo que éstos se advierten en su retrato y se comprueban en sus actuaciones.

La ausencia de ese análisis del carácter puede darnos la sensación de encontrarnos con personajes sin personalidad. En absoluto. La personalidad se muestra en el rostro y en el traje. Como señala Germán Gullón:

> Debido a la escasa profundidad psicológica,

> los elementos expresivos de lo subjetivo -el sentir, la conciencia de los personajes- apenas afloran a la superficie textual. Únicamente las observaciones fisonómicas proveen una noción básica de la personalidad (16).

Posiblemente, de la incomprensión de este hecho haya nacido el juicio negativo que los personajes alarconianos han merecido a la crítica, en general, hasta el presente, unido al empeño de querer analizarlos desde posiciones realistas.

Alarcón concibe a sus personajes desde el romanticismo; es decir, mostrando reacciones extremas. Como señala Emilio González López:

> ... en lugar de analizarse los sentimientos, al modo de los realistas, el autor prefiere, siguiendo la técnica romántica, trazar unos caracteres fijos que manifiestan con violencia sus pasiones (17).

---

(16) Germán Gullón, "Las hipérboles...", cit., p. 39.

(17) E. González López, Historia de la literatura española. La Edad Moderna (siglos XVIII y XIX), New York, Las Américas Publishing Co., 1965, p. 396.

Como tales personajes románticos, el autor no se detiene en el análisis profundo de su psicología. No pueden ser personajes moldeados por su problemática interior, ni por las influencias del ambiente en que se desenvuelven. Son seres de pasiones y de actuaciones externas, de sentimientos extremos, de reacciones primarias (18).

Precisamente, esto se percibe mucho mejor en los personajes femeninos. Ninguno de los existentes en las novelas largas, salvo quizás Julia, tiene el valor por sí mismo, sino que sirven de causa y condicionan el comportamiento del hombre. Son personajes a los que se ve actuar en contadas ocasiones, pero que su ausencia haría inexplicable la novela. Fabián, por ejemplo, no se encontraría en el estado en que se halla a no ser por el amor de Gabriela y por la calumnia de Gregoria; Manuel Venegas se conduce por el deseo de alcanzar el amor de Soledad; y Julia es la que determina el argumento de La Pródiga.

---

(18) Vid. Andrés Soria Ortega, "Ensayo sobre...", cit.: "No esperemos un estudio de los personajes moroso, es decir, analítico; Alarcón acuña de una vez y lanza la moneda acuñada a un mercado de pasiones, donde rueda frenéticamente" (p. 50).

Estos personajes, en cambio, no permanecen en la sombra. Están omnipresentes siempre en la novela y su existencia se conoce o se imagina desde el comienzo. Así, en los primeros párrafos de El escándalo, un personaje de los que pululan por la Puerta del Sol increpa a Fabián:

> ¡Fabián! ¿Qué has hecho de Gabriela? ¿Qué has hecho de aquel ángel? ¡Te vas a condenar! (p. 483).

Y el nombre de Gabriela es repetido a coro por el populacho. Sólo conocemos la impresión que produce en el ánimo del protagonista, y habrán de pasar decenas de páginas hasta que el lector conozca al personaje, que se presenta en muy escasas escenas, pero cuyo recuerdo no desaparece hasta el final.

Lo mismo sucede con Soledad, la protagonista de El Niño de la Bola. En los primeros párrafos, los viajeros hacia Granada se compadecen del personaje, mucho antes de que éste haya aparecido en la acción:

> ... ¡pobre Soledad! ¡Buenos ratos le aguardan ahora! ¡La mujer más bonita del mundo! (p. 619).

Pero su presencia real en la novela está limitada

a contadísimos momentos: cinco únicamente, sin que en ninguno de ellos se le vea actuar. Sólo aparece como personaje pasivo.

Estos personajes, pues, marcados con signos extremos en sus comportamientos, como veremos más adelante, son descritos por el narrador también con rasgos de extrema belleza. A veces, incluso, éste no encuentra palabras que puedan dar la idea de suprema hermosura con que los adorna, y entonces recurre a comparaciones con seres mitológicos o con estatuas o pinturas, sobre todo de la época clásica. De esta forma, Gabriela

> ... tenía la cabal estatura y las ricas y acabadas proporciones de la Venus de Milo, que se guarda en el Museo del Louvre (El escándalo, p. 522).

Y Soledad:

> ... no pertenecía a la raza de las estatuas griegas. Su hermosura tenía más de gótica que de pagana, más de romántica que de clásica, más de las creaciones de Schiller que de las de Ovidio, más atributos, en fin, de dama que de diosa (El Niño de la Bola, p. 675).

También, al describir a Julia, el narrador recomienda:

> Figuraos a la Venus de Milo, no de piedra, sino de carne, y llegada a los treinta y siete años de edad (La Pródiga, p. 751).

Cuando el narrador no encuentra suficientes las comparaciones con las estatuas clásicas recurre a hacerlo con personajes dramáticos o reales de la época romántica:

> ... figuraos una mezcla de Margarita de Valois, relegada por su abochornado marido al castillo de Usson, y de María Antonieta, presa en la Conserjería (La Pródiga, p.751).

Muchas veces el narrador cree no haber descrito con suficiente fuerza a su personaje y recurre a expresiones contradictorias e imprecisas, a imágenes hiperbólicas o, incluso, al más puro vulgarismo:

> Había crecido hasta ser más bien alta que baja y más mujer que adolescente... (El escándalo, p. 522).

> Verdaderamente, Pura era lo que se llama un primor. Morena clara; algo descolorida,

> menos en los casos ya citados, de no pequeña estatura, aunque ni tan alta, ni tan mujer como La pródiga; en realidad, por no sé qué tentadora hipocresía o púdica reserva de sus juveniles perfecciones; (...); demócrata, en fin, de gustos y aficiones o en sus caprichos efímeros, cuanto linajuda y retrógrada en sentimientos y creencias... (La Pródiga, p. 773).

En las descripciones que acabamos de ver, Alarcón ha recurrido a los tópicos más comunes, a las mismas referencias escultóricas -Venus de Milo, cariátides, etc.-, a los mismos personajes literarios del romanticismo. La reiteración del adjetivo "interesante" para llamar la atención sobre el físico femenino puede demostrar la incapacidad del autor para pintar verdaderos retratos femeninos. Sin embargo, en aquellos momentos en que los personajes actúan, cuando no están sujetos al pincel del narrador, cuando libremente se desenvuelven en la novela, es cuando el lector descubre seres reales y vivos, cercanos y tangibles. Lástima que eso suceda, a menudo, en los personajes secundarios (vid. María Josefa, en El Niño de la Bola).

Este defecto es el tributo alarconiano al romanti-

cismo. No es extraña la reiterada alusión a heroínas románticas que Alarcón recoge en cada una de sus obras. Desde su juventud, alimentado en las lecturas y en el ambiente romántico, Alarcón no pudo sustraerse a su influencia, y prueba de ello es la concepción de sus personajes, sobre todo los femeninos (19).

3. Los personajes masculinos

Alarcón fue capaz de crear verdaderos "tipos" humanos en sus novelas cortas. A nadie le ofrece dudas la perfecta construcción de personajes tan individualizados como Manuel Atienza, en El carbonero alcalde; de Gil Gil, en El amigo de la Muerte; del niño don Carlos, el sobrino de La comendadora, etc. Del primero ha podido decir Mariano Baquero Goyanes:

> ... ser casi vegetal, animal y piedra,

---

(19) Vid. Andrés Soria Ortega, "Alarcón y Janín. Notas para el estudio de los primeros escritos alarconianos", en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, V, Oviedo, Universidad, 1983, p. 375.

> que parece segregado del mismo áspero suelo que defiende de la invasión francesa (20).

y, posteriormente:

> ... el carbonero alcalde de Lapeza aparece presentado como poco menos que una emanación o segregación dura, mineral, del suelo que defiende, bárbara, primitiva y heroicamente, contra los invasores (21).

Respecto de Gil Gil, señaló Laura de los Ríos:

> A mi entender es éste uno de los personajes más fuertes, mejor dibujados, más "modernos" no sólo de la novelística alarconiana, sino de toda la finisecular (22).

---

(20) M. Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, CSIC, 1949, p. 272.

(21) M. Baquero Goyanes, "Introducción" a su edición de El escándalo, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. LXXVIII.

(22) Laura de los Ríos, "Introducción...", cit., p. 97.

En los personajes principales -los héroes- de las novelas largas, sin embargo, la crítica ha estado bastante más dividida. Mientras unos los han juzgado con dureza, otros los han colmado de alabanzas.

El procedimiento empleado por el autor para presentar y describir a sus protagonistas no difiere en gran manera del ya conocido empleado para los personajes femeninos. Su descripción se basa en el aspecto físico, con los mismos tópicos repetidos en todos los personajes, con un detenimiento especial en el rostro, que demuestra la personalidad del individuo, y en el vestido. Lo mismo que las heroínas, todos los personajes masculinos están adornados por un aire misterioso que se aprecia desde el primer momento de su aparición en escena.

Los rasgos definitorios aparecen desde <u>El final de Norma</u>. Alberto es descrito como un joven

> ... vestido con elegancia, pero con cierto <u>no sé qué</u> de ultramontano, de transatlántico de indiano... El pantalón, el chaleco, el gabán y la corbata eran de dril blanco y azul, y completaban su traje camisa de color, escotado zapato de cabritilla y ancho sombrero de jipijapa. Ese vestido, asaz anchuroso y artísticamente desaliñado,

> cuadraba a las mil maravillas a una elevada estatura, a una complexión fina y bien proporcionada, y, sobre todo, a una fisonomía enérgica, tostada por el sol, adornada de largo y retorcido bigote, y llena de movilidad, de gracia, de travesura (p. 376).

Serafín Arellano, en la misma novela, ya es descrito con "ojos árabes y tez morena" (p. 379), rasgos que habrán de repetirse en todos los personajes de las novelas posteriores.

En general, sin embargo, los personajes de El final de Norma están idealizados. No parecen personajes reales ni en su físico ni en sus actitudes. La misma historia parece poblada de seres de ensueño que no pertenecen a este mundo; y todos ellos derraman el más inocente romanticismo (23).

---

(23) Ramón Pérez de Ayala, en Las novelas de Urbano y Simona, hace, al respecto, este comentario: "Subió al gabinete; escogió un libro titulado El final de Norma. Comenzó a leer. Es éste un libro de amorosas aventuras y lances extraordinarios, tan cabalmente cándido y limpio de

Más reales son los personajes de El escándalo. Fabián Conde, sin dejar de tener los atributos más puros

---

toda alusión sensual que lances y aventuras más parecen acontecer entre espíritus puros que entre seres de carne y hueso. Desde las primeras líneas, Urbano experimentó una sutil metamorfosis; dejó de ser él y fue sucesivamente cada uno de los personajes del libro (...). No se presentó en el comedor sino conluida la lectura, ya promediada la cena.

-¿Qué leías, que así te retuvo? -preguntó don Cástulo. -¿Algún novelucho?

-Sí, señor; una novela.

-De seguro una novela desmoralizadora -prosiguió don Cástulo.

-El final de Norma -declaró Urbano.

-Ya la he leído -atajó doña Rosita- y es puro aguachirle. No comprendo, niño, cómo te has engolosinado de ese modo leyéndola.

-Es que la lectura de la primera novela -elucidó don Cástulo- es un pequeño ataque de locura, una breve enajenación.

(Edición de Andrés Amorós, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 123-124).

del romanticismo, es un personaje vivo. Su descripción contiene los tópicos ya señalados:

> El distinguido automedonte podría tener veintiséis o veintiocho años. Era alto, fuerte, aunque no recio; admirablemente proporcionado, y de aire resuelto y atrevido que contrastaba a la sazón con la profunda tristeza pintada en su semblante. Tenía bellos ojos negros, la tez descolorida, el pelo corto y arremolinado como Antínoo, poca barba, pero sedosa y fina como los árabes nobles, y gran regularidad en el resto de la fisonomía (p. 482).

Si el recuerdo de Antínoo no era suficiente, el narrador recurre a otras comparaciones:

> En la Atenas de Pericles aquel joven no hubiera pasado por un Apolo; pero en la Atenas de lord Byron podía muy bien servir de <u>Don Juan</u>. Asemejábase, en efecto, a todos los héroes románticos del gran poeta del siglo, lo cual quiere decir que también se asemejaba mucho al mismo poeta (p.482).

Era, en suma, "el prototipo de la hermosura viril, tal como se aprecia en los tiempos actuales" (p. 482). Con esta descripción del físico de Fabián quiere el autor dar a conocer su personalidad. Al señalar su semejanza con los héroes románticos, el lector debe comprender los problemas que le abruman.

Del héroe romántico, Alarcón sólo ha elegido el aspecto superficial, no su carácter más íntimo. Esto, que en principio puede considerarse como un error de descripción, no lo es, si miramos desde el punto de vista de la historia total. Alarcón es, sobre todo, un narrador. Un narrador que cuenta y engarza los sucesos y que no se detiene en el análisis pormenorizado de las situaciones ni de los personajes. Como señala Germán Gullón:

> Igualar a Fabián con el Tenorio o con Lord Byron es impropio: se parecen sólo de lejos, como un conquistador a otro. La significación textual no depende de sofisticadas conjunciones semánticas con otros textos literarios, se trata de préstamos intersemánticos que apelan a la sensibilidad literaria del lector en los términos más latos posibles, a su memoria sen-

sible (24).

Basándose, pues, en esta simplificación de rasgos, los personajes alarconianos sirven de soporte a la historia. No creemos, como lo hacía César Barja (25), que Alarcón pretendiese estudiar y desarrollar un carácter. Alarcón,

---

(24) G. Gullón, "Las hipérboles..." cit., pp. 46-47.

(25) Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX, New York, Las Américas Publishing Co., 1964[2], pp. 253-258. Al referirse a Fabián Conde, explicaba: "Alarcón tropieza aquí con el obstáculo, para él insuperable, de tener que estudiar y desarrollar un carácter. No pudiendo hacer esto, no sabiendo cómo enfrentar al hombre con su conciencia y con su corazón para descubrir allí las fuentes puras de la vida, hácelo saltar con saltos de acróbata. Entre el joven corrompido de ayer, y que nosotros no creemos que lo fuese tanto, y el joven arrepentido de hoy, y que tampoco creemos que lo esté tanto, no interviene nada más que una conferencia de unas cuantas horas con un padre jesuita y el recuerdo y perspectiva de un amor" (p. 257).

más bien, pretendía desarrollar la historia de un escándalo para demostrar sus tesis morales. Sólo necesitaba para ello de personajes simples, quizás esquematizados en su carácter, y portadores de sentimientos extremos; los cuales pueden parecer inverosímiles desde el punto de vista del realismo, pero que no desmerecen de los personajes que el romanticismo había creado.

Aunque los juicios del padre Blanco García deben ser recibidos con reservas, no está descaminado cuando afirma:

> Los personajes de El escándalo andan muy lejos de ser cadáveres momificados o figuras de estuco; hierve en su pecho la lava de las pasiones, ven desatarse, contra su propósito, el viento de la maledicencia pública, aunque todo lo arrostren con la vista fija en el cielo (26).

Todo esto sin olvidar la época en que Alarcón

---

(26) P. Francisco Blanco García, La literatura española en el siglo XIX, II, Madrid, Sáenz de Jubera, 1910[3], p, 458.

escribe esta novela, que no difiere, respecto de los personajes, de las demás novelas contemporáneas. Y si Benito Pérez Galdós (27) ya reconocía El escándalo como una obra maestra por "el arte en que se presentan los caracteres y las pasiones" es porque, como señala Germán Gullón:

> En el momento de escribir El escándalo, Alarcón aventaja a sus coetáneos en la creación de individuos; la mayoría de los personajes galdosianos de la época -el mismo Lázaro de La Fontana de Oro (1870)- no están mejor descritos o creados (28).

Desde esta perspectiva conviene analizar a los personajes alarconianos de El escándalo. Diego, por ejemplo, posee los rasgos físicos comunes a los personajes masculinos, con ciertas peculiaridades que prevén su papel negativo en la novela:

---

(27) "Alarcón", en La Prensa, Buenos Aires, 31 de agosto de 1891. Ahora en W. H. Shoemaker, Las cartas desconocidas de Galdós en 'La Prensa' de Buenos Aires, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973, p. 453.

(28) G. Gullón, "Las hipérboles...", cit., p. 40.

> ... era un hombre de veintisiete años; muy fuerte, aunque delgado; más bien alto que bajo; de músculos de acero, y cuyo color pajizo, tirando a verde, demostraba que por sus venas fluía menos sangre que bilis. Llevaba toda la barba asaz espesa, bronca y oscura; era calvo, lo cual le favorecía, pues daba algún despejo a su nublado rostro; tenía grandes ojos garzos, llenos de lumbre más que de luz, pobladas y ceñudas cejas, la risa tardía, pero muy agraciada, y una dentadura fuerte y nítida, que alegraba, por decirlo así, aquel macerado semblante (...). Tenía poco garbo y grandes los pies, las manos y las orejas (p. 502).

Lázaro, sin embargo, destacará por los rasgos de signo positivo:

> Tenía Lázaro, cuando yo empecé a tratarle, unos veintitrés o veinticuatro años; pero su aniñado rostro le daba un aire aún más juvenil, mientras que el sereno abismo de sus ojos parecía ocultar otros diez

> o doce años de meditaciones. Aquellos ojos eran azules como el cielo, tristes y afables como una paz costosa, y bellos... cuanto pueden serlo ojos de tal edad, en que nunca brillan relámpagos de amor... Lázaro era pequeño, fino, rubio, blanco, pálido, pero con esa palidez misteriosa que no procede de las dolencias del cuerpo, sino de los dolores del alma (...). Es decir, que si por acaso aquel joven se parecía a un ángel, era un ángel fuerte, como el que acompañó a Tobías, o a un ángel batallador, como el que venció a Lucifer; o al mismo Lucifer, tal como lo describe Milton (p. 503).

Se observa, pues, en estos personajes una similitud en la descripción, como ya hemos advertido anteriormente. Es la visión del rostro la que señala los rasgos diferenciadores de su carácter, y desde ella ha de comprenderse su personalidad. Efectivamente, los personajes están creados desde el comienzo, y la simplificación de sus rasgos concuerda con la simplificación de sus pasiones. Su papel en la historia se advierte desde el principio de la misma.

Señalando en esquema los rasgos físicos que caracterizan a los tres personajes principales de la historia -Fabián, Diego y Lázaro- podemos advertir cuáles con para Alarcón los rasgos definitorios de cada uno y cómo éstos coinciden en el esquema con los personajes que encontraremos en El Niño de la Bola:

Personajes de El escándalo

	FABIÁN	LÁZARO	DIEGO
Edad	26 ó 27 años	23 ó 24 años	27 años
Cuerpo	alto, fuerte proporcionado	pequeño, fino	fuerte, alto poco garbo
Tez	descolorida	pálido	pajizo, verdoso
Pelo	corto arremolinado	rubio	calvo
Ojos	negros	azules, tristes, afables	garzos, pobladas cejas
Barba	sedosa	---	espesa, bronca
Pies	---	---	grandes
Prototipo	árabe	---	---

El personaje positivo -Fabián- y el negativo -Diego- son descritos partiendo de los mismos rasgos comparativos. El aspecto odioso del segundo nace de la negación de los rasgos bellos del primero (pelo arremolinado / calvo) o de las cualidades que separan rasgos aparentemente iguales: ambos son descritos como altos y fuertes, pero "admirablemente proporcionado" el primero, y de "poco garbo" el segundo, etc. Lázaro representa un estado intermedio. Sus rasgos, aparentemente negativos (pequeño, pálido, rubio, ojos azules) están tan sutilmente calificados con adjetivos que impiden al lector la concepción de un personaje odioso. Así, su pequeñez es "fina", su palidez "misteriosa", sus ojos azules "como el cielo" y su tristeza "como una paz costosa". En Diego, los rasgos son calificados con adjetivos que ayudan aún más a ese concepto de personaje temible: fuerte, pero delgado; alto, más que bajo; el color, pajizo tirando a verde que "demostraba que por sus venas fluía menos sangre que bilis"; los ojos garzos llenos de lumbre más que de luz, etc.

El caso extremo en la caracterización de los personajes a través de sus rasgos físicos lo encontramos en El Niño de la Bola.

Siguiendo el mismo esquema anterior, los dos personajes opuestos en esta novela están representados por Manuel

Venegas y por Vitriolo, a los que describe con estos rasgos:

Personajes de El Niño de la Bola

	MANUEL VENEGAS	VITRIOLO
Edad	27 años	28 años, pero manifestaba 40
Cuerpo	fino, atlético bien formado	encorvado, feo
Tez	palidez marmórea	color de membrillo
Pelo	negro, corto	de muerto
Ojos	negros despiden luz	extraviados turbio mirar
Barba	negra, undosa	---
Boca	escultural, clásica	arruinada
Pies	---	enormes
Prototipo	árabe	---

Puede apreciarse, asimismo, la escasa diferencia entre la descripción de Fabián Conde y de Manuel Venegas.

Respecto de Vitriolo, sus rasgos descubren mucho más que en Diego su aspecto odioso. A esto ayuda la adjetivación con que estos rasgos están calificados. Así, Manuel Venegas:

> ... llamaba la atención, más que por todo lo dicho, por la varonil hermosura de su cara (...). Eran negros y muy ragados y grandes sus africanos ojos, medio dormidos a la sombra de largas pestañas; mas cuando súbitamente los abría del todo, excitado por cualquier idea o caso repentino, salía de ellos tanta luz, tanto fuego, tanta energía vital, que su mirada no podía soportarse (...). Su abundante cabello, negro también y muy cortado por detrás, orlaba ampliamente la parte superior de la cabeza, semejando una rizada pluma, tendida del lado izquierdo al derecho, lo cual daba mayor realce a aquella fogosa fisonomía. Completaban su peregrina belleza un perfil intachable, sirio más bien que griego; una boca escultural, clásica, napoleónica, tan audaz como reflexiva, y, sobre todo, una barba negra, undosa,

> de sobrios aunque largos rizos, trasunto fiel de las nobles y celebradas barbas árabes y hebreas (p. 616).

Vitriolo, sin embargo,

> ... tenía veintiocho años, pero manifestaba cuarenta; ¡tan marchita se hallaba su piel, tan calva su frente, tan arruinada su dentadura, tan encorvado su talle, tan turbio su mirar y tan mermada su vista! Sin rayar en monstruo, lo cual hubiera excitado compasión; sin carecer de hechura humana, ni faltarle ningún remo ni sentido, era de lo más feo que Dios ha criado. Hacía daño a los nervios el extravío de sus ojos; ofendía su sonrisa, hasta cuando no era sarcástica y burlona, y causaban náuseas su color de membrillo y su pelo de muerto... (p. 668).

Como ya hemos dicho, estos personajes principales actúan de acuerdo con una caracterización previa que se percibe en los rasgos físicos. Sus actuaciones y sus sentimientos son extremos. En los personajes secundarios, sin embargo, el aspecto físico importa menos y su comportamiento,

aunque no imprescindible para la historia, está regido por el avance del relato.

Alarcón ha sabido crear en ellos verdaderos tipos humanos, especialmente en El Niño de la Bola. Como es natural, no hace Alarcón de ellos una descripción física tan llena de detalles ni tan minuciosa como con los protagonistas. Estos personajes secundarios son descritos, a lo más, con dos o tres rasgos que los señalen: la edad y, quizás, el aspecto. En general, sin embargo, se describen sus aficiones, su posición social y su comportamiento ante determinados hechos, los cuales pueden ser ejemplificativos de la actitud que han de tomar en las acciones en que participen. De esta forma, de don Trinidad Muley conocemos sólo que "a los treinta y siete años de edad era ya excesivamente grueso" (El Niño de la Bola, p. 637), pero, en cambio, se nos dice, con todo detalle, cuál era su pensamiento y su actitud ante las más variadas situaciones:

> Don Trinidad Muley era uno de aquellos curas a la antigua española, a quienes aman y respetan todos sus feligreses y cuantos los conocen, sin distinción de partidos políticos ni aun de creencias religiosas; curas que, sin ser liberales ni dejar de serlo, o, mejor dicho, por

> no tener opinión alguna sobre las cosas del César, pero sí una altísima idea de las cosas de Dios, no perdieron nunca ese amor y ese respeto, ni en la explosión nacional de 1808, ni en la reacción absolutista de 1814, ni en el furor revolucionario de 1820 (...); curas indígenas, digámoslo así, que aman a su patria como cualquier hijo de vecino, sin tener nada de cosmopolitas, de europeos, ni aun de ultramontanos... por lo que rara vez legan su nombre a la Historia; curas, en fin, de la clase de católicos rancios... (p. 625).

De Pepito, otro de los personajes secundarios de El Niño de la Bola, apenas sabemos que estaba "feo, por resultas de una pubertad retrasada y enérgica", que no había acabado de crecer y que su tez era verde y sus ojos parecían dos ascuas. En cambio, sabemos de su gusto por la lectura, de sus autores preferidos, de su actitud religiosa y política, etc.

Estas descripciones hacen de los personajes secundarios los tipos más vivos y de carácter mejor señalado. Por esto, la crítica, que ha juzgado negativamente, en general, a los protagonistas, ha defendido la creación de estos otros personajes.

Leopoldo Alas, por ejemplo, señalaba:

> Ni en esta novela [El Niño de la Bola], ni en otra alguna, ha sabido el señor Alarcón dar más verosimilitud y realidad a personaje alguno; no hay duda que existen santos verosímiles, y don Trinidad lo es. Y lo que vale más, es tipo de esplendorosa belleza, el que más hermosas páginas ha inspirado en esta obra... (29).

Sin embargo, cuando el crítico asturiano se refiere al protagonista, llega a decir:

> El Niño de la Bola, Venegas, es una mezcla inverosímil y desmañada de Gilliart, Robison y contrabandista. Porque, si bien Venegas no introduce contrabando, aquel extraño comercio a que se dedica, aquella fama que pretende adquirir rompiendo huesos a los matones, le convierten en héroe

---

(29) Leopoldo Alas, "El Niño de la Bola (Alarcón)", en Solos de Clarín. Cito por la edic. de Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 216.

> de aventuras ilegales, de esos que al vulgo más iletrado halagan y conmueven. En lo que tiene de Robinson es, de puro inverosímil, absurdo, y en lo que tiene de Gilliart pierde mucho en la comparación (30).

Refiriéndose, sin embargo, a los personajes secundarios, puede decir Clarín:

> Entre los personajes secundarios los hay buenos y malos: Venegas el padre, Caifás, María Josefa, son caracteres perfectamente dibujados y sostenidos. El padre del Niño de la Bola (...) es un tipo de nobleza que atrae y enternece; Caifás, menos original, está pintado con sobriedad y acierto, y María Josefa, en su papel secundario, se apodera del corazón del lector, sin necesidad de efectos de relumbrón, por su natural sencillez y la verdad de sus sentimientos (31).

---

(30) Ibidem, p. 217.

(31) Ibidem, p. 221.

Mucho más acertado es, sin embargo, el juicio del profesor Soria Ortega. Tras señalar que la fuerza narrativa del accitano, en El Niño de la Bola y en otras novelas, "estriba en la caracterización de los personajes", interpreta a los dos personajes protagonistas -Soledad y Manuel Venegas- como personajes románticos (32). Si Gabriela, en El escándalo, aun en el nombre reunía rasgos angelicales, Soledad se presenta como "un ángel caído". Ambas caracterizaciones provienen de la concepción romántica de la mujer como un ángel que guía al hombre. Lo mismo que Inés salvará a don Juan, Gabriela salvará a Fabián Conde. Pero es Soledad el prototipo de heroína romántica. Su mismo comportamiento final no se explica fuera de los cánones de este movimiento.

Respecto del protagonista se advierte, asimismo, su descripción y su caracterización simple. Valiente e idealista por herencia de su noble padre, educado en medio de una naturaleza virgen y formado en un mundo de sentimientos primarios, reúne todos los rasgos del héroe romántico por excelencia. Pero, de nuevo, como señala Andrés Soria:

> ... lo que podía haber sido un patrón exánime alcanza la categoría de hombre

---

(32) A. Soria Ortega, "Ensayo sobre...", cit., p. 52.

> vivo, porque Manuel Venegas, prescindiendo de su énfasis romántico, es un tipo completamente real. En el pueblo se encuentran muchísimas personas cuyas características, sobre todo su religiosidad o espiritualidad, son las del Niño de la Bola (33).

El acierto en la descripción de los personajes y en su caracterización no corre paralelo con la categoría que alcanzan en la novela. Muchas veces, Alarcón logra una pintura perfecta en un personaje de segunda fila, mientras falla en la del principal (34).

Deteniéndonos algo más en El Niño de la Bola, que es la novela que ofrece, por otra parte, un grupo de personajes más variado, encontraremos descripciones acertadas (Manuel, don Trinidad, Caifás, María Josefa, don Trajano)

---

(33) Ibidem, pp. 56 y 57.

(34) Leopoldo Alas, por ejemplo, señalaba: "Muley es el verdadero héroe moral de El Niño de la Bola, porque Manuel Venegas, el protagonista oficial, es, a pesar de sus hercúleas fuerzas, un pigmeo al lado de Muley" (Solos..., cit., p. 216).

y desacertadas (Soledad, Vitriolo).

El protagonista, Manuel Venegas, aparece por primera vez en el capítulo II del Libro I. Es presentado por el narrador como "nuestro héroe". La vestimenta y el aspecto que ofrece a los viajeros con los que se cruza hace pensar que se trata de "un feriante, un contrabandista y un indiano" (p. 615) juntamente. Conforme avanza hacia los viajeros, se van conociendo más detalles de sus vestidos y de su fisonomía, hasta ser tomado por uno de los muchos bandoleros que en aquella época recorrían las montañas andaluzas. Es, precisamente, el miedo que produce esta confusión, junto con las aclaraciones pertinentes de doña Paz y del sacristán, lo que da pie para anticipar algunas opiniones que conformarán los episodios más importantes de la obra.

Interesa al narrador que la descripción física de Manuel, como hemos visto, sea minuciosa. Todos sus rasgos han de ayudar a crearle esa aureola de héroe que le acompaña en la novela: su belleza, su elegancia, su hombría, su fuerza, su arrogancia se corresponden con las de los personajes de romances y relaciones, como acierta a decir el propio Alarcón. Este aspecto físico ha sido moldeado por la naturaleza: desde pequeño, Manuel conoce todo lo concerniente a la flora de Sierra Nevada y sabe enfrentarse a los más variados peligros. Parte de su juventud la pasa en las montañas dedicado a las labores más primitivas. Allí su

figura se engrandece, al llegar a realizar fantásticos trabajos: acarrear piedras, vencer a un oso, etc. Añadámosle a esto el que apenas ha recibido "educación literaria" y tendremos así un personaje sin complicaciones, un personaje que actúa por pasiones elementales y primitivas: amor y venganza.

No es sólo que Manuel mantenga los rasgos más precisos de la categoría de héroe popular que le corresponde, es que su heroísmo nace de la propia concepción que el pueblo tiene de él. Cada uno de sus actos posee ante los espectadores una función de engrandecimiento del héroe. Incluso el último de todos, el del encuentro con Soledad, nace de una tradición popular que Manuel, como todos los demás personajes, conoce, acepta y respeta (35). Así que,

---

(35) Cuando Leopoldo Alas tacha de inverosímil al personaje y dice no comprender la actitud de Antonio Arregui al consentir que Soledad baile con Manuel ("La ley no podía obligarle a cumplir con aquella extraña costumbre más pastoril que piadosa, y pudo oponerse hasta el último momento" Solos..., cit., p. 224) no tiene en cuenta la función de héroe popular que Manuel Venegas desempeña en la novela.

como héroe popular y romántico, no hay ninguna objeción que hacer al protagonista de El Niño de la Bola.

El papel de Soledad es similar. Salvo las descripciones del narrador, ya citadas, siempre aparece en un segundo plano. Es un personaje pasivo, del que se habla y se comenta, al que se juzga, pero al que no se le ve actuar. Su carácter parece diluirse entre las apreciaciones del "coro", y al lector le queda de ella la idea de una mujer "resignada" que es capaz de ahogar su deseo antes de contravenir la voluntad paterna.

Manuel se enamora de ella. Soledad, sin aceptar y sin renunciar a ese amor, consiente en aparecer ante los ojos de los demás como la amada del Niño de la Bola (36). Al principio sólo gasta coquetería con Venegas. Así,

---

(36) De nuevo Clarín no parece comprender al personaje, cuando afirma que "Soledad ama a Venegas desde los ocho años" (Solos..., cit., p. 220). No sabemos de dónde ha podido deducir tal afirmación, a no ser de la famosa carta que ésta envía a Manuel. Nosotros, sin embargo, creemos que aquella frase -"Mi corazón es tuyo desde que, a la edad de ocho años, me acostaron en el lujoso catre en que tú habías dormido..."(p.706)- es más producto de la compasión que del amor.

en una de las primeras veces en que los dos niños se cruzan, puede señalar el narrador:

> Dirigióle entonces la niña una mirada de femenina curiosidad, mezclada de indefinible dulzura, que le dejó fascinado y sin respiración; hecho lo cual, giró resueltamente hacia su casa con tan gracioso movimiento de precoz y certera coquetería, que hubiese enloquecido a Manuel, si ya no estviera loco de adoración y espanto (p. 631).

Tres años tarda Soledad en volver a ver a Venegas, y de su "amor" sólo conocemos las palabras del sacerdote:

> Suponiendo que esa niña siga queriéndote tanto como <u>te quiere ahora</u>..., según acaba de decirme su madre... (p. 634).

Luego, cuando el usurero no permite sus relaciones con Manuel, apreciamos que la <u>Dolorosa</u> lo ama, pero nunca aparece un gesto que lo demuestre. Hay, sin embargo, un amor calificado por el narrador desde el principio como "fatal e inevitable", pero sólo desde el punto de vista de Manuel. Así que, cuando once años después, Soledad le

escribe la carta que acarrea la tragedia final, nos sorprende no sólo por la decisión en sí misma, sino por los términos que vierte en la misiva, prononiéndole a Venegas el adulterio.

Parece, pues, que Soledad encierra una tremenda contradicción: lo que deducimos del carácter descrito por el narrador no se corresponde con esta última acción (37). Sin embargo, de los datos que sobre su vida conoce el lector, a través de las opiniones vertidas por otros personajes, se infiere un ser real, un personaje vivo, y su forma de actuar queda perfectamente explicada (38). A través de

---

(37) El profesor Fernández Montesinos (Pedro Antonio de Alarcón, Valencia, Castalia, 1977) señala que la descripción de los personajes femeninos se reduce en Alarcón a una sucesión de adjetivos que los convierte en un "estupendo galimatías, enteramente inextricable" (p. 245).

(38) Tras las duras críticas al personaje realizadas por Clarín, el profesor Montesinos advierte que en Soledad, el narrador "ha sabido adivinar un alma interesante de mujer, un alma compleja y extraña, más rica que las palabras que la expresan que son, sin embargo, bastante explícitas para permitirnos penetrar más

estas opiniones, se adivina la complejidad del alma femenina y su propia lucha interna. En el relato de los hechos, que don Trajano realiza para sus contertulios, se explican las reacciones de la protagonista:

> Pero la hija del usurero no nació para heroína; no nació para defenderse por sí propia; nació para que otros la defendieran o la conquistaran (...). Y la obediente joven, con más o menos dolor, y con peores o mejores reservas mentales dejóse conquistar y llevar por don Elías,

---

adentro (...). Lo que no ha sabido es pintarla, como no supo pintar ninguna otra" (Pedro Antonio..., cit., pp. 224 y 225). Más allá ha ido Pedro Antonio Urbina al señalar: "Soledad (...) tiene una mentalidad moderna (...). Soledad es una mujer, Soledad es práctica y no trágica. Soledad es apasionada, pero calculadora y no ciega. Su enigma es su silencio; sus obras no son enigmáticas, son eficazmente razonables. Sólo su silencio envuelve su vida en una apariencia de enigma" ("Presentación" a su edic. de El Niño de la Bola, Madrid, Magisterio Español (Novelas y cuentos), 1972, p. 10).

> por el fabricante, por la fatalidad, por el destino..., bien que a condición de hacer luego de su capa un sayo... (p.665).

La famosa carta no es sino el producto final de esa lucha. Cuando Soledad ve perdida la batalla, cuando todo lo que ha fingido durante años se queda sin recompensa porque Manuel se marcha sin hablarle siquiera, es cuando el resentimiento acumulado explota en esa misiva final. Esta actuación es la de una mujer real, y no son necesarias comparaciones con seres literarios ni con heroínas griegas o romanas para dibujarla. José F. Montesinos resume en estas acertadas palabras la psicología del personaje:

> Si a "realismo" nos atenemos, nada más real que este carácter en lo que tiene de genérico: la mujer que, rodeada de hombres violentos y semisalvajes, dispuestos a sobreponerse a todo, exigentísimos e incapaces de aceptar exigencias, crea el drama por su sola presencia, por el mero hecho de existir entre ellos (39).

---

(39) José F. Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 247.

En cuanto a los personajes secundarios, don Trinidad Muley es el personaje mejor analizado de la novela. Ya en su elección, el autor había mostrado especial cuidado. No había de ser jesuita, como el padre Manrique de El escándalo, sino un "ignorante cura de misa y olla" (40). Con él, el arte del accitano se vuelca en conseguir un personaje tremendamente popular. Don Trinidad posee la sabiduría del hombre del pueblo, carente de grandes dotes de inteligencia, "pobrísimo de humanidades, pero no de ciencia del mundo ni de conocimiento humano" (p. 626). Cualidades que le hacen gozar de la admiración de todos. Es ese carácter popular el que lo convierte en un tipo entrañable y real para el lector. La propia historia de su vocación sacerdotal, aunque vulgar, parece sacada de un hecho verdadero.

Este personaje participa, justamente, en las escenas más importantes de la novela. Aconseja y guía al protagonista en los momentos decisivos, pero sus apreciaciones no son las del sacerdote, sino las del hombre de la calle. Su carácter, aunque fundamentado en las virtudes cristianas, en la fe sobre todo, proviene del sacrificio y del deber. Con estos elementos -fe y sacrificio- se curte la verdadera

---

(40) Historia de mis libros, en Obras completas, Madrid, Fax, 1954^{2}, p. 24.

personalidad de Muley, que se eleva sobre los demás personajes. En las escenas en que se enfrenta a Manuel Venegas, la variedad de recursos que utiliza, la energía que derrama en convencer a su ahijado y el dramatismo que infunde a la acción hacen de estos capítulos los mejores del libro.

Respecto de los demás personajes, los hay mejor y peor tratados. Don Rodrigo Venegas, el padre del Niño de la Bola, se nos presenta como el héroe legendario capaz de sacrificar su hacienda para salvar a la patria. Sus breves actuaciones están presididas por la nobleza, pero a lo largo de la obra su presencia permanece en la memoria de todos como el personaje justo y honrado. Su historia tiene más de leyenda que de realidad, sin que por ello el personaje llegue a ser fantástico.

María Josefa, la madre de Soledad, es otro de los personajes secundarios bien dibujados por Alarcón. Éste la trata con mimo, midiendo todas sus acciones para mostrarla resignada ante el "monstruo" de su marido, con esa resignación del personaje popular andaluz que tantos otros escritores han sabido describir. María Josefa es el bien, la sencillez, la humildad, el amor desinteresado. Las escenas en que aparece pasan por ser de las mejores de la novela, por su diálogo de verdadero sentimiento nacido de su propia alma de madre. De "sublime" califica

Clarín (41) la escena de la ermita, en la que interviene.

Alguno de estos personajes podría calificarse de verdadero "tipo" costumbrista. Don Trajano, por ejemplo, tan sabiamente caracterizado, está sacado, sin duda, de algún personaje real que hubo de existir en las pequeñas ciudades provincianas de finales del siglo XIX. Vitriolo, sin embargo, es un personaje inverosímil. En él carga el guadijeño todo el peso de su tendencia. Es posible que el ambiente de la rebotica, como piensa el profesor Soria Ortega (42), esté sacado de la realidad del pueblo que Alarcón conociera en su juventud, pero el personaje central, en sí, es ficticio. Tal cantidad de maldades se acumulan en el personaje que, en vez de causar repugnancia, produce lástima. Si la intención del autor fue engrandecer al sacerdote rebajando de este modo a su antagonista, no acierta en ello, porque a Vitriolo le falta, para poder compararlo con Muley, la vida, el realismo y el sabor popular del cura.

Vitriolo, pues, no aporta nada nuevo al arte de El Niño de la Bola. Es un personaje innecesario en la trama, a no ser por el papel decisivo que en la tragedia final

---

(41) Solos..., cit., p. 221.

(42) "Ensayo sobre...", cit., p. 59.

le asigna el autor. Pero el encuentro de los dos amantes no necesitaba de la maldad de Vitriolo para ser trágico.

En su última novela, La Pródiga, los personajes han sido juzgados también con dureza por la crítica. Desde el análisis, tremendamente negativo, que realiza Clarín, a raíz de su publicación (43), pocas fueron las voces que se alzaron en defensa de la última novela de Alarcón (44). Hoy día, sin embargo, se tiende a juzgar de forma más positiva esta obra. Basten, por ejemplo, las palabras de Alberto Navarro González:

> ... creo que La Pródiga, si bien menos difundida que otras novelas de Alarcón, es una de las grandes novelas españolas que hoy puede dar fecundas lecciones a

---

(43) Leopoldo Alas, "La Pródiga, novela de Alarcón", en La Diana, 3 de octubre de 1882. Recogido en Obra olvidada, selec. e introduc. de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Júcar, 1973.

(44) Ya hemos visto cómo a raíz del silencio de la crítica para con esta obra, Pedro A. de Alarcón decidió no escribir más novelas.

la narrativa hispánica actual (45),

o las más recientes de Filomena Liberatori:

> ... crediamo di poter affermare che La Pródiga è il romanzo piú moderno e piú impegnato dello scrittore 'guadijeño' (46).

Respecto de los personajes, en general, mientras Guillermo de Loja, el protagonista, es visto como un personaje irreal e inverosímil, Julia es admitida como una de las creaciones más logradas del autor (47).

---

(45) A. Navarro González, "Introducción" a su edic. de La Pródiga, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 51.

(46) F. Liberatori, I tempi..., cit., p. 189.

(47) Para Clarín, por ejemplo, "... el Guillermo de La Pródiga es a un carácter de novela propiamente tal lo que un figurín a una figura humana de Velázquez. Guillermo es el ingeniero de tantas noveluchas inglesas y francesas; es la fórmula algebraica de uno de los polichinelas que sirven a los novelistas de intriga para sus combinaciones fantásticas. Julia, la verdadera protagonista, empieza tan mal como Guillermo, pero

El profesor Navarro González, por ejemplo, ha desarrollado una acertada comparación con don Juan Tenorio. Por su interés, reproducimos sus palabras:

> Pero creo que Julia, suicidándose generosa y locamente por amor, no sólo es la más simpática figura de la novela, como ya afirmaba doña Emilia Pardo Bazán, sino, dentro de su misma inverosimilitud, una de las más trágicas, sublimes, humanas y reales de la novela moderna española (48).

---

acaba mejor. Su historia es una deplorable galería de cuadros propios de linterna mágica; pero después se convierte de ser fantástico en mujer verdadera, y su amor es real; su pasión, viva, fuerte, intresante; su fin, poético, natural, digno de otro libro menos lleno de manchas" ("La Pródiga, novela de Alarcón, en Obra olvidada, cit., p. 45).

(48) Alberto Navarro González, "Introducción" a su edic. de La Pródiga, cit., p. 48.

Y continúa más adelante:

> Y es que, en efecto, creo que Alarcón pretendió lanzar una figura o mito literario contrapuesto al de don Juan Tenorio, actualizado por su admirado Zorrilla, y tan inverosímil y a la vez profundamente humano y real como aquél. Porque independientemente de que la concreta realidad española de entonces ofreciera a Alarcón suicidios análogos al de Julia, creo que la marquesa Julia, de forma análoga a don Juan Tenorio, más que concreta figura de carne y hueso es mito y creación de hondas aspiraciones humanas. Los dos, Julia y don Juan, son hermosos, afortunados y seductores, los dos valientemente desafían a la sociedad y los dos se hallan lejos de la santidad. Ahora bien, mientras don Juan se burla del amor, Julia se entrega de lleno a él; mientras don Juan se limita a desafiar a la sociedad, Julia, sin espada, pero armada de valor, temerariamente desafía

a la sociedad y a la naturaleza... (49).

Efectivamente, entre la personalidad de Guillermo y la de Julia existe un abismo. Guillermo se nos presenta como un personaje aventurero y de débil carácter, debilidad que es más notoria al compararlo con Julia. Esa debilidad ya viene marcada desde el comienzo de la novela. Sin fuertes convicciones, se deja arrastrar por la vehemencia de su juventud, realizando acciones y manifestando opiniones que más parecen de un exaltado romántico que de un discreto enamorado (50).

En las conversaciones con Julia, la superioridad del carácter de ésta, la firmeza de espíritu y la sinceridad con que le habla, muestran más la pobre personalidad del ingeniero. Así, en la primera visita, cuando Guillermo vuelve al Cortijo del Abencerraje, no es capaz de hilvanar un pensamiento claro para demostrar su pretendido amor. Sus palabras son declamatorias y efectistas, y parecen

---

(49) Ibidem, pp. 49 y 50.

(50) Así, por ejemplo, cuando defiende a Julia de la crítica a que la someten sus compañeros, exclama: "Yo amo lo extraordinario... Yo quiero lucha, emociones, pasión, vida de alma" (p. 749).

sacadas de un drama romántico:

> ¡Julia!... Me voy... ¡Un beso! ¡Nada más que un beso! y ¡hasta la vista! (p. 763).

Sin embargo, cuando Guillermo queda solo, cuando ya no está influenciado por otros personajes, cuando conocemos su pensamiento a través de las cartas o por medio de sus soliloquios, es cuando empezamos a captar al verdadero personaje.

Y este personaje es, sobre todo, un ser melancólico, solitario, que se aburre en las fiestas cortesanas, y que alguna vez es capaz de demostrar su valía, logrando éxitos insospechados, pero que se hunde en la melancolía ante el mínimo revés.

Son, pues, dos seres de carácter bien distinto: joven, vehemente, inmaduro y con una vida de éxitos por delante, el uno; firme, sincera, solitaria y con la carga de un pasado desgraciado, la otra. Ambos se unen en un amor que es producto de la compasión mutua, más que del sentimiento.

Podemos decir que Guillermo no amó nunca a Julia. Para el diputado, su estancia en el Abencerraje era un juego para el que no estaba capacitado. Nunca podría colocarse a la altura de Julia. Su misma debilidad le impedía

aceptar su derrota, y hubo de ser la Pródiga la que, en un momento de sublime entrega hacia él, tomara la decisión del suicidio para salvarle.

Cabría preguntarse, finalmente, si la debilidad de carácter de Guillermo es fruto de la incapacidad de Alarcón para crear personajes verosímiles o, más bien, es una debilidad buscada por el autor para enfrentarlo a la fortaleza de Julia. Personalmente, nos quedaríamos con lo segundo.

4. La simbología de los personajes. ¿Autobiografía?

Los novelistas de tesis, en la búsqueda de un argumento lógico que sustentara la ideología que defienden, invaden sus novelas de símbolos (51). En Galdós, por ejemplo, se encuentran perfectamente señalizados en sus primeras novelas: los personajes, los tópicos sobre ciudades y razas, el lenguaje, etc. Más aún, Galdós enfrenta, a veces, dos mundos -liberal a conservador, ciudad frente a zonas rurales, absolutismo frente a constitucionalismo, etc.- representados

---

(51) Vid. Juan Oleza, "Las transformaciones de la novela en el siglo XIX", en El País, 14 marzo 1985, p. III.

por sendos personajes característicos.

La simbología en Alarcón es más simple, más primitiva. El bien y el mal están representados por personajes opuestos, demasiado opuestos quizás, llenos de hiperbólicos rasgos caracterizadores. Los defensores del bien, del bien alarconiano se entiende, son extremadamente bellos, por ejemplo; y los defensores del mal poseen la fealdad más absoluta. No hay término medio.

A los personajes femeninos, por otra parte, los divide en dos bloques, como señalaba Filomena Liberatori (52), que se diferencian según los haga descender de Eva (las pecadoras, las responsables de la caída del hombre) o de la Virgen (las madres, las hermanas, las esposas). Los personajes masculinos, de la misma forma, gozan de extremadas cualidades -en muchos relatos cortos y en las novelas largas el protagonista es presentado como "nuestro héroe"- o de enormes defectos.

Esta simbología simple, que no es sino una reminiscencia más del romanticismo, se hace patente en la onomástica de los personajes. Tan importante llega a ser el nombre de los protagonistas que ya en El final de Norma, cuando

---

(52) I tempi..., cit., p. 129. Vid. nota 9 de este capítulo.

Serafín Arellano se cree abandonado por Brunilda, exclama:

> -¿Y Norma? -se dijo- ¡Es una aventurera, una cómica! ¡Tiene treinta y cinco años! ¡Se llama Jacoba! (p. 397).

Por el contrario, cuando las esperanzas de ser amado vuelven, el mismo Serafín reconoce:

> -Jacoba puede muy bien ser nombre de mal gusto... Ella no se llama Jacoba (p. 405).

En El escándalo no advierto esta simbología en los nombres, salvo en Gabriela, el ángel de la guarda que vigila a Fabián, y en Lázaro, que "resucita" en la apreciación de sus amigos (53). Para el personaje negativo, Gregoria no hay duda de que su nombre ha sido elegido con cierta intencionalidad.

---

(53) El alegorismo de El escándalo fue estudiado brevemente por Harriet R. Powers, "Allegory in El escándalo", en Modern Language Notes, 87, 2, 1972, pp. 324-329. Para Powers, la novela es una alegoría de la salvación del alma. Gabriela de la Guardia es el ángel guardián que rescata a Fabián de la calumnia.

Sin embargo, en El Niño de la Bola la simbología que cada uno de los nombres de los personajes ofrece es palpable y, todos juntos, dan un aire alegórico a la novela.

Los tres personajes principales -Manuel Venegas, Soledad y don Trinidad Muley- forman una trilogía simbólica, palpable ya, decimos, en la elección de los nombres.

Venegas, como el verdadero Niño de la Bola se llama Manuel. No hace falta detenerse en las similitudes que ambos presentan. Baste recordar cómo los momentos más importantes de la vida de Manuel y de la acción de la novela provienen precisamente de la relación entre la Imagen, a la que el protagonista profesa una devoción fuera de lo común, y su homónimo. Además, el sobrenombre del protagonista proviene de esa devoción (54);

---

(54) Conviene recordar que el nombre se le da a una imagen de Jesucristo Niño, que porta en su mano una bola del mundo coronada por una cruz. El apodo del protagonista se explica así en la novela: "No era culto, reverencia, piedad, adoración fanática la que tributaba a aquella efigie... Era un amor de hermano y de súbdito, parecido al que había profesado a su padre (...); era identificación; era orgullo; era ufanía como de

El nombre de Manuel es utilizado por Alarcón en otras novelas cortas de sabor andaluz: El carbonero alcalde, La buenaventura... El apellido Venegas lo hace derivar de estirpe mora:

> ... don Rodrigo Venegas, que se jactaba de proceder de aquel Reduán del mismo apellido, príncipe moro con vetas de cristiano, cuyo nacimiento se debió, según ya sabréis, al dramático enlace de un vástago de la casa señorial de Luque con la hermosísima princesa Cetimerien, descendiente del profeta Mahoma... (p. 620).

La idea, tan querida por Alarcón, de la procedencia árabe de los personajes típicos andaluces cobra aquí, en la unión del nombre y del apellido del protagonista, categoría de símbolo. De "moros bautizados" califica el autor muchas veces a los andaluces.

> un bien propio (...) Y he aquí la razón y fundamento de que, primero los acólitos de Santa María de la Cabeza, y después todos los muchachos de la ciudad, y finalmente las personasn más graves y formales, designaran a Manuel con aquel singularísimo apodo de El Niño de la Bola (pp. 627-628).

El nombre de Soledad encierra también un valor simbólico. Ya hemos visto cómo una nota destacada de este personaje era su apartamiento y su escasa relación con los demás. Su carácter solitario y, sobre todo, sus vestidos cuadran perfectamente con el sobrenombre con el que el pueblo la califica, La Dolorosa, porque

> ... parecía, en efecto, una imagen de la Virgen de los Dolores (p. 642) (55).

Soledad es la víctima de unas situaciones no buscadas por ella: el deseo insensato del protagonista que, después de amedrentar a todo el pueblo, prohíbe que nadie se acerque a ella; la obstinación de su padre en que no se case con Manuel; el matrimonio con Arregui, etc. Son estas situaciones las que la mantienen apartada de todos y le dan ese aire de tristeza y resignación que le acompaña en la obra. De nuevo, el nombre de la protagonista y el apodo no han sido elegidos al azar, sino tratando de resumir en ellos todo el carácter del personaje.

En don Trinidad Muley aparece, otra vez, la síntesis

---

(55) Respecto del apodo, Leopoldo Alas lo califica de "sarcasmo nada católico" (Solos..., cit., p. 220).

entre lo cristiano y lo musulmán. Trinidad, raro en España como nombre masculino, aunque frecuente en personas de sexo femenino, encierra la doble simbología del misterio cristiano y de la actitud maternal del sacerdote. Porque el cura acoge a Manuel en su casa y lo cuida en su infancia como una madre lo hubiera hecho y, llegado el momento, es el confidente de María Josefa, la madre de Soledad, en las relaciones amorosas de los jóvenes. Trinidad, nombre en que se unen las tres personas divinas, ejemplifica por eso al sacerdote.

Muley, por otra parte, es apellido árabe por antonomasia. Es el nombre del penúltimo rey de Granada, del que toma su denominación el pico más alto de la Península, según la leyenda que el propio Alarcón recoge en La Alpujarra (56). El mismo sacerdote es calificado en alguna ocasión como "santón marroquí" o como "coloso africano". Así, el autor une otra vez más los conceptos cristianos y musulmanes.

Respecto de los demás personajes, también ha querido simbolizar en sus nombres su carácter. Así, el carácter aventurero, noble y defensor de causas perdidas del padre

---

(56) Vid. La Alpujarra, en Obras completas, cit., pp. 1500-1501.

de Manuel, se simboliza en el nombre, con clara reminiscencia de la épica medieval, de don Rodrigo. Don Elías Pérez, el usurero padre de Soledad, si ya no es suficientemente caracterizado por su avaricia en la descripción del personaje, le añade el nombre judío, Elías, y el apodo, Caifás, por razones que el mismo narrador explica.

María Josefa, por su parte, es el nombre popular de las criadas andaluzas, de las amas de llaves, de las niñeras. Cuando va unido a señá, como en esta novela, desaparece la connotación de sirvienta, pero aumenta el matiz de bondad. En la novela, la "señá María Josefa" fue criada del prestamista antes de casarse con él.

En el nombre de don Trajano Pericles de Mirabel y Salmerón ha querido resumir a un tiempo, con ironía, la sabiduría y la cultura del emperador romano y del sabio griego, la oratoria del revolucionario francés (Mirabel es una adaptación de Mirabeau, personaje que será citado en la novela en varias ocasiones) y la del político español.

Este carácter simbólico se advierte mucho más en las posibles concomitancias que los personajes alarconianos poseen con el propio Alarcón. Ya hemos hablado en capítulos anteriores (57) de las posibles hipótesis que han tratado

---

(57) Vid., cap. III, 2.

de demostrar que El escándalo es una novela de clave. No vamos a repetir los puntos allí tratados, pero sí insistir en que, aunque no debamos igualar todos y cada uno de los personajes con seres reales conocidos y frecuentados por Alarcón o con Alarcón mismo, no conviene olvidar que esta novela encierra en sus páginas el pensamiento particular del guadijeño sobre determinados temas.

Por su parte, su concepto de la familia como uno de los valores supremos del hombre, que habrá de servir de tema de La Pródiga, halla en El escándalo su primera defensa. El profesor Pérez Gutiérrez, recurriendo a las palabras de Valera ya citadas anteriormente (58), según las cuales los momentos más decisivos de la "conversión" del poeta granadino se encuentran en El hijo pródigo y en El escándalo, se pregunta:

> ¿No es la novela una nueva versión del retorno del hijo pródigo? ¿No encontramos en sus páginas toda una constelación de figuras paternales: el propio padre de Fabián, don Jaime, el mismo p. Manrique? ¿No hay una figura fraternal, Lázaro,

---

(58) Vid., cap. II, 2.

> al que, como su nombre expresa simbólicamente, hay que rescatar de las sombras de la muerte familiar? (59),

para concluir, a continuación:

> Me inclino a pensar que Alarcón padeció siempre el complejo de culpa que pudiéramos denominar precisamente como "complejo de hijo pródigo", complejo nunca resuelto a pesar de todos sus reiterados, y vanos, esfuerzos de exorcizarlo en forma literaria (60).

Para Filomena Liberatori (61), por otra parte, la interpretación de El escándalo ha de hacerse teniendo en cuenta los dos mundos sociales sobre los que gira la novela: la aristocracia y la burguesía, con una crítica acerba a ambos. Pero la estudiosa italiana ve, asimismo,

---

(59) F. Pérez Gutiérrez, El problema religioso en la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975, p. 123.

(60) Ibidem, p. 124.

(61) Vid. I tempi..., cit., p. 124.

cierto carácter autobiográfico:

> ... è indubbio che in alcuni casi Alarcón si identifichi con il suo personaggio, come nell'antipatia per Gregoria, personificazione della borghese provinciale, presuntuosa e invidiosa. Alarcón in questo ente romanzesco ha condensato tutta la sua acrimonia por la classe media: Gregoria, il personaggio piú odioso e ridicolo dell'opera, sembra meritare un po' di pietà solo alla conclusione della vicenda (62),

para desarrollar más adelante:

> Gran parte del romanzo, costituito dalla "confesione" di Fabián al P. Manrique, consente all'autore di occultarsi dietro questi personaggi: nell'amore del protagonista per Gabriela e nella descripzione della stessa giovane si ravvisa la trasposizione dell'amore e della formazione semina-

---

(62) Ibidem, p. 127.

> riale dello scrittore e tutto l'insieme del messaggio poetico risponde alla sua ideologia (63),

En El Niño de la Bola el carácter autobiográfico es también palpable. Por una parte, Alarcón mismo se halla retratado en el personaje Pepito, según señaló con acierto el profesor Soria Ortega (64). Filomena Liberatori, a su vez, recoge un fragmento de un artículo aparecido en El Liberal a raíz de la muerte de Alarcón en el que, al referirse a sus primeros años juveniles, el autor había anotado: "desde el día que fui singularidad en mi pueblo, principié a ser desgraciado, pues me quedé sólo con mi pequeña gloria, bloqueado por la envidia y encastillado en mi soberbia", (65), que unen aún más al propio autor con su personaje.

---

(63) Ibidem, p. 132.

(64) "Otro de los personajes secundarios es Pepito. En él puede verse un autorretrato del propio Alarcón. De un Alarcón joven, sintiendo en la ciudad recoleta, "subalterna", los primeros comezones literarios" ("Ensayo sobre...", cit., p 63.

(65) Vid. F. Liberatori, I tempi..., cit., p. 149.....

Además, los recuerdos de la juventud de Alarcón pasada en Cuadix se agolpan en esta novela llena de andalucismo (66), como señala el profesor Fernández Montesinos:

> Todo un mundo de recuerdos resucita en su memoria al evocar aquellos días. No sólo figura él mismo -o una caricatura poco piadosa de lo que era por aquel entonces- entre los personajes secundarios de la novela; sucesos de su propia vida se atribuyen a otro y en el relato de las calamidades que el héroe sufre en su infancia nos parece oír como un recuerdo de los desastres que cayeron sobre la familia Alarcón, venida a menos, como es sabido, en los tiempos aciagos de la Guerra de la Independencia (67).

De nuevo, Filomena Liberatori halla en esta novela

---

(66) José Fernández Montesinos señala, en efecto: "El Niño de la Bola es la mejor relación andaluza que tenemos" (Pedro Antonio..., cit., p. 243).

(67) Ibidem, p. 240.

un simbolismo pretendido por Alarcón, referido a su propia ideología y patente en la onomástica:

> Nel romanzo si rileva come una sovrapposizione di piú dimensioni ideolcgiche e culturali, visibili in parte anche nell'onomastica: cristianesimo primitivo, non dogmatico (Don Trinidad ed altri personaggi) "moriscos" (don Rodrigo), ebraismo (don Elías), classicismo (don Trajano Pericles de Mirabel), romanticismo (Luisita e Pepito) (68),

y un reflejo de sus propios sentimientos:

> L'autore si preoccupa di stigmatizzare e di estirpare ogni comportamento anomalo rispetto all'ordine stabilito: pero l'asociale Manuel sembra condividere la simpatia e l'affetto di Don Trinidad, invece nell'impietosa caratterizzazione di Pepito sembra condannare i propri errori giovanili: Alarcón, pur avendo sofferto una profonda crisi religiosa (cfr. in particolare il

---

(68) F. Liberatori, I tempi..., cit., p. 147.

> Diario, p. 1013), no lascia trasparire le proprie incertezze né negli scritti né nei contatti con gli amici... (69).

De mismo modo, la interpretación que F. Liberatori (70) hace de La Pródiga va mucho más lejos que cualquier otra que hayan realizado críticos contemporáneos del autor o actuales. La crítica social se traslada ahora, sobre todo, al ambiente madrileño, a través del análisis psicológico de los personajes. Si en El escándalo se ejemplificaba la amoralidad de la aristocracia por medio de Matilde, y otros personajes secundarios, en La Pródiga se percibe el desencanto por la política. A su vez, la sociedad urbana -burguesía y aristocracia- es contrapuesta al mundo rural andaluz, con el que Alarcón parece estar más de acuerdo.

La profesora italiana, refiriéndose concretamente a Julia, señala:

> Nel suicidio di Julia è simboleggiata inoltre la fine dell'aristocrazia, fine provocata dalle colpe soggettive e storiche de questa classe (ateismo, lusso sfrenato,

---

(69) Ibidem, p. 155.

(70) Ibidem, p. 169.

> parassitismo); lo spervo di denaro si contrappone direttamente alla sua utilizzazione oculata da parte della borghesia come evidenziano -rispettivamente- la protagonista e Guillermo (71).

Es decir, y para terminar con este apartado: no ofrece dudas la utilización de nombres, apodos y personajes con una finalidad simbólica, un simbolismo que, en el caso de la onomástica, puede parecer inocente y que, en el caso de los personajes, tal vez sea desacertado (por ejemplo, la figura de Vitriolo, su fealdad y su odio, como símbolo del librepensador); sin embargo, muchos de los sucesos de la vida de Alarcón y, sobre todo, su pensamiento sobre determinados temas o problemática religiosa que le preocupan están claramente recogidos en ellas. Efectivamente, puede comprobarse que su intencionalidad era ésa: ya lo había señalado al declarar en su Historia de mis libros cuál fue su propósito a la hora de escribir cada una de sus novelas.

La preocupación por la degeneración de la aristocracia y por los vicios de la burguesía, que ya no declara

---

(71) Ibidem, p. 189.

tan abiertamente, es apreciable, según ha demostrado Filomena Liberatori, como acabamos de ver, en las novelas amplias del guadijeño.

5. El personaje colectivo: el coro.

En las novelas de Alarcón que estamos tratando con más detenimiento en este trabajo aparece, en lugar preferente, un grupo de personajes anónimos o levemente descritos que la crítica ha dado en llamar el "coro", siguiendo la propia indicación del autor, que en El Niño de la Bola señalaba al hablar de las personas que, camino de Granada, se cruzan con el protagonista en medio de la Sierra:

> Debemos apresurarnos a advertir que ninguno de estos vulgarísimos personajes tiene nada que ver con el presente drama, por más que figuren en él un momento como parte de la masa de gente anónima que los griegos llamaron coro y que todavía manotea y canta en nuestras óperas y zarzuelas (p. 618).

Creo que ésta es la primera ocasión en que la

palabra coro aparece en las obras alarconianas, para designar a ese grupo de personajes que asiste impasible unas veces, participando otras, a la historia de que se trata.

En la cita anterior, como vemos, Alarcón ha unido el concepto de coro a subgéneros teatrales, como drama, ópera y zarzuela. Si a esto sumamos que, para la crítica, uno de los méritos alarconianos más señalados ha sido su concepción dramática de la obra literaria, no ha de extrañarnos que el coro alarconiano haya sido identificado como ese elemento, esencial en la tragedia clásica y abundante en las obras dramáticas musicales del siglo XIX, cuyo papel consiste en enjuiciar, comentar y condicionar nuestra propia reacción de espectadores ante los hechos y personajes tratados.

Así lo ha interpretado en numerosas ocasiones el profesor Baquero Goyanes: como consecuencia de las aficiones musicales del autor y como un elemento dramático importante para cada novela. Esta misma idea han compartido los estudiosos que, de una forma y otra, se han interesado por el tema.

El coro, en la tragedia griega, tenía unas funciones muy determinadas, aunque variara de un trágico a otro. En primer lugar, el coro entonaba los cantos sobre la acción

y desempeñaba algún papel en ella (72). En general, el coro se presentaba homogéneo: el de ancianos, el de cautivos, etc. En segundo lugar, el coro expresa las ideas del autor o los sentimientos de los espectadores. Y, por último, es el espejo en donde el público asistente a la representación ha de ver reflejada la verdadera interpretación de los hechos.

Para Esquilo, por ejemplo, el coro se convierte, a veces, en su propio portavoz dentro de la tragedia. En Eurípides, sin embargo, el coro expresa consideraciones generales sobre asuntos menos importantes: la posición de la mujer, la inutilidad de la guerra, etc.

Evidentemente, el coro que Alarcón señala en El Niño de la Bola coincide en ciertos rasgos con el de las tragedias griegas: es el coro el que posee la verdadera interpretación de los hechos y el que incita los sentimientos de los lectores.

Así, cuando una mañana aparece en la plaza del pueblo, "cosido a puñaladas", el oso que atemorizaba la comarca sin que nadie sepa dar una explicación al suceso,

---

(72) Vid. C. M. Bowra, Introducción a la literatura griega, Madrid, Guadarrama, 1968.

es el coro el que posee la verdad:

> -¡Manuel Venegas ha sido! ¡Sólo él tiene enjundias para estas cosas! -exclamó, sin embargo la voz popular. Y en efecto, pronto se supo que el llamado Niño de la Bola había llegado aquella misma noche todo cubierto de sangre (...). A duras penas hízose al joven confesar que él había matado al oso (p. 641).

Otras veces, el coro interpreta los sentimientos del lector y le anima a tomar una cierta postura ante hechos o personajes determinados:

Cuando Soledad aparece en el balcón para contemplar el paso de la procesión, a la que Manuel Venegas había acudido, el sentimiento del lector queda reflejado en las palabras del coro:

> -¡Qué temeridad! ¡Qué imprudencia! -decían algunos- ¡Elegir ese sitio estando en el pueblo el Niño de la Bola y sabiendo que viene tan irritado! (p. 675).

Otras veces, predice una posible tragedia:

> -¡Conque ha llorado la Dolorosa! -decía

> la gente neutra del <u>coro</u>- ¡Mala señal para Antonio Arregui! (p. 681).

Y, otras, aplaude o lamenta, junto con el lector, las acciones del protagonista:

> Un murmullo de honda conmiseración lanzó la apiñada muchedumbre (p. 701).

> Reinó, pues, en la plaza un hondo silencio, preñado de horrores (...). Una salva de aplausos estalló entonces entre el gentío (p. 702).

En cambio, el <u>coro</u> de las novelas alarconianas posee más funciones que las que se atribuyeron al de los griegos. No hay duda de que Alarcón concibió este elemento narrativo para darle una gran importancia en el conjunto de la estructura novelesca y en el desarrollo de la acción. De una forma u otra siempre está presente en las novelas del accitano.

En <u>El Niño de la Bola</u> es una figura de primer orden. No es sólo que, como otro personaje más, sea depositario de una historia que ha recibido de fuentes muy directas:

> El arriero malagueño (...) reveló al público tan interesante nueva (p. 654),

sino que, además, no puede olvidarse del papel que ha de desempeñar en el conjunto de la novela. De esta forma, el narrador, al describir los sentimientos del protagonista, no deja de señalar cuál es la actitud del público ante un hecho determinado. Cuando tiene lugar la primera rifa, por ejemplo, tras indicar el narrador la manera como Manuel ama a Soledad, señala:

> ... y, en cuanto al coro (...), se contentaba con admirar la encantadora actitud, propia de un ángel, de la imperturbable Dolorosa (p. 646).

Y es que el coro, o el público, sin negarle el papel de figurantes que poseen sus componentes, como en las obras dramáticas (73), participa tan directamente en algunas acciones que condiciona el propio comportamiento de los personajes.

Filomena Liberatori llega a señalar que el verdadero leitmotif de las novelas de Alarcón es la preocupación

---

(73) Así lo interpretan Andrés Soria Ortega ("Ensayo...", cit.) y Mariano Baquero Goyanes ("Introducción", cit.).

por evitar cualquier comportamiento que tienda a sacudir, a escandalizar, a corromper a la opinión pública. Esto es, para Alarcón, una verdadera obsesión:

> ... che forse nasconde problemi psicologici irrisolti, come lascerebe supporse anche lo pseudonimo "Alcofre" adottato nelle "Cuerda", nome che rimanda (...) proprio alla mancanza di fede di cui scrittore ha sofferto in torno ai venti anni, anche se l'essere miscredute non lo porta a scrivere opere moralmente riprovevoli, a dare il cattivo esempio (74).

Las actuaciones de los personajes se deben, en muchas ocasiones, a evitar que el público se decepcione en sus expectativas, y es el público el que marca las reglas del comportamiento. No cabe duda de la certeza de esta afirmación en novelas como El escándalo, en la que hasta el título indica las relaciones que los protagonistas mantienen con el público. Si alguna duda existiera, ya se preocupa el autor de copiar al comienzo de la obra la significación que para tal término recoge el Diccionario de la Real Academia.

---

(74) F. Liberatori, I tempi..., cit., p. 188, nota 119.

Sólo en función del escándalo que puede producir la actuación de Diego, como señala el profesor Baquero Goyanes (75), tiene sentido la historia de Fabián Conde. La solución que el padre Manrique ofrece a los problemas con que se enfrenta Fabián parte, precisamente, de que el protagonista, olvidándose de la opinión ajena, logre la paz consigo mismo. Claro que el padre Manrique sabe que esa misma opinión pública (76), escandalizada ahora por el comportamiento de Fabián, se dejará influir por su buena actuación posterior.

Por otra parte, el coro posee en El escándalo, como personaje colectivo, un papel menos determinante que en El Niño de la Bola, y su aparición puede resultar meramente anecdótica o un recurso narrativo al servicio de la intriga. Hay una escena en el Libro VI, cap. II, cuando los dos amigos (Diego y Fabián) están discutiendo acaloradamente en el café sobre las "mentiras" de Gregoria, en la que el público asistente, "hombres y mujeres de mala traza y peor vivir" (p. 562), interviene en ella marcando el ritmo de la acción. Conforme la discusión aumenta de tono,

---

(75) "Introducción", cit., p. XCVII.

(76) Justamente el cap. I del Libro I se titula "La opinión pública".

las intervenciones de este público son más directas. Aquí puede apreciarse con claridad cómo el ritmo novelesco se acerca al ritmo dramático.

De la misma manera, en el argumento de La Pródiga, el público, formado ahora por los campesinos que viven en el Cortijo del Abencerraje, desempeña un papel fundamental, tanto en el desarrollo de la trama como en el desenlace. Es cierto que aquí el coro está más difuminado y que, a veces, la opinión pública se individualiza en algún personaje representativo (José o el viejo capataz) (77), pero la actitud con que los habitantes del Cortijo condenan las relaciones ilícitas de sus amos es determinante para el final de la novela:

> El empeño de Julia y Guillermo, en La Pródiga, por refugiarse en sí mismos, en su amor, de espaldas a la opinión condenatoria del pueblo, desembocará en un gran fracaso, en una tragedia (78).

---

(77) Así lo cree Baquero Goyanes ("Introducción", cit., p. XCI), que añade que su oscurecimiento puede deberse a haber querido el autor darle mayor importancia a las figuras de los protagonistas.

(78) M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit., p. XCIV.

Decíamos, sin embargo, que es en El Niño de la Bola donde el coro alcanza un desarrollo más amplio y un papel más específico. No ofrece dudas el hecho de que la actuación de los personajes está condicionada por la opinión pública. Sus actuaciones son de cara a ese público omnipresente en la novela. Y sus reacciones, si son muestra de sus sentimientos extremos, están exageradas de acuerdo con el público que ha de contemplarlas.

Así, en el cap. V del Libro III, se afirma que los tres personajes principales han de acudir, al día siguiente, a la procesión del Niño de la Bola, cada uno por razones muy particulares:

> ... Soledad, por el bien parecer, a fin de que no se dijera que le había impresionado el regreso del antiguo amador; Manuel Venegas, a convertir en hechos sus juramentos y amenazas de antaño, y Antonio Arregui, a evitar que le creyeran huido y lo infamaran con la fea nota de cobarde (p. 665).

Y concluye el narrador:

> Es decir: los tres ¡por consideración al público! (p. 665).

Los personajes, antes de su actuación, no olvidan que están siendo contemplados por el público: Manuel Venegas, cuando ve a Soledad en el balcón, no piensa sólo en ella y en el peligro que corre si él decide encaramarse al lugar en que se halla, también ha de actuar de acuerdo con el público que lo contempla:

> ¡Y también había de pensar en aquel mismo obsequioso público, pendiente de las acciones de él; en aquel amable gentío que no dejaba de mirarlo con anticipado asombro; en aquellas tres mil personas esperanzadas en algún arranque extraordinario, digno del hijo de don Rogrigo Venegas, propio del antiguo Niño de la Bola, adecuado a sus amenazas de otro tiempo, en consonancia con la general inquietud que hacía veinticuatro horas reinaba en la población! (p. 679).

Y este pensamiento, más que ningún otro, es el que le decide a llevar a cabo la acción:

> ¡No más vacilaciones! ¡La fatalidad lo había escrito! ¡Manuel Venegas tenía que matar a la Dolorosa! (p. 679).

Del mismo modo, sus dudas se deben a su deseo de no decepcionar al público y conseguir que su imagen no se desvanezca ante sus ojos:

> -¿Qué puedo hacer, qué debo hacer para no quedar en ridículo, para que no se rían de mí todos los que siempre han temblado en mi presencia! (p. 687).

La diferencia entre el coro de El Niño de la Bola y el de El escándalo o el de La Pfodiga radica en la distinta concepción de los personajes. Los personajes de las dos últimas novelas luchan con un problema interno, aunque éste provenga de la opinión del público; en cambio, los personajes de El Niño de la Bola necesitan ser aireados, aplaudidos, compadecidos por el público. Su actuación nace, precisamente, de ser considerados como "héroes populares".

Podría pensarse, a primera vista, que la aparición del coro es un simple recurso narrativo. No es cierto. El personaje colectivo que quiere ser el coro, principalmente en El Niño de la Bola y en La Pródiga es real en los pueblos andaluces. Es el público el que empuja a los personajes, y las reacciones de éstos están sopesadas por la capacidad del protagonista de impresionar, de conmover. La fuerza del coro es la que obliga a Arregui y a todos los participan-

tes en el baile de la rifa a aceptar las reglas (79). Es, en suma, el que aprueba o desaprueba, el que acepta o rechaza, el que premia o castiga. El coro, en fin, está sacado del mismo ambiente popular que Alarcón vivió de niño.

El coro está formado, casi siempre, por personas

---

(79) No es acertada la opinión de Clarín, cuando afirma: "Si en la primera puja Venegas es imprudente provocando a Caifás, en la segunda no se concibe cómo Antonio Arregui consiente que Soledad baile con Manuel en aquellos momentos en que su honor necesitaba más vigilancia y energía que nunca. La ley no podía obligarle a cumplir con aquella extraña costumbre más pastoril que piadosa, y pudo oponerse y debió oponerse hasta el último momento a que su esposa recibiese el mortal abrazo de Venegas" (Solos..., cit., p. 224). Ni tampoco acierta al señalar que el coro le sirve a Alarcón para "diluir el interés de la novela", para "poner en ridículo la obra" y para "demostrar que el señor Alarcón no es aficionado a los estudios serios". (Ibidem, p. 223).

de clase media o baja, en las que Alarcón simboliza su propia ideología. En estos campesinos de La Pródiga o en esa masa de gente anónima de El Niño de la Bola deposita el guadijeño los sentimientos religiosos más tradicionales y más puros. En La Pródiga los enfrenta a una sociedad urbana que ha perdido su papel en la sociedad, ha olvidado su misión, ha perdido la fe (80). Unos y otros son depositarios de una moral tradicional que no admite influencias externas. Una moral férrea que no se razona, que no se discute, pero que se ha mantenido a lo largo de los siglos (81). Quizás provenga de este aspecto la simpatía que el Alarcón conservador profesa hacia los personajes populares.

6. Estudio especial de los personajes de El sombrero de tres picos.

Aparentemente, la técnica empleada por Alarcón para el análisis de los personajes de El sombrero de tres

---

(80) Vid. Soledad Miranda, Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX, Madrid, Pegaso, 1982, pp. 85-86.

(81) Vid. J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 271.

picos no difiere de la seguida en las novelas ya estudiadas. Sin embargo, si hay algo que destaque en ésta y la eleve a la categoría que hoy, y siempre, ha alcanzado en la crítica, es precisamente el tratamiento de las personas que pueblan la narración. Este tratamiento, por sí mismo, bastaría para darle a la novelita el lugar que hoy ocupa entre las mejores novelas del siglo XIX.

Efectivamente, en la descripción física de los personajes, aun manteniendo el modelo que posteriormente utilizará en las novelas ya analizadas por nosotros, huye de los tópicos para crear personajes vivos, reales. Así, cuando describe a la señá Frasquita, puede señalar:

> ... la señá Frasquita frisaría en los treinta. Tenía más de dos varas de estatura y era recia a proporción, o quizás más gruesa todavía de lo correspondiente a su arrogante talla. Parecía una Niobe colosal, y eso que no había tenido hijos; parecía un Hércules... hembra; parecía una matrona romana de las que aún hay ejemplares en el Trastevere (p. 447),

en donde, como se ve, a la descripción física de su cuerpo se le presta menos atención y menos detalle que el que se le ha dedicado a protagonistas de otras novelas. Aunque

aparecen las comparaciones con figuras mitológicas, éstas, sin embargo, están utilizadas de forma hiperbólica que deforma la figura del personaje (Niobe / colosal; Hércules / hembra) (82). No son, pues, los rasgos físicos los que individualizan al personaje, sino sus movimientos, sus actuaciones:

> Pero lo más notable en ella era la movilidad, la ligereza, la animación, la gracia de su respetable mole. Para ser una estatua, como pretendía el académico, le faltaba el reposo monumental. Se cimbreaba como un junco, giraba como una veleta, bailaba como una peonza (p. 447).

Algo parecido sucede en la descripción del rostro, tan minuciosa en otros personajes (ojos, nariz, boca, dientes, pelo, etc.), que aquí adquiere otros valores bien distintos:

---

(82) Cyrus DeCoster cree que Alarcón utiliza estas alusiones literarias, históricas y mitológicas de una forma exagerada o ligeramente incongruente con el fin de conseguir un efecto cómico (Pedro Antonio de Alarcón, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 90).