

Su rostro era más movable todavía, y, por lo tanto, menos escultural. Avivábanlo donosamente hasta cinco hoyuelos: dos en una mejilla; otro, en otra; otro, muy chico, cerca de la comisura izquierda de sus rientes labios, y el último muy grande, en medio de su redonda barba. Añadid a esto los picarescos mohines, los graciosos guiños y las varias posturas de cabeza que amenizaban su conversación, y formaréis idea de aquella cara llena de sal y de hermosura y radiante siempre de salud y alegría (p. 447).

Lo que no impide que páginas más adelante vuelva a describir al personaje con las mismas hiperbólicas cualidades:

El pobre hombre fue a hablar y se quedó con la boca abierta, embelesado ante aquella grandiosa hermosura, ante aquella esplendidez de gracias, ante aquella formidable mujer, de alabastrino color, de lujosas carnes, de limpia y riente boca, de azules e insondables ojos, que parecía creada por el pincel de Rubens (p. 453).

Cuando el narrador decide describir al personaje masculino, protagonista de la novela, no recurre a las características físicas del héroe que aparecerá en sus novelas posteriores. Físicamente, el tío Lucas es la contrafigura de Fabián Conde, de Manuel Venegas o de Guillermo de Loja:

El tío Lucas era más feo que Picio (...). Lucas era en aquel entonces, y seguía siendo en la fecha a que nos referimos, de pequeña estatura (a lo menos en relación a su mujer), un poco cargado de espaldas, muy moreno, barbilampiño, narigón, orejudo y picado de viruelas (p. 448).

Sin embargo, el aspecto negativo que ofrece su físico queda inmediatamente desmentido cuando se habla de sus cualidades:

Luego venía la voz, vibrante, elástica, atractiva; varonil y grave algunas veces, dulce y melosa cuando pedía algo, y siempre difícil de resistir. Llegaba después lo que aquella voz decía: todo oportuno, discreto, ingenioso, persuasivo... Y, por último, en el alma del tío Lucas había

valor, lealtad, honradez, sentido común, deseo de saber y conocimientos instintivos o empíricos de muchas cosas, profundo desdén a los necios, cualquiera que fuese su categoría social, y cierto espíritu de ironía, de burla, de sarcasmo, que le hacía pasar a los ojos del Académico, por un don Francisco de Quevedo en bruto (p. 448).

Los demás personajes corren la misma suerte. Una descripción física no excesivamente minuciosa y unos rasgos caracteriológicos que los identifican aún más con la propia figura. Así, el Corregidor:

... era cargado de espaldas..., todavía más cargado de espaldas que el tío Lucas..., casi jorobado, por decirlo de una vez: de estatura menos que mediana; endeblillo; de mala salud; con las piernas arqueadas (...); ... su rostro era regular, aunque ya bastante arrugado por la falta absoluta de dientes y muelas; moreno verdoso, como el de casi todos los hijos de las Cas-

tillas (83); con grandes ojos oscuros, en que relampagueaban: la cólera, el despotismo y la lujuria (p. 450).

De la corregidora se nos dice solamente que:

Érase una principalísima dama, bastante joven todavía, de plácida y severa hermosura, más propia del pincel cristiano que del cincel gentilicio (p. 472).

Porque, lo que realmente identifica a los personajes

(83) No nos resulta nada acertada la interpretación que Jacinto Pérez Moreta ("Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, S.M., 1978) hace de esta nota del corregidor: "De igual modo nos parece de la época el ataque a Castilla, mucho más directo y sin paliativos, que lo queremos interpretar como postura anticontralista frente al centralismo político dominante; en otro sentido no se lo perdonaríamos tan graciosamente los castellanos" (p. 13). No creemos nosotros que Alarcón tuviera esa animadversión hacia los castellanos y hacia el "centralismo".

no son los rasgos físicos, que concuerdan en numerosas ocasiones: la joroba del corregidor es más grande que la del tío Lucas; el "alabastrino color" de la seña Frasquita recuerda los "alabastrinos brazos" de la corregidora, etc., sino los vestidos, que cumplen en esta novela un papel importantísimo para crear la intriga y mantener el interés de la narración. Desde el título se llama la atención sobre el valor que la ropa ha de tener en la obra, ya que todo el enredo proviene, justamente, del cambio de vestimenta que se produce entre el corregidor y el molinero. Como señala Vicente Gaos:

Diríamos que en esta obra, tan dinámica, de ritmo tan alegre, hasta los materiales inertes -unos vestidos- gozan de vida, y de vida propia (84).

La vitalidad de que gozan los vestidos contrasta con el estatismo de ciertos personajes. De nuevo, Vicente Gaos reconoce:

(84) Vicente Gaos, "Técnica y estilo en 'El sombrero de tres picos'", en Temas y problemas de literatura española, Madrid, Guadarrama, 1959, p. 186.

Inversamente a este tratamiento animado de los elementos inertes, Alarcón otorga a la persona del corregidor (y en menor medida a Garduña y a otros personajes) ya una rigidez de palo, ya mecánicos ademanes de títere, gesticulación grotesca de marioneta. El ritmo es esencial en la obra, y así, todo, hasta el humor, nos es ofrecido en la forma del movimiento (85).

Y es que la simbología que, como veremos, se percibe en la estructura y personajes de El sombrero de tres picos alcanza también a los vestidos. Estos cumplen dos funciones principales: por un lado, el papel de representar simbólicamente la clase social a que pertenecen los personajes; y, por otro, ser elementos que actúan independientemente, con un valor muy determinado en la intriga y en el desarrollo de la obra.

Por propia intención del autor, el sombrero de tres picos y la capa de grana que visten el corregidor y Garduña, el alguacil, son símbolo del poder:

(85) Ibidem, p. 187.

De la capa de grana y del sombrero de tres picos, son muchas todavía las personas que pudieran hablar con pleno conocimiento de causa. Nosotros entre ellas, lo mismo que todos los nacidos en aquella ciudad en las postrimerías del reinado del señor don Fernando VII, recordamos haber visto colgadas de un clavo, único adorno de desmantelada pared, en la ruinoso torre de la casa que habitó Su Señoría (torre destinada a la sazón a los infantiles juegos de sus nietos), aquellas dos prendas, aquella capa y aquel sombrero -el negro sombrero encima, y la roja capa debajo-, formando una especie de espectro del Absolutismo, una especie de sudario del Corregidor, una especie de caricatura retrospectiva de su poder, pintada con carbón y almagre, como tantas otras, por los párvulos constitucionales de la de 1837 que allí nos reuníamos; una especie, en fin, de espantapájaros, que en otro tiempo había sido espantahombres y que hoy me da miedo haber contribuido a escarnecer, paseándolo

por aquella histórica ciudad, los días de Carnestolendas, en lo alto de un desho-llinador, o sirviendo de disfraz irrisorio al idiota que más hacía reír a la plebe... ¡Pobre principio de autoridad! ¡Así te hemos puesto los mismos que hoy te invocamos tanto! (p. 450).

Este mismo recuerdo lo recoge Alarcón en De Madrid a Nápoles:

... y allá por el año de 8, cuando la invasión francesa, los graves señores que eran regidores perpetuos vestían sendas capas de grana, ceñían espadín y se cubrían con sombrero de tres picos. ¡Yo he alcanzado a conocer esta vestimenta de mi abuelo, que se conservaba en mi casa como una reliquia y que nosotros, los hijos de 1833, irreverentes a fuer de despreocupa-dos, dedicamos a mil profanaciones en nuestros juegos infantiles (p. 1447).

Es un poder, el del Corregidor y el del Absolutismo, que queda en entredicho, si no francamente burlado por las impresiones de Alarcón. Frente a él, el tío Lucas y

su atuendo representan a una España de clase inferior que es capaz de enfrentarse a la España Absoluta para defender su honor. Claro que el concepto de honor también está degradado: el honor y la honra se convierten en un latiguillo retórico, como señala Laureano Bonet, que añade:

Es curioso, por otro lado, el tratamiento destructivamente caricaturesco del honor tradicional, masculino, personificado en el propio don Eugenio, quien repite mecánicamente, como una marioneta, el término "honor" con la consiguiente ridiculización que ello entraña (86).

Lo importante, en este apartado, es señalar el papel que representa el vestido en este asunto. Recordemos que el verdadero interés de la historia está en el cambio de ropas que se lleva a cabo entre el molinero y el corregidor. El segundo queda totalmente ridiculizado, y su poder anulado, al quedar despojado de las ropas -el sombrero de tres picos y la capa de grana- que representaban su mando. Es, de nuevo, Laureano Bonet el que amplía esta

(86) L. Bonet, "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Taurus, 1982, p. 29.

interpretación:

... el disfraz con que se ve obligado a arrojarse don Eugenio -el grosero vestido del molinero- representa la pérdida, la degradación e incluso el escarnio público de su personalidad estamental: pierde la honra, queda "destruido" socialmente durante unas horas, y ello de modo paralelo a su deslealtad sexual ante doña Mercedes (atentado contra el honor). En suma, coincidencia ideológica-plástica en torno a la problemática del honor y la honra, en la persona -tan individualizada- del corregidor, una "figura" social a punto ya de desaparecer a comienzos del XIX, como sugiere con doble guiño, a la vez crítico (irónico) y nostálgico, Alarcón (87).

Abundantes, por tanto, han sido en la crítica de El sombrero de tres picos las opiniones del simbolismo que personajes, vestidos y situación social alcanzan en esta novela. Para Laureano Bonet, por ejemplo, vemos que

(87) Ibidem, p. 29, nota 36.

el cambio de ropaje se relaciona con las concepciones políticas.

Para José Fernández Montesinos, además, lo que Alarcón trata de defender es el modo de vida del Antiguo Régimen, representado en las figuras que acuden a la tertulia del molino: el obispo, los canónigos, el Académico, el Corregidor. Un grupo que se define por la pedantería, la arbitrariedad, la lascivia, y que tiraniza al pueblo llano. Añade el profesor Montesinos, para ejemplificar la disyuntiva de Alarcón:

De un lado su corazón late con todo su fervor por esas figuras, simpatiza con sus modos de vida, vida mesurada, sobria, sabia, frente al frenesí moderno; de otra parte el artista no puede disimular nada; todos estos personajes o son caquéxicos y menguados, o unos finchados mamarrachos, frente a los que se afirma un pueblo, obediente a ellos -por ende simpático a Alarcón- pero siempre superior a ellos (88).

(88) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p.202

Nicolás Miñambres Sánchez, por otra parte, tras afirmar que ha de interpretarse el tema de El sombrero de tres picos como la pintura de un mundo idílico, reflejo fiel de un pasado que añora Alarcón y que quiere revivir en su relato, observa que la figura del Corregidor, que podría destrozar esa armonía reinante, queda frenada por

... unos personajes que, sabia y certeramente elaborados, compensan con creces la maldad del "intruso" y colaboran activamente a su castigo. El tema es un simple pretexto para la evocación de ese mundo pretérito y bello (89).

Con esto, Oldřich Bělič ha encontrado un significado especial a la figura del Obispo, que podría haberse interpretado como otro más de los personajes costumbristas que visitan el molino. El Obispo, en cambio, desempeña un papel muy particular en el desenlace de la novela. Es él quien vuelve al molino tras el escándalo del corregidor, el que

(89) Nicolás Miñambres Sánchez, "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Zaragoza, Aubí, 1979, p. 47.

advierte amistosamente a los molineros y el que impide la venganza del gobernante. Para Oldřich Bělič, la intervención del prelado cambia la concepción del tema y hace unir esta obra a la postura moralizadora que Alarcón refleja en El escándalo y en La Pródiga (90).

Creemos nosotros, sin embargo, que no hay que apurar tanto en la búsqueda de simbolismos en las relaciones entre personajes y en los personajes mismos. Más que a un intento de Alarcón de dotar de significados concretos a cada personaje, creemos que la abundancia de críticas proviene de la rica estructura que la novela ofrece y que da pie a opiniones sustantivamente tan diferentes. Por

(90) Oldřich Bělič, "El sombrero de tres picos como estructura épica", en Análisis de textos hispanos, Madrid, Prensa Española, 1977, p. 182. Otros críticos han comparado la figura del Obispo con el personaje del rey en el teatro clásico español, debido a su papel de moderador. Edmund de Chasca, sin embargo, lo interpreta desde el punto de vista de la comicidad, por su admiración por la Molinera ("La forma cómica en El sombrero de tres picos", en Hispania (California), XXXVI, 1953).

eso nos parece más positivo el análisis de los personajes desde la novela misma.

El análisis psicológico de los personajes no es profundo, porque ni la brevedad de la obra ni el propósito con la que se escribe dan pie a una penetración en las almas de los mismos. Así lo señala Vicente Gaos:

La psicología de los personajes no está, naturalmente, tratada con morosidad y detalle: tal análisis no se avendría con la estructura misma del libro, eminentemente sintética, ni, sobre todo, con su vivaz movimiento. Pero, a pesar de lo sumario de la descripción psicológica, todos los personajes tienen alguna singularidad, tal cual rasgo que les confiere vida (91).

El acierto en la descripción, sin embargo, deriva de la finalidad que se le señaló a cada uno en el conjunto de la novela. Un acierto, asimismo, es la manera de presentarlos al lector. A la descripción física, llena de contradicciones aparentes, sucede un rápido análisis de su psicología,

(91) V. Gaos, "Técnica y...", cit., p. 198.

en donde pocas veces coincide la idea del narrador con la que el lector se está formando. Así, la primera en aparecer será la seña Frasquita (cap. IV), concebida como una mujer de notable belleza y hermosura. Pues bien, aunque su físico corresponde casi a la perfección con lo que era tópico en la descripción de la mujer andaluza, la protagonista "era navarra" (p. 447); y su vestido, "el de las señoras de aquella época, el traje de las mujeres de Goya, el traje de la reina María Luisa" (p. 447), contrasta con el oficio de molinera y con el lugar donde vive: un solitario molino a las afueras de una pequeña ciudad de provincia. A pesar de todo, llevaba el escote "al estilo de Madrid" (p. 447).

El capítulo V, "Un hombre visto por fuera y por dentro", está dedicado a la pintura y presentación del tío Lucas. Es normal que el lector espere cierta correspondencia en el físico de este personaje con el anterior, su mujer. La primera frase del capítulo, sin embargo, es del todo esclarecedora: "El tío Lucas era más feo que Picio" (p. 448). Aún más, su propia figura contrasta con los sentimientos y habilidades con las que el narrador lo adorna.

El personaje del Corregidor ofrece, de la misma manera, numerosos contrastes. Si físicamente no difiere del molinero, su psicología es totalmente opuesta y su figura no se corresponde, en nada, con el papel de conquistador que se le ha asignado en la novela.

Esta técnica de contrastes, la más adecuada, sin duda, en una obra festiva, alegre y humorística, es un acierto del accitano. Cada uno de los rasgos señalados para sus personajes no hacen sino individualizarlos ante el lector. Es verdad que no ha querido profundizar en el carácter de ninguno de ellos, no lo necesitaba, porque lo que Alarcón pretende es:

... estilizar la realidad, insinuar sólo su perfil, evocarla en caprichoso escorzo (92),

y la técnica empleada para ello es

... semejante a la que después utilizará un Valle-Inclán (93).

No estamos, pues, de acuerdo con la opinión de Arcadio López Casanova, cuando afirma que "falta vida y sobran arquetipos" (94). Ni el tema de la obrita, ni la

(92) V. Gaos, "Técnica y ...", cit., p. 186.

(93) Ibidem, p. 188.

(94) "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Cátedra, 1979⁶, p. 37.

naturaleza de la misma, ni su propio desarrollo se prestaba a otro tratamiento de los personajes que el que le ha dado el guadijeño.

La técnica de contrastes a la que estamos aludiendo se basa en la presentación al lector de dos hechos, o dos personajes, que se relacionan entre sí, pero que, antes de que el lector los iguale, queda destruida su semejanza con un elemento diferenciador que los opone.

Los ejemplos abundan en la novelita: el tío Lucas y la señora Frasquita están unidos por el matrimonio, por la simpatía, por la bondad; sin embargo, contrastan en el aspecto físico: a la belleza de la molinera corresponde la fealdad del molinero. Otro ejemplo: el tío Lucas y don Eugenio están unidos por el mismo defecto físico -la joroba- pero contrastan en los sentimientos.

Estos mismos contrastes abundan en escenas particulares. La más interesante, a este respecto, es la del capítulo XI, "El bombardeo de Pamplona" (pp. 452-454), en la que el corregidor requiebra de amores a la señora Frasquita. En ella, cuando el primero habla "a media voz" y anda "de puntillas", Frasquita responde con "voz natural" y "haciendo mil reverencias"; en el aspecto físico de ambos personajes, el contraste es aún mayor: don Eugenio está "turbado", "pálido", "hablando como si se estuviese comiendo sus propios

labios", y con su "marchito rostro", "cubierto de sudor", "destacándose sobre su joroba", mientras Frasquita se nos ofrece con "fresca y hermosa cara", con "sonrisa en los labios", con "alabastrino color" y con "limpia y riente boca", esperando la declaración de Su Señoría; y, en los vestidos, toda la pompa con que la autoridad cubre su débil y envejecido cuerpo contrasta con la provocativa desnudez del brazo de la molinera y con la exuberancia de sus carnes.

El contraste continúa cuando el narrador señala rasgos de unión entre ambos personajes: todos los lectores conocen los propósitos del Corregidor y aun los de la señá Frasquita, pero aquél ignora las intenciones de ésta y busca una vía de esperanza. De tal forma que, aunque al lector no le pase inadvertida la ironía que rezuman las palabras de la molinera, don Eugenio aprecia en sus respuestas la intención de conseguir el trabajo para su sobrino al precio que sea.

Y es que, como señala Mariano Baquero Goyanes:

En definitiva (...) El sombrero está en buena parte organizado como un juego de dualidades, de contrastes y de opiniones, en el cual desempeñan un papel muy importante los dos contrapuestos mundos del

Molino y del Palacio del Corregidor (95).

En resumen, esta técnica es la que da vida a los personajes de El sombrero de tres picos. Una vida que está sacada de la tradición literaria española: el cuento, el romance, la novela picaresca y el teatro barroco, sin olvidar su carácter de farsa, de comedia de enredo (96). Es la misma técnica que posteriormente aparecerá en Vall-Inclán:

En suma, la técnica con que Alarcón estiliza la realidad, y la deforma levemente hacia lo grotesco, es, en embrión, semejante a la que después utilizará un Valle-Inclán. Claro que lo que en Valle-Inclán es

(95) M. Baquero Goyanes, "Un marco para El sombrero de tres picos", en M.V., El comentario de textos, 3. La novela realista, Madrid, Castalia, 1979, p.61.

(96) Vid. Ángel del Río, Historia de la literatura española, vol. II, Barcelona, Bruquera, 1985. Para las similitudes y diferencias que los personajes alarconianos poseen con respecto de los de sus fuentes, vid. la "Introducción" de Andrés Soria Ortega a su edic. de El sombrero de tres picos, Granada, Diputación provincial, 1986, pp. 48 y ss.

exuberancia y complicado aderezo, en Alarcón es tan sólo leve insinuación, apunte. Si a pesar de su discreta técnica en deformar, las imágenes se graban con recio relieve, es porque Alarcón recurre constantemente al refuerzo de los contrastes (97).

Existe también, cómo no, el coro a que aludíamos en el apartado anterior. Sólo que aquí no puede reducirse a un solo, sino a tres, al menos. Más que nada, son las palabras de Mariano Baquero Goyanes, de nuevo, las que mejor lo resumen:

El primero de estos coros es justamente el aludido en el cap. III (...) formado por los encopetados personajes, seculares y eclesiásticos, que asisten todas las tardes a la tertulia del Molino. Otro coro es el presentado en el cap. IX, cuando el Corregidor, a primeras horas de la tarde, se encamina acompañado del alguacil Garduña, al Molino, su citando su paso

(97) V. Gaos, "Técnica y estilo...", cit., p. 188.

diferentes comentarios entre los labradores y lugareños que contemplan la escena (...). Otro coro, éste exclusivamente de alguaciles de la casa del Corregidor, es el que se ofrece en el cap. XXV. Según el relato va acercándose al final y todos los personajes del mismo van convergiendo y reuniéndose en la casa del Corregidor, el coro resultante va siendo más nutrido y su importancia, el sonar de su voz, va creciendo en intensidad (98).

7. Recapitulación

Alarcón no pretende el análisis detenido y profundo de sus personajes. Ni lo quiso ni el cultivo de la novela en España en la época en que escribe ofrece modelos al respecto. Sus personajes son seres primarios en su comportamiento, de excesiva extremosidad en sus reacciones; como héroes románticos destacan por su fisonomía y apariencia externa, y sus acciones se realizan o se detienen con vistas

(98) M. Baquero Goyanes, "Un marco...", cit., p. 64.

a un público que los contempla.

Este papel del personaje se refuerza con la simbología que el autor pretende en sus nombres y en sus relaciones. Por ello mismo, sin necesidad de hablar de personajes de clave, se puede rastrear mucho de la biografía y del pensamiento alarconiano en la caracterización de sus personajes novelescos.

De todas las novelas, es El Niño de la Bola la que ofrece una mayor riqueza en cuanto a variedad de personajes y es El sombrero de tres picos en la que puede percibirse con más detalle el acierto de Alarcón de crear personajes dotados de verdadera vida. Un mundo lleno de contrastes, de simbolismos, de interpretaciones posibles ofrece esta novelita al lector. Todo ello sin abandonar el carácter popular con que fue comenzada.

VII

EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

NARRATIVOS EN LAS NOVELAS DE ALARCÓN

1. Las funciones del tiempo y del espacio en la narrativa.

El papel fundamentalísimo que el tiempo y el espacio ocupan en la estructuración de una novela está hoy fuera de toda duda. Ya E. M. Forster había señalado su importancia, al advertir que si la base de una novela es una historia, "esa historia consiste en una narración de los hechos organizados en una secuencia temporal" (1), y, en nuestros días, Mariano Baquero Coyanes señaló en 1948, antes de estudiarlo en obras concretas, que el tiempo era "el factor más importante en la composición de una novela" (2). De la misma manera, Claudio Guillén reconoce que el novelista lo es desde el momento en que toma conciencia de sus posibilidades sobre

(1) Aspects of the Novel, Londres, 1927. Cito por la versión castellana de Guillermo Lorenzo, Aspectos de la novela, Madrid, Debate, 1985², p. 33.

(2) "Tiempo y 'tempo' en la novela", en Arbor, núms. 33-34, 1948. Recogido ahora en el volumen Teoría de la novela, al cuidado de Germán y Agnes Gullón, Madrid, Taurus, 1974, pp. 231-242.

el tiempo (3).

Pero el tiempo ha podido ser interpretado desde distintos puntos de vista y con diferentes funciones en el entramado de la historia. Existe una primera diferenciación entre el "tiempo del significante" y el "tiempo del significado". El primero es intrínseco a la misma obra; es decir, es el tiempo que duran los acontecimientos de la historia que se narra. El segundo es el tiempo exterior; es decir, el tiempo en el que se desarrolla la historia misma (4).

El profesor Baquero Goyanes distingue entre un "tiempo novelesco -el de la acción imaginativa- y otro

(3) Recojo la cita de María del Carmen Bobes Naves, Teoría general de la novela. Semiología de 'La Regenta', Madrid, Gredos, 1985, p. 145.

(4) Utilizando terminologías diferentes, esta diferenciación ha sido estudiada por E. M. Forster (Aspects..., cit.), Tzvetan Todorov ("Les catégories du récit littéraire", en Communications, 8, 1966), Gerard Genette (Figures III, París, 1972) y Cesare Segre (Le strutture e il tempo, Torino, 1974).

real -el de la andadura narrativa-" (5). Ambas categorías no son independientes, sino que de la relación existente entre ellas ha de nacer el tiempo como categoría narrativa dentro de la narratología (6).

En la novela del siglo XX, el estudio del tiempo está desempeñando un papel de primer orden, sobre todo a partir de la obra de Proust. María del Carmen Bobes Naves (7) ha señalado tres posibilidades de uso del tiempo en el discurso narrativo:

1. El tiempo como sucesividad, en progresión que avanza del pasado al futuro, y se manifiesta en fenómenos, naturales o humanos, que siguen una diacronía.
2. El tiempo como orden que puede ser manipulado en el discurso, pero no en la historia. El orden del discurso no tiene nada que ver con el orden de la historia: el de ésta es inalterable, el de aquél es manipulable. El autor

(5) "Tiempo y 'tempo'...", cit., p. 231.

(6) Vid. Gerard Genette, Figures III, cit., p. 77.

(7) Teoría..., cit., pp. 152-153.

goza de libertad para elegir el momento en que ha de comenzar la historia y para ampliar o resumir las acciones.

3. El tiempo como duración que se vive en formas diferentes y que es independiente de la medida del tiempo real: una tarde puede parecer eterna o puede pasar rápidamente.

Al hablar de tiempo de la narración y de tiempo de lo narrado, hay que hablar, asimismo, del orden del relato frente al orden de lo relatado, que a la vez de orden temporal ha de ser orden lógico (8). Genette llamaba anacronía a la discordancia de ambos órdenes (9), que consiste en adelantar la narración de un suceso posterior (prolepsis) o en evocar un hecho pasado (analepsis). Justamente la anacronía es uno de los recursos más utilizados en la narrativa. Señalaba, de la misma manera, Gerard Genette distintos tipos de analepsis: externa, que recuerda un hecho anterior al comienzo del relato; interna, en donde el recuerdo coincide

(8) Vid. Darío Villanueva, Estructura y tiempo reducido en la novela, Valencia, Bello, 1977, p. 34.

(9) Gerard Genette, Figures III, cit., p. 78.

en el tiempo del relato; mixta, el suceso recordado comienza antes del relato y se extiende (amplitud) en el relato mismo.

De acuerdo con el tratamiento que el autor haga del tiempo, puede hablarse de distintas estructuras narrativas. La tipología más conocida es la de Jean Onimus (10), según la cual existen las novelas de duración lineal, que no alteran el orden de los acontecimientos, no existe anacronía; novelas de duración múltiple, en las que se reducen al presente los acontecimientos simultáneos de varios personajes; novelas de duración íntima en las que el tiempo es un elemento subjetivo del personaje; éste lo mide, lo contrae o lo alarga, según su propio estado psicológico; y novelas de penetración en el pasado, en las que adquiere un desarrollo excepcional la analepsis.

Pero en el tratamiento que el autor hace del tiempo no hay que ver un simple recurso narrativo. La rapidez o la lentitud en el paso de los acontecimientos son, como

(10) "L'expression du temps dans le roman", en Revue de Littérature comparée, París, julio-septiembre, 1954, pp. 299-317. Recojo la cita de Darío Villanueva, Estructura y tiempo..., cit.

señalaba el profesor Baquero Goyanes:

... manifestaciones de unas distintas maneras de sentir el tiempo (11).

Es decir, que el tiempo, además de ser el andamiaje en el que el autor coloca a sus personajes y desarrolla la acción, puede alcanzar verdadera dimensión dramática en la composición novelesca (12). Como recurso narrativo, el autor puede manipularlo siempre que se coloque al narrador detrás de la historia; es decir, siempre que el narrador cuente la historia como algo pasado (13). Así, señala María del Carmen Bobes Naves:

Desde una situación que mira hacia atrás es posible la manipulación, porque el pasado puede tomarse en bloque (sin presentes ni pasados relativos a él), como algo

(11) M. Baquero Goyanes, "Tiempo y 'tempo'...", cit., p. 231.

(12) Ibidem, p. 232.

(13) Si el autor opta por colocar al narrador en el presente, debe someterse al orden cronológico que marca la realidad.

que persiste y permite el presente, o puede tomarse por tramos cuyo orden se altere arbitrariamente al exponerlo en el discurso de la novela, mediante asociaciones mentales, superposiciones temporales de varios narradores, recuerdos afectivos, memoria involuntaria, etc. (14).

De la misma forma, el espacio ocupa un lugar preferente entre las categorías narrativas para la crítica actual. Su relación con la categoría del tiempo es algo en lo que están de acuerdo todos los estudiosos. Interesantes son, a este respecto, los datos recogidos por Ricardo Gullón en su artículo "Espacios novelescos" (15).

Tras preguntarse el profesor Gullón si pueden pensarse por separado el tiempo y el espacio, recuerda cómo, a principios de siglo, Samuel Alexander, que estudió ambos elementos en la física, en la matemática y en la

(14) Ma del Carmen Bobes Naves, Teoría..., cit., p. 158.

(15) Ricardo Gullón, "Espacios novelescos", en Teoría de la novela, al cuidado de Germán y Agnes Gullón, cit., pp. 243-265.

metafísica, declaró tajantemente que no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio. Cita, asimismo, a Benjamín L. Whorf que, al estudiar la cultura de los indios Hopi del norte de Arizona, descubrió su carencia de una palabra equivalente a "tiempo"; y la aclaración de Edward T. Hall, para el que esto es debido a que "tiempo y espacio están inextricablemente ligados uno al otro; la eliminación de la dimensión temporal altera también la espacial".

Efectivamente, centrándonos en el tiempo y el espacio como categorías narrativas, si el primero constituía la base en que se desarrolla la historia, no es menos cierto que la categoría del espacio ha de resultar, del mismo modo, imprescindible. Debemos, pues, concluir que el complejo espacio-temporal ha de constituir la historia misma (16).

El espacio puede interpretarse con distintas funciones en la estructura narrativa. En primer lugar, sirve para situar a los personajes y sus acciones. En este sentido

(16) Vid. Eduardo Alonso, "Sobre el comentario de textos narrativos. El espacio en la novela", en Actas del II Simposio de Lengua y Literatura Española para profesores de Bachillerato (1981), Valencia, 1982, pp. 83-101.

se considera desde Aristóteles como el "lugar físico" y prevalece a lo largo de la narrativa occidental hasta el siglo XIX. Las abundantes y detalladas descripciones del lugar en que se sitúan los personajes proliferan desde el Renacimiento hasta el Realismo (17).

En segundo lugar, el espacio puede ser considerado como un elemento autónomo y autosuficiente (18). Desde este punto de vista, desempeña un papel imprescindible en la descripción del ambiente en que se desenvuelve el protagonista. El ambiente se forma sumando al espacio las circunstancias que rodean al personaje, y sirve de ayudante o de agresor al héroe. En general, señala Eduardo Alonso (19), suelen presentarse dos marcos espaciales: uno acogedor y otro destructor.

En tercer lugar, el espacio funciona como símbolo del personaje. De esta forma, determinados estados de ánimo de un personaje concreto se analizan partiendo de su ubicación

(17) Vid. Ma del Carmen Bobes Naves, Teoría..., cit., p. 199.

(18) Vid. Eduardo Alonso, "Sobre el comentario...", cit., p. 90.

(19) Ibidem, p. 95.

en un lugar también concreto. Este espacio simbólico se percibe por medio de todos los sentidos: la vista, el olfato, el tacto, el oído... Es el espacio subjetivo que puede oponerse a otros espacios.

Ricardo Gullón distingue el espacio literario del espacio geográfico:

... esencia aquél, accidente éste, en cuanto integrante de la novela. Cierta tendencia a confundirlos puede ser alentada por el hecho de ser el uno parte del otro, aspecto o modo tangible de ofrecerse el territorio como zona habitable (20).

Tiempo y espacio son, pues, categorías de primer orden en la construcción de la novela. Ambas pueden interpretarse aisladamente, como valores absolutos, pero en su relación con los personajes, con el narrador, con el lector, es en donde adquieren su más alta importancia, ya que éstos sólo quedan individualizados, plenamente realizados, en el marco de un tiempo y de un espacio concretos. Su verosimilitud nace, justamente, de la certeza del espacio y del tiempo en que se sitúan.

(20) R. Gullón, "Espacios novelescos", cit., p. 251.

2. El tiempo narrativo como marco de la acción en las novelas alarcónianas.

Pedro Antonio de Alarcón sitúa la acción de las novelas que estamos analizando con más detalle en este trabajo en un tiempo pasado, más o menos reciente y más o menos concreto.

Hay inconcreción, por ejemplo, en El final de Norma, cuya acción comienza "el día 15 de abril de estos últimos años" (p. 375) y en La Pródiga, que se desarrolla "quince o veinte años" antes.

Sin embargo, las otras cuatro novelas tienen fechas muy concretas: El sombrero de tres picos, en 1805; El escándalo, en 1861; El Niño de la Bola, en 1840; y El capitán Veneno, en 1848.

En unas y otras, no obstante, a la concreción del año en que suceden los hechos se ha de añadir una aún mayor concreción de los días y de las horas en que éstos tienen lugar:

El día 15 de abril de uno de estos últimos años avanzaba por el Guadalquivir (...). A la sazón eran las seis de la tarde. (El final de Norma, p. 375).

Eran las dos de una tarde de octubre.
(El sombrero de tres picos, p. 449).

El lunes de Carnestolendas de 1861 -precisamente a la hora en que Madrid era un infierno de más o menos jocosas y decentes mascaradas (...), es decir, a cosa de las tres y media de la tarde... (El escándalo, p. 481).

La tarde del 26 de marzo de 1848 hubo tiros y cuchilladas en Madrid... (El capitán Veneno, p. 714).

El día de que tratamos (sábado, 5 de abril), sería ya la una de la tarde... (El Niño de la Bola, p. 615).

Hace ya de esto quince o veinte años (...). Serían las diez de la mañana siguiente... (La Pródiga, p. 746).

Estos textos al comienzo de cada novela citada enmarcan la acción de que va a tratarse en una época histórica determinada y en unas fechas exactas, que se corresponden con las que se señalan al final de las mismas:

Han transcurrido cuatro años.

Brunilda, Matilde, Serafín y Alberto recorren Italia.

Sus hijos son muy hermosos y juegan juntos.

¡Dios los bendiga! (El final de Norma, p. 440).

Cerca de tres años continuaron estas sabrosas reuniones, hasta que, contra la previsión de todo el mundo, entraron en España los ejércitos de Napoleón y se armó la Guerra de la Independencia.

El señor Obispo, el Magistral y el Penitenciario murieron el año de 8, y el abogado y los demás contertulios en los de 9, 10, 11 y 12... (El sombrero de tres picos, p. 480).

Había pasado un mes desde la muerte de Diego. Era una hermosísima mañana de primavera... (El escándalo, p. 611).

Una mañana del mes de mayo de 1852, es decir, cuatro años después de la escena que acabamos de reseñar... (El capitán Veneno, p. 744).

Pocos años después se casó Guillermo con una joven de su clase... (La Pródiga, p. 831).

Tales comienzos y finales de las novelas de Alarcón recuerdan los de las novelas históricas, puestas tan de moda en el Romanticismo. A estas novelas, la situación de los acontecimientos en un tiempo determinado y exacto les servía para llevar a cabo una caracterización del ambiente histórico en que se desenvolvían (21). Para el guadijeño, sin embargo, la descripción de este ambiente se convierte en un elemento importante en el desarrollo de sus novelas, como tendremos ocasión de comprobar; sin embargo, no es ésta la única razón que justifique la concreción del tiempo, y así veremos en otro lugar la "utilización" estética que el autor accitano hace de esta categoría.

No sucede esto en todas las obras. Así, en El final de Norma y en El capitán Veneno la elección de la fecha no lleva implícita ninguna otra connotación que la meramente situacional.

(21) Vid. M. Baquero Goyanes, "Un marco para El sombrero de tres picos", en AA.VV., El comentario de textos, 3. La novela realista, Madrid, Castalia, 1979, p. 55.

En la primera, no existe tampoco referencia alguna a circunstancias temporales ni a sucesos contemporáneos al desarrollo de la acción que pueda inclinar nuestra atención de lectores hacia una interpretación determinada de los hechos. Efectivamente, de los "últimos años" a que se refiere el autor, no nos interesa ninguno en particular y lo mismo nos da uno que otro.

En la segunda, El capitán Veneno, sin embargo, existen referencias a hechos y personajes contemporáneos. El comienzo de la novela se sitúa en:

La tarde del 26 de marzo de 1848 hubo tiros y cuchilladas en Madrid entre un puñado de paisanos, que, al expirar, lanzaban el hasta entonces extranjero grito de ¡Viva la República! y el ejército de la Monarquía española (traído o creado por Ataúlfo, reconstituido por don Pelayo y reformado por Trastámara), de que a la sazón era jefe visible, en nombre de doña Isabel II, el presidente del Consejo de Ministros y Ministro de la Guerra, don Ramón María de Narváez (p. 714).

Y, más adelante:

A las ocho de la mañana siguiente, que, por la misericordia de Dios, no ofrecía señales de barricadas ni de tumulto (misericordia que había de durar hasta el 7 de mayo de aquel mismo año, en que ocurrieron las terribles escenas de la plaza Mayor)... (p. 722).

Pueden apreciarse, asimismo, referencias a la condesa de Montijo, al general Espartero, al infante don Carlos, al general Maroto, etc. Dichas referencias, no obstante, no desempeñan en el relato otra finalidad que la meramente situacional. Los hechos narrados en El capitán Veneno, aunque inscritos en una fecha histórica determinada, no están condicionados por ella.

Es cierto que de esta forma, insertando el relato en la realidad, el autor trata de dar verosimilitud a la historia que cuenta, que, por otra parte, es una de las preocupaciones de Alarcón, como ya hemos advertido (22).

(22) Vid., supra, cap. III, 2 y cap. V, 5. El profesor Soria Ortega, a su vez, destaca como "una nota destacadísima de la narración alarconiana" su afán por lo verosímil, y la señala como "la más destacada faceta

Pero, en El capitán Veneno, esa realidad carece de valor en sí misma y sólo se da en función de los personajes (23). Lo importante es la acción y todos los demás elementos se subordinan a ella, sugiriendo más que dando una interpretación.

Así pues, los hechos y personajes históricos referidos en El capitán Veneno poseen sólo un valor circunstancial, en absoluto determinante. Ni siquiera los hechos revolucionarios que en 1848 sucedieron en los países europeos y que se reflejan en el pequeño movimiento madrileño que cita Alarcón sirven para otra cosa que para presentar al protagonista. Nada más.

No sucede lo mismo en las llamadas "novelas de tesis". Para El escándalo, la fecha de 1861 no parece estar elegida al azar, ni tampoco el día (lunes de Carnestolendas).

realista" (A. Soria Ortega, "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", en Boletín de la Real Academia Española, XXXI, 1951, p. 138).

(23) Vid. Guillermo Ogilvie, "Estudio preliminar", en su edición de El capitán Veneno, Buenos Aires, Kapelusz, 1954, p. 68.

En efecto, es el lunes de Carnestolendas de 1861 la fecha en que Alarcón regresa de su viaje a Italia (24). De tal viaje, aparte las bellezas artísticas, ha impresionado al accitano el problema suscitado, a causa de la unificación de Italia, por la independencia de los Estados Pontificios, preocupación que aparece en numerosas ocasiones en su libro De Madrid a Nápoles. No se decide Alarcón, es cierto, a tomar una postura clara a favor o en contra de la Unidad. Al final del libro reconoce:

... me abstengo de decirles aquí mi opinión acerca del gran problema suscitado por la Unidad italiana.

"La elocuencia es plata, pero el silencio es oro", dicen los orientales... Y, hablando de plata, no sé qué decir de la cuestión de Roma.

(De Madrid a Nápoles, p. 1493).

(24) En algunas novelas, Alarcón comete ciertas imprecisiones temporales. El lunes de Carnaval de 1861, según relata al concluir su libro De Madrid a Nápoles, fue 11 de febrero. En El escándalo, para el mismo, señala el 27 de febrero.

En El escándalo analiza Alarcón, en la conversación que Fabián Conde mantiene con el padre Manrique, la situación marginal y de persecución, según la opinión del autor, en que se encuentra la Iglesia Católica. El dato de la supresión de las Órdenes religiosas, que parece preocuparle, lo repite en varias ocasiones:

El edificio que todavía existe hoy en la calle del Duque de Osuna con el nombre de Las Paúles, no alberga ya religiosos de esta Orden. 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, alegando el modesto título de Casa de la Congregación de San Vicente de Paúl, con que se fundó en 6 de julio de 1828 (p. 484) (25).

(25) El decreto de 11 de octubre de 1835 había suprimido las comunidades religiosas de varones, sin más excepción que los Escolapios, los Hermanos de San Juan de Dios y los Misioneros de Filipinas. Los decretos de 1836 (19 de febrero, 5 y 8 marzo) declaraban definitivamente suprimidos los monasterios y conventos de religiosos

Entendemos que este hecho puede considerarse meramente circunstancial en la novela que nos ocupa, pero no hay duda de su significación para señalar, en un dato concreto, la situación de la Iglesia en España. Esta situación, y el ambiente liberal que se extiende por el país, tan

varones, extendiendo la medida a los de monjas que tuvieran menos de veinte religiosas profesas. Al mismo tiempo ordenaba la venta de los bienes de todos los monasterios y conventos extinguidos. Estos decretos de supresión de órdenes religiosas parecen preocupar a Alarcón. Así la acción de El sombrero de tres picos la sitúa en la época en que los españoles seguían "con su Inquisición y sus frailes" (p. 445); la de El Niño de la Bola, "entre la extinción de los frailes y la creación de la Guardia Civil" (p. 614); pero su mayor indignación se produce al visitar el Monasterio de Yuste, cuando, al verlo destruido y abandonado a causa de la desamortización, no puede menos que exclamar: "Ya no había Monasterio de Yuste; ya no había en España Comunidades religiosas; ya no había Monarquía; ¡casi ya no había Patria! (p. 1126).

contrario al pensamiento alarconiano, servirán de telón de fondo del argumento de El escándalo. Lo que realmente subyace en dicho argumento es una disconformidad con el espíritu anti-religioso, según el autor, de la España del siglo XIX. La corrupción de costumbres y el ataque al tradicionalismo, que son la tónica, para Alarcón, de la nueva literatura, es lo que el guadijeño combate.

Efectivamente, el problema que a Fabián Conde le angustia es que en unas horas se derrumbe todo el edificio sobre el que ha construido su vida social, debido, es cierto, a una calumnia. La solución que el padre Manrique señala no se basa en evitar^{la} calumnia, sino en mirar el problema desde un punto de vista religioso, que, indirectamente, conducirá a un final feliz.

La religión que Alarcón defiende es la más tradicional, simbolizada en esta ocasión en la ideología de los jesuitas. La oposición entre el ateísmo o el escepticismo y el catolicismo, por una parte, y entre la Iglesia avanzada y la tradicional, por otra, tiene su momento culminante en la década de 1860, y en ella sitúa Alarcón su novela.

No es necesario que amplíemos aquí la historia de la Iglesia durante el reinado de Isabel II, pero no hay que olvidar ciertos hechos muy significativos. En este período, lo mismo que a fines del siglo anterior había

sucedido en Italia y Francia, la posición de la Iglesia Católica en España conoce su lugar más bajo. Es cierto que no se conocerán radicalismos como en otros países y que su prestigio apenas menguará, pero las guerras carlistas y las desamortizaciones y el proceso de reformas a que se somete la organización eclesiástica crean en determinados sectores de la población esa conciencia de anticlericalismo a que se refiere Alarcón.

Otro dato ambiental, asimismo repetido, es el romanticismo. No sólo en las constantes referencias a Lord Byron (26), o en la comparación de sus personajes con héroes románticos, sino también en los abundantes tópicos que el guadijeño toma prestados del Romanticismo puede apreciarse este ambiente. El profesor Fernández Montesinos pensó que el guadijeño tuvo que utilizar el romanticismo, aunque aparentemente lo combatía en sus últimas novelas, para satisfacer al "romántico público" a quien las dedica (27).

(26) Una interpretación de la influencia de Byron en Alarcón puede verse en José Fernández Montesinos, Pedro Antonio de Alarcón, Valencia, Castalia, 1977, pp. 34 y ss.

(27) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 39.

Ambos elementos -anticlericalismo y romanticismo- se unen en las primeras páginas de El escándalo para presentarnos a Fabián Conde en medio de las máscaras carnavalescas de 1861. Es curioso que el héroe, como otros personajes del romanticismo, sea presentado de forma misteriosa por las gentes que pululan por la Puerta del Sol, y que sean estas gentes las que nos comuniquen no sólo su nombre sino también aquellos misterios de su vida que posteriormente iremos conociendo en la novela. Pero, lo que en el teatro romántico, por ejemplo, no pasaba de ser una escena costumbrista -recordemos la presentación de don Álvaro en el drama del duque de Rivas-, en Alarcón trata de convertirse en una re-creación del coro de la tragedia clásica (28).

Alarcón no utiliza el romanticismo únicamente para "satisfacer al público romántico". Alarcón había bebido en su juventud en las fuentes del movimiento, había admirado a sus cultivadores y se había sentido atraído por sus personajes.

En esta perspectiva ambiental -clima anti-religioso y clima romántico- se desarrolla la acción de El escándalo. Las referencias a personajes -reales o ficticios- y a hechos

(28) Vid., supra, cap. V, 5.

históricos prueban el interés alarconiano en delimitar el tiempo en que la narración tiene lugar: Lord Byron, don Juan Tenorio, disolución de la Compañía de Jesús, guerra carlista, Edmundo Dantés, Lamorcière y la batalla de Castelfiardo, etc.

Más precisa es la ambientación de El Niño de la Bola. Al inicio de la novela, Alarcón centra el comienzo de la acción, de una forma indeterminada, entre fechas muy significativas de la moderna historia española:

... entre la extinción de los frailes y la creación de la Guardia Civil, entre el suicidio de Larra y la muerte de Espronceda, entre el Abrazo de Vergara y el pronunciamiento del general Espartero (p. 614) (29).

(29) Un decreto de 11 de octubre de 1835 había suprimido las comunidades religiosas de varones. Decretos posteriores, de 19 de febrero, 5 y 8 de marzo de 1836, declaraban definitivamente suprimidos todos los conventos y monasterios. Vid., anteriormente, nota 25.

El Real Decreto por el que se creaba la Guardia Civil lo dictó el gobierno presidido por don Luis

Es decir, entre 1836 y 1844, entre 1837 y 1842, entre el 31 de agosto de 1839 y el 14 de octubre de 1840.

González Bravo el día 28 de marzo de 1844, aunque será el decreto de 13 de mayo de ese mismo año el que deba considerarse como el verdadero punto de partida para la organización del cuerpo.

Larra puso fin a su vida el día 13 de febrero de 1837, y Espronceda falleció el 23 de mayo de 1842.

La primera guerra carlista acabó con el tratado concertado entre los generales Espartero y Maroto, firmado en Oñate el 29 de agosto de 1839, ratificado en Vergara el 31 de agosto. Este día se verificó una escena de reconciliación en la que Espartero abrazó al general carlista Maroto y mandó a sus soldados abrazar a los carlistas: de ahí que este tratado se conociera con el nombre de Abrazo de Vergara. Esta escena se repitió en el Congreso, donde se abrazaron los defensores y los enemigos de los fueros, en la sesión del 7 de septiembre, que fue llamada por esto la sesión de los abrazos. Alarcón escribió también una novela corta con el título de El abrazo de Vergara, en la que irónicamente juega con este apelativo.

El pronunciamiento de Espartero se llevó a cabo el día 12 de octubre de 1840.

Alarcón, a reglón seguido, concreta:

... en 1840, para decirlo de una vez,

y, un poco más adelante:

El día de que tratamos (sábado, 5 de abril)... (p. 615).

Esta fecha no tendría ningún valor, si previamente no se hubiesen señalado con precisión los hechos históricos significativos que la enmarcan y que se refieren a tres aspectos distintos: el religioso, el cultural y el político. Cada uno de ellos tendrá su reflejo en la novela.

El religioso, insistiendo de nuevo en la disolución de las Órdenes religiosas, tratará de justificar la tesis de la novela en unos tiempos en que el ambiente anticlerical se impone. El cultural, concretamente el romanticismo, explicará los personajes y la acción misma; y, por último, la participación de los personajes en hechos históricos determinados podrá darle a la novela ese aire de verosimilitud que Alarcón buscaba.

Efectivamente, como en ninguna otra novela, las citas de personajes y hechos históricos en El Niño de la Bola son abundantes: además de los ya señalados, se recuerdan las batallas de Arapiles, Bailén, Ocaña y Talavera, el

duque de Sabastiani, la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, el duque de Angulema, el Motín de la Granja, la reina doña María Cristina, la batalla de Luchana, el presidente Pérez de Castro, el ministro Olózaga, etc.

Finalmente, para El sombrero de tres picos, elige Alarcón otra fecha muy concreta: 28 de octubre de 1805. Es precisamente en esta novela en la que Alarcón describe con más detenimiento el ambiente que rodea el desarrollo de los hechos. Los dos primeros capítulos están dedicados a ello: I. De cuándo sucedió la cosa, y II. De cómo vivía entonces la gente.

Muchas han sido las interpretaciones dadas a esta descripción: mirada nostálgica del pasado de España, concepción paródica de la novela, etc. (30). Lo más significativo es la comparación que establece el autor entre un presente, en el que se sitúa el narrador cuando escribe la novela (1874) y un pasado, en el que sitúa la acción (1805). Como señala Vicente Gaos:

Entre el pasado y el presente se levanta un muro que cerca en el tiempo la acción

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

y la recluye en un antaño irreal (31).

Justamente, desde un punto de vista estrictamente externo, la comparación de estos dos tiempos explicará la preocupación del autor por pintar con toda claridad el ambiente pasado. Y lo que se deduce de esta pintura es la armonía en que vive la sociedad de comienzos de siglo, a pesar de los "problemas" que le acechan: Europa entera se halla inmersa en graves crisis (el derrocamiento de las monarquías, las guerras napoleónicas, las nuevas configuraciones de fronteras, etc.), mientras en España, las personas de suposición

... seguían viviendo a la antigua española, sumamente despacio, apegadas a sus rancias costumbres, en paz y en gracia de Dios, con su Inquisición y sus Frailes, con su pintoresca desigualdad ante la Ley, con sus privilegios, fueros y exenciones pesonas^{les}, con su carencia de toda libertad

(31) V. Gaos, "Técnica y estilo de El sombrero de tres picos", en Temas y problemas de literatura española, Madrid, Guadarrama, 1950, p. 196.

municipal o política... (p. 445).

Esa armonía queda fielmente representada al darnos a conocer "cómo vivía entonces la gente":

... levantándose muy temprano; yendo a la Catedral a Misa de prima, aunque no fuese día de precepto; almorzando a las nueve, un huevo frito y una jícara de chocolate con picatostes; comiendo, de una a dos de la tarde, puchero y principio, si había caza, y, si no, puchero sólo; durmiendo la siesta después de comer; paseando luego por el campo; yendo al Rosario, entre dos luces, a su respectiva parroquia; tomando otro chocolate a la Oración (éste con bizcochos); asistiendo los muy encoquetados a la tertulia del Corregidor, del Deán o del Título que residía en el pueblo; retirándose a casa a las Ánimas; cerrando el portón antes del toque de la queda; cenando ensalada y quisado por antonomasia, si no habían entrado boquerones frescos, y acostándose

incontinenti con su señora (los que la tenían), no sin hacerse calentar primero la cama durante nueve meses del año... (p. 445) (32).

(32) Mariano Baquero Goyanes, al comentar el estilo de este texto, señala: "La sintética descripción de cómo vivía la gente en 1805 supone una sucesión de gerundios: yendo, almorzando, comiendo, durmiendo, paseando, tomando, asistiendo, retirándose, cenando, acostándose, que introduce otras tantas actividades -o inactividades-, cuya suma o total desemboca en un cuadro que lo mismo admitiría el calificativo de endiabladamente plácido que de insufriblemente tedioso. De hecho, el que sean formas nominales del verbo las que introducen esos quehaceres de los guadijeños acomodados de 1805, y precisamente gerundios -con la inevitable connotación de ramplonería y pobreza que los mismos suelen entrañar- comunica a la totalidad del cuadro un algo de quieto, de inmóvil; como si el tiempo no transcurriera pese a ese rápido sucederse de referencias temporales, dadas por los distintos toques de las campanas: toque de la primera misa del día, toque para el rosario,

El siguiente párrafo a esta descripción ha sido, justamente, el que ha dado pie a las más diferentes interpretaciones:

¡Dichosísimo tiempo aquel en que nuestra tierra seguía en quieta y pacífica posesión de todas las telarañas, de todo el polvo, de toda la polilla, de todos los respetos, de todas las creencias, de todas las tradiciones, de todos los usos y de todos los abusos santificados por los siglos! ¡Dichosísimo tiempo aquel en que había en la sociedad humana variedad de clases, de afectos y costumbres! ¡Dichosísimo tiempo, digo..., para los poetas especialmente,

del Ángelus, de Ánimas, etc., y como si el moverse de las gentes de un lugar a otro desembocara más que en verdaderos movimientos, en una congelación de éstos, en la petrificación de un cuadro de quietud y de aburrimiento, no exento, sin embargo, de los posibles y extraños encantos que el narrador reseña seguidamente" ("Un marco para...", cit., pp. 57-58).

que encontraba un entremés, un sainete, una comedia, un drama, un auto sacramental o una epopeya detrás de cada esquina, en vez de esta prosaica uniformidad y desabrido realismo que nos legó al cabo la Revolución Francesa! ¡Dichosísimo tiempo, sí!... (p. 445).

¿Hasta qué punto estas exclamaciones han de considerarse como firmes creencias del autor o como una irónica expresión alarconiana? En páginas anteriores hemos juzgado este comienzo de El sombrero de tres picos como una parodia de las novelas históricas (33), al remontar la acción intrascendente que tiene lugar en el molino del tío Lucas a una época llena de acontecimientos socio-políticos trascendentales, lo que no interfiere una posible respuesta a los interrogantes anteriores.

La mayor parte de los críticos, apoyándose en la ideología de Alarcón y, por qué no decirlo, en su propio pensamiento reflejado directa e indirectamente en otras muchas obras, sobre todo en De Madrid a Nápoles y en La Alpujarra, en las que ataca de manera firme el ambiente

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

liberal de mediados del siglo XIX, juzga como auténticas las palabras anteriormente citadas.

Así, José Fernández Montesinos:

... la nostalgia poética hacia el pasado coincide con una afirmación de ciertos modos de vida que, desde la nueva posición que el autor iba ocupando, parecían el cumplimiento de la felicidad. La inmersión gozosa del espíritu en estas aguas muertas del antiguo régimen se hace sin reservas ni distinguos (34).

(34) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 198. Añade el profesor, identificando aún más la descripción alarconiana con la propia ideología del autor: "El nuevo 'hombre de orden' se goza en aquel orden perfecto, en el que discrepancias o disidencias son inconcebibles; el demagogo arrepentido lamenta la mala obra realizada y evoca, con pesar, aunque no sin enternecimiento, la irrespetuosidad que los antiguos problemas del poder le inspiran".

Laureano Bonet (35) no duda que Alarcón siente simpatía por la España anterior a la guerra de la Independencia, pero reconociendo que una defensa de esa escenografía estaría mal vista en 1874 justifica ese tono irónico que se aprecia en la narración:

La nostalgia evidentemente existe. Pero más que un enfrentamiento 'bélico' con el presente significa una huida amable, y breve, hacia un pasado ya remoto (36).

Para Vicente Gaos (37), sin embargo, estas páginas demuestran cuán lejos se halla Alarcón en 1874 de ser un conservador a ultranza, y recoge la opinión de Julián Marías (38), para quien estos capítulos esbozan una sátira nacional en la que late el anhelo de modernizar y educar a los españoles, rasgos que habrán de alcanzar su madurez en la llamada

(35) "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Taurus, 1982.

(36) Ibidem, p. 27.

(37) "Técnica y estilo...", cit., p. 197.

(38) Diccionario de la literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

"generación del 98".

Creemos, de acuerdo con Vicente Gaos, que en esta ocasión el tiempo en que el guadijeño sitúa la acción ha de interpretarse más que nada como un recurso literario. Si en otras obras de Alarcón puede apreciarse la nostalgia y el sentimiento por la pérdida de ciertos modos de vida anteriores, no es este el caso de El sombrero de tres picos. A nadie le hubiera pasado desapercibido el deje irónico y burlón de las palabras alarconianas, al juzgarlas independientemente de la ideología presentada en otras obras (39).

(39) A Jacinto Pérez Moreta ("Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, S.M., 1978, p. 25) no le cabe duda de que "el recuerdo del pasado en el autor y en esta ocasión concreta es una salida literaria, falsa; un recurso tópico". No nos convence demasiado, sin embargo, su razonamiento, al justificarlo con la situación social en que se halla Alarcón: "Alarcón era un burgués -dice Pérez Moreta-, y a veces un sibarita de la burguesía: su casa de campo en Valdemoro, sus frecuentes visitas a El Escorial, el agua traída del

Filomena Liberatori (40) recoge la doble interpretación en el recuerdo del pasado. La profesora italiana, tras reconocer la dificultad para interpretar correctamente el significado de numerosos elementos, afirma:

L'intenzione dell'autore qui sembra meno chiara che ne La Alpujarra, dove (...) il rimpianto è autentico: adesso crediamo di ravvisare sì una certa nostalgia (non solo poetica) ma anche una nota ironica verso se stesso, verso la propria adesione a tradizioni ormai definitivamente lontane, oltre che verso una Spagna scomparsa e perciò mitizzata (41).

Hemos, pues, de concluir, al referirnos al tiempo

Jordán para bautizar a uno de sus hijos, etc. son pruebas categóricas de ello".

(40) • I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, Nápoles, Istituto Universitario Orientali, 1981.

(41) Ibidem, p. 99.

externo en que Alarcón sitúa las acciones de sus novelas, que éstas se concentran siempre en un tiempo lejano respecto del momento presente en que se sitúa el narrador. Éste se coloca en el momento de la escritura -de la publicación- para recordar un hecho pasado, que puede representarse así:

<u>Obra</u>	<u>Tiempo de la narración</u>	<u>Tiempo de lo narrado</u>
El final de Norma	1855	1850 ?
El sombrero de tres picos	1874	1805
El escándalo	1875	1861
El Niño de la Bola	1880	1840
El capitán Veneno	1881	1848
La Pródiga	1882	1865 ?

Es evidente que Alarcón no pretendió "pintar un fresco de la vida española del siglo XIX", a pesar de que cronológicamente las acciones de sus novelas se sitúan en fechas concretas de la historia de España. Ni creemos que éstas tengan tampoco un significado especial en el desarrollo de la novela, salvo quizás en los casos de El escándalo y de El Niño de la Bola. Pero, en general, habrá que buscar una finalidad estética más que ideológica.

3. La manipulación del tiempo narrativo.

La situación de las acciones novelescas en un tiempo determinado ha de interpretarse como un recurso estético, sin negar la influencia que el ambiente que en ellas se dibuja o se describe haya de ejercer en el planteamiento de las "tesis" defendidas por Alarcón.

Es más, creemos que lo que más valor ha de tener para nosotros, según la orientación que estamos dando a este trabajo, es el acierto o no que consigue el guadijeño en la utilización del elemento tiempo.

La concreción cronológica de las novelas alarconianas ha de cumplir, pues, la finalidad de demostrar la verosimilitud de la historia narrada, comprobable en otros aspectos ya estudiados.

Tal verosimilitud es algo a lo que tienden todos los novelistas del siglo XIX, y aun posteriores. No es de extrañar, pues, que Alarcón recurra no sólo a la exacta cita de un tiempo concreto en que comienza la acción, sino también, actuando como un narrador omnisciente, a las fechas que puedan darnos a conocer el final que espera a cada uno de los personajes.

El proceso no se cierra, pues, en el desenlace de la novela, sino que concluye cuando, meses o años después, comprobamos los resultados del conflicto planteado en la obra. De breves epílogos se vale Alarcón para cumplir esta finalidad.

De esta forma, sabemos, por ejemplo, lo ocurrido a los personajes de El final de Norma, "veinte días después", "dos meses" más adelante, "pocos meses" más allá, y, finalmente, a los "cuatro años" de haber dado por concluida la acción de la novela.

En El sombrero de tres picos, sin embargo, el autor es mucho más explícito. En el último capítulo: Conclusión, moraleja y epílogo, nos da a entender que la armonía conyugal se mantiene entre Lucas y Frasquita, lo mismo que la armonía social entre los visitantes del molino. Con respecto a los demás personajes, y tras la invasión napoleónica que rompe el ambiente de paz que se respira entre las distintas clases sociales, se nos señala el año de la muerte de cada uno y de los hechos más sobresalientes de los personajes principales.

Para poder llevar a cabo esta función, y otras que veremos más adelante, el autor necesitaba un tiempo pasado. Colocando el presente del narrador con posterioridad

al presente de los personajes, éste puede dominar el elemento tiempo para construir una estructura interesante con el fin de aumentar la intriga y la atención del lector, sin obligarse a mantener una narración lineal.

Puede achacarse que no era necesario llevar a un tiempo "tan lejano" el comienzo de la acción. Sin embargo, la distancia temporal entre el momento de la narración y el momento de la acción permite al autor dividirla en tramos que altera en su exposición, mediante recuerdos, utilización de varios puntos de vista, multiplicación de los narradores, etc. (42).

Arcadio López-Casanova, al referirse a esta manipulación del tiempo en El sombrero de tres picos, señala:

Frente al mundo que está creando, Alarcón se sitúa, mantiene una actitud de dominio. Desde las primeras líneas, trata ya de establecer una amplia distancia temporal, dándonos los datos de una precisa localización: "Comenzaba este largo siglo...",

(42) Vid. M^a del Carmen Bobes Naves, Teoría general..., cit., p. 158. Vid. también, *supra*, cap. IV.

que completa con otros detalles secundarios: rey, modos de vida, 'historia'... De esta manera, y por si no bastaran todas las matizaciones del prefacio, no existe duda de que el asunto está arrancando de un pasado, que tampoco es un "ayer" inmediato. En consecuencia, él aparece también como depósito de este suceso y, paso a paso, nos lo va entregando; más todavía: lógicamente, en esta entrega el autor ha de intervenir, debe verse su mano, debe guiarnos, orientarnos, 'tomar partido', calificar (43).

Aunque, concretamente en El sombrero de tres picos la linealidad cronológica apenas se interrumpe, excepto en las breves ocasiones que estudiaremos en el siguiente apartado, las pequeñas alteraciones que produce su ruptura adquieren relevancia en el significado y en la estructura.

(43) Arcadio López-Casonova, "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Cátedra, 1979⁶, p.

Las escenas simultáneas se construyen valiéndose de referencias horarias y guiado siempre el lector por la mano del narrador (44).

No es sólo la nostalgia lo que empuja a Alarcón a centrar la acción de sus novelas en un pasado remoto, sino, por encima de esto, la posibilidad de manipulación del tiempo narrativo en función del interés de la novela.

4. La limitación temporal en la narrativa alarcóniana.

Si exceptuamos El final de Norma, cuya acción dura unos tres meses (45), El capitán Veneno, que se desarrolla en un mes y La Pródiga, que ocupa casi con exactitud un año, las novelas de Alarcón poseen de común denominador la reducción del tiempo narrativo a escasos días o, incluso, horas.

(44) Vid. Ángel Basanta Folgueira, "Introducción" a su edic. de Cuentos y novelas cortas, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, p. 64.

(45) Para este recuento no tenemos en cuenta los epílogos, por las razones anteriormente citadas.

Así, la acción de El sombrero de tres picos ocupa sólo dieciséis horas (desde las dos ~~de~~ de la tarde del día 27 de octubre de 1805 hasta las seis de la mañana del día siguiente); la de El escándalo queda asimismo reducida a dieciocho horas (desde las tres de la tarde del lunes 27 de febrero de 1861 hasta las once de la mañana del día 28); y la de El Niño de la Bola se condensa en apenas dos días (desde la una de la tarde del sábado 5 de abril de 1840 hasta las cinco de la tarde del lunes siguiente).

La contracción temporal en las tres novelas más importantes del accitano ha llevado a una serie de estudiosos a hablar del respeto a la unidad de tiempo -también de espacio y de acción- que las obras de Alarcón comparten con las comedias clasicistas. No dudamos nosotros de que eso sea así. El famoso estudio, citado en capítulos anteriores, de Oldřich Bělič (46) se basaba justamente, como ya hemos dicho, en el respeto a la unidad de tiempo, para acercar la estructura de El sombrero de tres picos a la

(46) "El sombrero de tres picos como estructura épica", en Análisis de textos hispanos, Madrid, Prensa Española, 1977.

del teatro clásico. De la misma manera, el profesor Baquero Goyanes (47) habla del respeto a la unidad temporal en obras como El escándalo y como El Niño de la Bola, con el fin de acercar ambas novelas a la preceptiva clásica:

Y ya que de términos teatrales nos venimos sirviendo, parece conveniente recordar que Alarcón realizó un tour de force en El escándalo, al enmarcar toda la historia (...) en un lapso temporal prácticamente ajustado a la normativa clásica, que aconsejaba no rebasar las veinticuatro horas (48).

Y, más adelante, señala:

Con todo, el caso más interesante, en lo que al manejo del tiempo se refiere, me parece el de El Niño de la Bola. No respetó aquí escrupulosamente Alarcón

(47) "Introducción" a su edición de El escándalo, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos castellanos), 1973.

(48) Ibidem, p. CVII

esa unidad de tiempo, a la que se ajustan El escándalo y El sombrero; pero tampoco la quebrantó con exceso, habida cuenta de que el total de la acción abarca solamente unos días (49).

Esta reducción temporal, junto con otros elementos que estudiaremos más adelante, prueba la concepción dramática que posee Alarcón de sus novelas. Pero, al mismo tiempo, sirve al autor para intensificar la intriga. Algún crítico ha juzgado la estructura de estas novelas como de comienzo in media res, pero más que esto, ya que cuando la novela se inicia la acción está abocada a un dramático final (50), habrá que hablar de una estructura pensada para elevar la tensión dramática hasta niveles insospechados.

Para lograr esto, Alarcón hace que el tiempo, como elemento narrativo, esté presente en la mente del lector y condicione el desarrollo de los hechos. Las abundantes llamadas de atención sobre la hora en que suceden los acontecimientos cumplen sobradamente esta finalidad.

(49) Ibidem, p. CXI.

(50) Vid. M. Baquero Goyanes, Ibidem, p. XCVIII.

En El final de Norma, que, como dijimos, el tiempo parece no cumplir esta función al desarrollarse la acción en un período amplio, las precisiones horarias sólo sirven para situar cronológicamente la acción. Expresiones como

A la sazón eran las seis de la tarde (p. 375).

Media hora después, a las doce menos cuarto de la noche... (p. 385).

Eran las once de aquella misma mañana (...). A las once y media apareció Serafín por la escotilla (p. 408)

sirven únicamente para ayudar a una mejor comprensión de la estructura.

Lo mismo podría señalarse con respecto de La Pródiga. La acción dura casi con exactitud un año. Las precisiones horarias, abundantes, tienen menos valor que las precisiones sobre el día en que ocurren los sucesos:

Habían pasado tres semanas (p. 763).

Días, semanas, meses transcurrieron... (p. 766).

Así las cosas, el 16 de diciembre ventilóse en la Cámara... (p. 767).

Dentro de tres días es SAN JULIO... (p. 769).

Efectivamente, el paso del tiempo es primordial para la comprensión del comportamiento del protagonista. El narrador, incluso, hace hincapié en este aspecto, como una forma de recordar al lector la importancia de las fechas en el conjunto de la novela. Así, tras una carta que Guillermo de Loja escribe a Julia y que termina con estas palabras:

Madrid, a tres de la madrugada del 17 de diciembre de... (p. 770),

explica para los lectores:

La puntual designación de día y hora que iba al pie de esta endiablada carta resumía y daba a entender muchas cosas que en ella no había mencionado Guillermo, y que Julia no podría acaso comprender por entonces. Aquella minuciosa fecha quería decir, para la conciencia del embrollado joven, y tal vez le serviría para probar

con el tiempo a su misma adorada que pocas horas después de un inmenso triunfo parlamentario, cuando el tiempo de la inmortalidad abría sus doradas puertas al ya casi Ministro, éste se había ratificado en su actitud y amantes protestas del 19 y 20 de octubre... (p. 770).

Así las cosas, el paso del tiempo sigue marcándose con exactitud:

Desde el día siguiente cambió por completo la vida exterior del misántropo... (p. 771).

Desde que, a principios de enero... (p. 772).

... la noche del 20 de febrero hubo un gran baile... (p. 773).

Hemos dicho que era domingo de Carnaval... (p. 783).

Y, arreglado todo por tan solemne y decisiva manera, el lunes de Carnaval, a las nueve de la noche... (p. 785).

Habían pasado veintitrés horas desde que Guillermo salió de Madrid, y eran, por consiguiente, en tierra de Granada, las ocho de la noche del 22 de febrero, martes de Carnaval... (p. 786).

... llegó el 15 de agosto (p. 804).

Tal era el estado de las cosas cuando llegó finalmente el tan anunciado y calificado y presentido 19 de octubre (p. 809).

Etc., etc.

Estas abundantes señalizaciones de día y mes ayudan a la comprensión de las reacciones de los personajes y marcan el ambiente en que tienen lugar los sucesos de La Pródiga.

Es, sin embargo, en las novelas en que el narrador parte de un tiempo previamente delimitado en las que el paso del mismo y las precisiones horarias desempeñan la función de colaborar en la creación de la intriga.

Así, en El sombrero de tres picos, al comienzo del capítulo VIII se señala la hora exacta del inicio de la acción:

Eran las dos de una tarde de octubre
(p. 449).

Y, a partir de aquí, la precisión horaria será
determinante en el desarrollo de la acción:

Son las dos y cuarto (p. 452).

... dio las cinco el loro (p. 455).

Hora y media después... (p. 456).

... a las siete y pico de la noche (p.
456).

Serían las nueve de aquella misma noche...
(p. 458).

Las diez menos cuartillo... (p. 461).

Cinco minutos después... (p. 461).

Una hora habría pasado... (p. 465).

... serían las once de la noche... (p.
468).

Etc., etc.

Tan abundantes precisiones horarias sirven, como ya hemos señalado, para ayudar a la comprensión temporal de la novela. Y esto es así, porque, si bien existe una línea cronológica que se sucede con absoluta normalidad, llega un momento (cap. XXI) en que dicha línea sufre ondulaciones. Por un lado, se suceden retrocesos y avances en el tratamiento temporal de la acción para no dejar a personaje alguno fuera del marco de la misma; por otro, el ritmo que se adquiere es cada vez más intenso. La quietud que se respiraba hasta ese capítulo se convierte ahora en un caos donde los personajes se multiplican, se pelean, se confunden. En fin, tal desorden, que acentúa lo grotesco a la vez que mantiene el interés -el lector conoce los hechos antes que los personajes- perdura hasta el capítulo XXX en que, con el desenlace, vuelve la calma y el orden.

Es evidente, por otra parte, la creación de una verdadera tensión dramática, al condensar en tan escaso tiempo todo el conflicto generado en los personajes. Sin embargo, el conflicto propiamente dicho no sale del ámbito temporal previamente marcado: de dos de la tarde hasta seis de la mañana.

No sucede lo mismo en El escándalo. La limitación temporal que se impone el narrador -comienzo a las tres

de la tarde para concluir a las nueve de la mañana- está marcada por el hecho de que el protagonista, Fabián Conde, acude a visitar al padre Manrique porque al día siguiente, a las nueve de la mañana, espera a los padrinos que Diego le enviará para la preparación del duelo a que ha sido retado.

Esta limitación del tiempo se constituye en un elemento narrativo de primer orden, con autonomía propia. De él depende, en gran medida, la perfecta estructura, la tensión psicológica y la intriga de la novela.

En estas dieciocho horas, que transcurren rápidamente, ha de encontrarse una solución satisfactoria al problema que aflige al protagonista. Muchas son las ocasiones en que se nos señala con precisión la hora en que se desarrolla la escena. Este procedimiento, al tiempo que ayuda al lector a no perderse en la complicada estructura de la trama, aumenta el interés de la acción al servir de testigo de la hora decisiva que se aproxima. Esto es notorio, sobre todo, porque conforme la hora del duelo se acerca, las precisiones horarias son más abundantes.

Así, al comienzo de la novela, se nos anuncia:

El lunes de Carnestolendas de 1861 -precisamente a la hora en que Madrid era un

infierno de más o menos jocosas y decentes mascaradas (...); es decir, a cosa de las tres y media de la tarde... (pp. 481-482).

A continuación, durante la conversación del protagonista con el jesuita, éste señala:

-Más adelante comprenderá usted... Pero observo que se nos ha hecho de noche y que estamos a oscuras... Con licencia de usted voy a encender una vela. ¡Ah! Los días son ahora muy cortos (p. 499).

Con posterioridad:

... se oyó a lo lejos el son discordante de varias campanas, que ni repicaban a vuelo ni doblaban con tristeza, sino que parecía que se saludaban de torre en torre, que se daban una noticia o que se despedían del mundo hasta el día siguiente.

-La oración... -murmuró el clérigo-. Yo tengo que rezarla... (p. 506).

Y, finalmente,

Serían las nueve de la noche cuando Fabián dejó de hablar (p. 570),

para concluir la conversación con el jesuita cuando

Sonaron las diez (p. 578).

Tras la conversación, el tiempo se precipita. Casi hora a hora se nos avisa del momento de la acción. Así, cuando Fabián acaba su conversación con Lázaro,

Era en aquel momento la una de la noche (p. 594),

Y

Hora y media después un golpe dado a la puerta del observatorio interrumpió a aquellos dos jóvenes... (p. 594).

Eran el notario y el administrador que llegaban a ejercitar los mandatos de Fabián:

Pasó una hora.

Eran las cuatro de la madrugada y sobre la tierra no se oía más ruido que el chisporroteo de la pluma de Fabián (p. 596).

Fabián comienza a escribir su larga carta a Diego.
Al concluir, el protagonista queda dormido.

Pasó otra hora, y se puso la luna, dejando en tinieblas el espacio... Mas no tardó en aparecer el lucero de la mañana, seguido al poco rato de la mañana misma, que comenzó a marcar en el remoto horizonte los límites de la tierra y el cielo (...).

El albor de Oriente se tiñó entretanto de un leve rosicler, y muy luego se extendió por toda la bóveda celeste, apagando a su paso las estrellas... (p. 598).

La hora señalada se acerca:

El reloj del comedor de casa de Fabián marcaba las nueve menos cuarto (p. 601).

Poco después suena un timbre que hace palidecer a los reunidos:

El reloj marcaba las nueve en punto (p. 601).

Era Lázaro que venía de visitar a Diego.

Media hora después, y precisamente en el momento en que el jesuita y Fabián llamaban a la puerta de la hospedería de San Vicente de Paúl... (p. 609).

Es, justamente, esta limitación temporal lo que ha hecho hablar de la unidad de tiempo (51) en las novelas de Alarcón. Es obvio que, cuando de las que hemos llamado acciones secundarias (52) se trata, las precisiones sobre el tiempo cumplen también la función de servir de guía al lector a través de la estructura de la novela. Evidentemente, aquí no son tan necesarias las precisiones sobre la hora exacta, pero sí puede resultar imprescindible la señalización del día concreto en que el suceso tiene lugar, y de esto no deja de darnos cumplida noticia el narrador.

(51) Filomena Liberatori (I tempi..., cit., p. 122) reconoce que tanto el espacio como el tiempo real de la narración -precisados por el autor- responden a la preceptiva del teatro clásico. De igual opinión es Mariano Baquero Goyanes, "Introducción", cit., p. CXI.

(52) Vid., supra, cap. IV, 3.

Es, sin embargo, El Niño de la Bola la novela en que Alarcón lleva a cabo un más perfecto tratamiento del tiempo narrativo. Como ya señalaba Mariano Baquero Goyanes:

Con todo, el caso más interesante, en lo que al manejo del tiempo se refiere, me parece El Niño de la Bola (53).

No se respeta de forma estricta la llamada unidad de tiempo a la manera clásica, que hemos observado en El escándalo y en El sombrero de tres picos, al suceder los hechos en más de veinticuatro horas, pero "tampoco la quebrantó en exceso" (54), al centrarse la acción en unos dos días aproximadamente.

En el comienzo de la obra, señalado por Valbuena Prat (55) como de inicio "in media res", ya se nos anuncia

(53) M. Baquero Goyanes, "Introducción", cit., p. CXI.

(54) Ibidem, p. CXI.

(55) Historia de la literatura española, III, Barcelona, Gustavo Gili, 1974⁸, p. 275. No está de acuerdo con esta opinión el profesor Baquero, vid. "Introducción", cit., p. CXVII.

el día y la hora exactos:

El día de que tratamos (sábado, 5 de abril), sería ya la una de la tarde... (p. 615).

En este primer libro se nos presenta al personaje protagonista. El segundo, sin embargo, dando una vuelta atrás en el tiempo, nos narra los antecedentes de los hechos de que se va a tratar, para volver en el libro tercero a la narración lineal, en donde se nos anuncia, en cierto modo, el desenlace final. Salvo el capítulo V del Libro III, en el que se vuelve atrás en el tiempo, toda la obra mantiene ya la línea cronológica (56). Las precisiones horarias son de nuevo abundantes, como si el autor tuviera interés en resaltar la tensión dramática por medio de la limitación del tiempo:

Restábale apenas una hora de sol a aquel esplendoroso día en el momento que nuestro héroe... (p. 648).

Media hora después, cuando ya caía el sol al Occidente... (p. 649).

(56) Vid., supra, cap. IV, 3.

Había comenzado a oscurecer, y el dulce misterio de tal hora, la amenidad del sitio... (p. 650).

De igual manera que en El escándalo, conforme la hora decisiva se acerca -aquí será el baile de la rifa que ha de celebrarse el lunes-, las precisiones horarias son más abundantes:

Amaneció al fin aquel memorable domingo en que había de tener comienzo la ruda batalla de treinta y seis horas que riñeron el Bien y el Mal en torno de Manuel Venegas... (p. 666).

Llegó la hora de comer, las dos de la tarde (...). Pero no habían transcurrido veinte minutos... (p. 673).

... cuyas alegres campanas anunciaban ya con su primer repique que apenas faltaba una hora para la procesión (p. 673).

Todavía faltaba media hora para la salida de la procesión... (p. 674).

Así transcurre el primer día. En la procesión, el protagonista ha contemplado a su amada Soledad, y todo el amor y el deseo acallado durante tantos años resurge. La "batalla de treinta y seis horas" está mediada:

Acababa el sereno de cantar las doce de la noche... (p. 694).

A eso de las dos... (p. 695).

Son las tres y media... (p. 697).

Al cabo de una hora comenzó a clarear el día (p. 697).

Ya era enteramente de día... Ya habían dado las cinco, y las cinco y media... (p. 698).

Salió, al fin, el sol, y su primer rayo penetró en la sala (p. 698).

El protagonista ha decidido abandonar la ciudad y a su amada, pero los "enemigos del Bien" no permitirán que el "drama" acabe felizmente.

El epílogo no es en esta novela el "final feliz" a que nos tiene acostumbrados el novelista. Es justamente

en esta parte donde llega a su culminación el drama. No se olvida, sin embargo, el autor de hacer en él una recapitulación de los hechos que han tenido lugar a lo largo de la obra, y esta recapitulación se lleva a cabo recordando la limitación temporal que se nos anunció:

Aquel mismo sol cuyos rayos matutinos habían alumbrado la solemne y conmovedora partida de Manuel Venegas, continuaba a las tres y media de la tarde la majestuosa marcha... (p. 708).

La limitación temporal se hace más estrecha. El lector sabe que el "baile de la rifa" comienza a las cinco y que Vitriolo ha enviado a un discípulo suyo en busca de Venegas con una carta provocadora de Soledad.

La llegada al escenario del baile de cada uno de los personajes intervinientes en la novela señala que la anunciada hora se acerca:

De esta manera llegaron las cinco de la tarde... (p. 710).

"De pronto" se anuncia la llegada de Manuel Venegas, y rápidamente el final se precipita.

No hay, pues, que dudar del exquisito cuidado con que el autor ha manejado el tiempo narrativo. La misma limitación del tiempo que dio pie en El escándalo a la entrada de nuevos narradores y a la diversificación de los puntos de vista, ha servido en El Niño de la Bola para romper la línea cronológica de los sucesos y provocar ese conjunto de ondulaciones temporales a través de las cuales conocemos los antecedentes de los hechos.

Evidentemente, el tiempo ha sido utilizado por el guadijeño teniendo en cuenta su propio valor como elemento narrativo. No es sólo, como ya queda apuntado, el medio en donde situar los sucesos narrados, sino que, al mismo tiempo, cumple una función principalísima en la creación de la intriga y en el mantenimiento del interés del lector.

5. El sentimiento del tiempo.

Ha sido a partir de la obra de Proust cuando se ha intensificado el estudio del llamado tiempo psicológico o tiempo subjetivo. Ni que decir tiene el valor que esta concepción del tiempo posee en las novelas del siglo XX.

El tiempo puede expresar el mundo interior de los personajes. El sentimiento de lentitud o de rapidez

de su paso no puede interpretarse únicamente como un recurso expresivo sino que son

... manifestaciones de unas distintas maneras de sentir el tiempo y, en los casos extremos, están tan adheridas a la quietud temporal, que de objeto significativo pasan casi a ser cosa significada, es decir, llaga, herida, por la que se derrama --suave o bruscamente-- el dolor que el paso del tiempo arranca al narrador (57).

En las novelas alarconianas, como acabamos de ver, las continuas llamadas a la situación cronológica de los hechos cumplen la función de señalar el paso del tiempo. Pero este paso ejerce distinta presión en los diferentes personajes. Aunque, obviamente, no es el siglo XIX el momento propicio para que el desarrollo de esta característica interpretación temporal se lleve a cabo, no faltan en el quadijeño elementos que nos hacen recordar una concepción temporal cercana a lo que hemos llamado tiempo psicoló-

(57) M. Baquero Goyanes, "Tiempo y 'tempo'...", cit., p.232.

gico.

La misma limitación que el autor marca para el comienzo y final de la novela influye de forma determinante en los personajes. Ya, en El final de Norma, esta limitación condicionaba la actuación de la protagonista. Brunilda, que no desea casarse con el jarl, señala una fecha para el infeliz acontecimiento:

Permitid, jarl, que fije el plazo yo misma
(...). Somos 7 de mayo de 18.. Pues bien,
el 7 de agosto de 18.. os acompañaré al
altar (p. 424).

Y el desenlace de la obra tendrá lugar justamente ese día:

Era el día 7 de agosto; el día de la boda
(p. 434).

Esta misma limitación es la que se percibe en El sombrero de tres picos en el capítulo XIV, cuando Garduña y el Corregidor preparan el "asedio" a la señora Frasquita:

-(...) En seguida te marchas al lugar,
donde puedes hallarte muy bien a las ocho
y media.

-¡A las ocho en punto estoy allí! -exclamó Garduña.

(...)

-(...) Por consiguiente, a las diez..
¿Crees tú que a las diez?

-¡Antes de las diez! ¡A las nueve y media puede Usía llamar descuidado a la puerta del molino!

(...)

-Por último: procure Usía escurrir el bulto antes del amanecer. Ahora amanece a las seis...

-¡Mira otro consejo inútil! A las cinco estaré de vuelta en mi casa...

(p. 458).

En la misma novela, el sentimiento del tiempo se hace palpable en el capítulo XXVIII, cuando los personajes llegan al corregimiento y esperan que les abran, con la inquietud de no saber qué habría sucedido entre el tío Lucas y la Corregidora:

Pasó mucho tiempo, y ni abrieron ni contestaron. La seña Frasquita estaba más amarilla

que la cera. El Corregidor se había comido ya todas las uñas de ambas manos.

(...) ¡No respondía nadie! ¡No abrían! ¡No se movía una mosca! ¡Sólo se oía el claro rumor de las caños de una fuente que había en el patio de la casa! (53).

Y de esta manera transcurrían minutos, largos como eternidades (p. 471).

Lo mismo ocurre en El Niño de la Bola, cuando se narra la noche en que el protagonista "lucha entre el Bien y el Mal". El silencio roto por las pisadas del sacerdote, la imperiosa necesidad de los presentes de que Manuel Venegas tome una determinación positiva, marcan el paso del tiempo:

Largo tiempo (¡son tan largas las horas

(53) Referido a esto, señala el profesor Fernández Montesinos (Pedro Antonio de Alarcón, cit., p. 200): "Cómo se siente esa noche andaluza, ese silencio de la ciudad dormida, esa tensión de los que esperan, por la simple mención de un fresco rumor de agua".

de la agonía!) duró este combate entre la soberbia y la humildad, entre la ira y la paciencia... (p. 695).

Pero es en La Pródiga en donde se puede apreciar con más claridad el recurso de este tiempo psicológico. Esto es así, porque en la última novela del accitano hay un deseo de profundizar en los caracteres de los personajes, y en esta caracterización ha de desempeñar un importantísimo papel el sentimiento del tiempo.

El primer momento clave de este sentimiento aparece en los capítulos X y ss., en los que se narra la noche que el protagonista toma la determinación de abandonar Madrid y alejarse al Cortijo del Abencerraje con Julia:

Figurémonos las dos o tres horas de insomnio que pasó nuestro joven en aquel lecho de soltero, que ya le parecía provisional, hasta que, a la salida del sol, lo venció la fatiga física y comenzó a soñar en otra forma sobre el mismo tema (p. 779).

A partir de aquí, se nos van marcando los momentos más precisos de la acción:

Tres horas de sueño llevaba el venturoso joven... (p. 780).

Cinco minutos después... (p. 781).

Tres o cuatro minutos tardaría el joven en vestirse (p. 781).

Menos tiempo aún gastó en almorzar. Antes de las once tenía ya a la puerta, aguardándole, una elegante berlina de casa de Lázaro..., y pareciéndole dos siglos las dos horas que todavía transcurrieron antes de que el impasible reloj señalase las doce y cuarenta y cinco... Empezó Guillermo la marcha, y cuatro minutos después, o sea cuando faltaban once para la una, estaba ya en el despacho del ministro de Hacienda... (p. 781).

Pero será la narración del último día y, sobre todo, de la última noche que Guillermo pasa en el Abencerraje, previamente al suicidio de Julia, el momento en que este tiempo psicológico aparece con mayor claridad. Para ambos personajes el tiempo corre de distinta forma. A lo largo

del día el tiempo señala el final desgraciado que ha de tener la unión de los protagonistas. Las horas pasan con lentitud:

A todo esto no eran más que las once de la mañana (p. 812).

Y cuando aquella graciosa escena hubo terminado entre los aplausos de la doliente beldad el reloj marcó... las once y media (p. 812).

Entretanto, las agujas del reloj sólo habían avanzado hasta señalar... las once y cuarenta minutos... (p. 812).

Etc.

De esta forma lenta, lentísima, pasa el día 1 de octubre. La inactividad de los personajes, el nulo interés de Guillermo por salir de esta situación y la pérdida de la esperanza, por parte de Julia, de despertar el ánimo hipocondriaco de éste, se hacen palpables en el lento pasar de las horas.

La tarde no despierta sentimientos distintos. Por fin, llega la noche, en la que el silencio "pesaba

como un recordamiento sobre el espíritu de Guillermo y Julia" (p. 817). Sólo la llegada del periódico anima a Guillermo. Tanto le interesa la lectura que comienza a repasar los de los días anteriores,

... hasta que, cerca de las tres de la madrugada, las lámparas comenzaron a apagarse (p. 822).

El tedio del día se rompe cuando Guillermo, para enterarse de las "noticias" de Madrid, se enfrasca en la lectura de los periódicos, hasta el punto de perder la noción temporal. Es necesario ahora un elemento externo -las lámparas que se apagan- para despertar al ingeniero de sus sueños madrileños.

Mientras tanto, el tiempo para Julia pasa lentamente, desesperadamente lento, y hasta ironiza con él:

... dio cuerda al reloj que pendía de su cintura, no sin reírse irónicamente de tal acción (p. 823).

Pero pronto pasa a ocupar un lugar importante en la acción. De nuevo, el autor limita su duración, como una forma de aumentar el interés:

-Las dos y media... -dijo-. ¡Me quedan todavía tres horas de vida!... (p. 825).

En esas tres horas, Julia reorganiza las últimas cosas antes de llevar a cabo la decisión de suicidarse. El tiempo pesa sobre el personaje:

Solamente media hora después... (p. 826).

Después de pasearse largo tiempo por el gabinete, consultando el reloj cada vez que pasaba por delante de la luz, como si cada minuto le pareciese una hora... (p. 826).

Ya eran las cuatro y media... (p. 827).

Ya clareaba el día... (p. 828).

Es indudable que el tiempo así tratado posee un valor importante en el desarrollo de la obra. No sólo ha servido para la creación de la intriga novelística, sino que, además, ha sido utilizado para la caracterización de los personajes. Desde el comienzo de La Pródiga ya se concibe como el elemento más importante de su estructura. El autor ha ido señalando día a día su paso y, con él, la psicología de los protagonistas se ha moldeado.

6. El tratamiento del espacio.

Señalábanos, al comienzo de este capítulo, la importancia que el espacio como recurso narrativo posee en la narrativa del presente siglo y su estrecha relación con el tiempo.

En las novelas de Alarcón, ambas categorías corren de forma paralela. Por una parte, a un tiempo limitado corresponde un espacio también limitado; por otra, a un tiempo real corresponde un espacio real; y, finalmente, a un tiempo psicológico corresponde, consecuentemente, un espacio subjetivo.

De esta manera, la situación de las historias narradas en un lugar exacto, concreto y real, cumple la función de darles aire de verosimilitud a las mismas. La precisión es total, y cuando el narrador duda o se calla el lugar donde suceden los hechos que narra lo que se intenta es aumentar dicha verosimilitud.

En El final de Nonna, por ejemplo, señala con exquisita precisión cada uno de los lugares en que tienen lugar los hechos: los situados en España, porque Alarcón los conocía de primera mano; los situados en los exóticos

mares del norte, porque el autor los aprendió y conoció en mapas y geografías (59).

Así, la novela comienza en Sevilla, a orillas del Guadalquivir, cerca de la Torre del Oro; continúa en el mar, camino de Laponia, en Harnesfert, en Spitzberg, y concluye, de nuevo, en la ciudad andaluza.

El escándalo y El capitán Veneno se desarrollan en Madrid. No en un Madrid abstracto, sino en calles concretas. La primera discurre entre la calle de Preciados, la Puerta del Sol, y en el convento de los Paúles, situado en la calle del Duque de Osuna. La segunda, de igual modo, concentra su acción en el

(59) En Historia de mis libros (Obras completas, Madrid, Fax, 1954²) señala: "Aficionadísimo a la Geografía por lo mismo que me consideraba preso para siempre en aquella estacionaria ciudad..." (p. 6); y antes, al referirse a la edad en que escribió El final de Norma, también reconoce que era un tiempo, por su juventud, en el que "sólo conocía del mundo y de los hombres lo que me habían enseñado mapas y libros" (p. 6).

piso bajo de la izquierda de una humilde, pero graciosa y limpia casa de la calle de Fraciados (p. 715).

Las otras tres novelas alarconianas de las que estamos tratando en este trabajo, sin embargo, se sitúan en Andalucía, y en lugares muy concretos de la provincia de Granada.

El sombrero de tres picos, aunque no se cite en ella, no cabe duda de que se sitúa en Guadix (60). Pero, dentro de esta ciudad, destacan dos núcleos principales -molino y corregimiento- en los que se centra la acción.

En El Niño de la Bola vuelve de nuevo a su ciudad natal. Los numerosos datos existentes en la novela colaboran, sin lugar a dudas, a la deducción de este hecho: cabeza de obispado, lugar en que "ocurrieron los famosos lances de El sombrero de tres picos" (p. 615), cerca de Sierra

(60) La primera edición era más explícita, al señalar el lugar en que se desarrollan los hechos narrados. Vid. nuestra edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Alhambra, 1985. El autor pudo pensar que, dejando en suspenso la concreción espacial, creaba más verosimilitud.

Nevada, distante escasas leguas de Granada, la descripción de la Sierra en que aparece el protagonista, que luego recuerda en más viajes por España, la Venta del Molinillo, el río, las cuevas, etc.

En La Pródiga enfrenta el mundo madrileño con el de un apartado cortijo, también andaluz y también de la provincia de Granada.

Así pues, salvo el exotismo de algunos capítulos de El final de Norma, las restantes novelas alarconianas se centran en espacios muy concretos y reducidos de Madrid o de Guadix, con una única y primera finalidad de situar espacialmente la historia narrada para dar esa sensación de verosimilitud que el autor buscó en todas sus obras.

7. La manipulación del espacio.

No es, sin embargo, esta función citada la que más nos interesa en este trabajo. El espacio narrativo cumple en Alarcón muchas más funciones que la meramente situacional de la historia.

En El sombrero de tres picos, por ejemplo, dos escenarios opuestos y complementarios al mismo tiempo, sirven de base a la novela: por un lado, el molino, y,

por otro, la casa del corregidor. Entre ambos, un espacio exterior, abierto y amplio, en donde las acciones se diluyen y los personajes se confunden, actúa de elemento comunicador.

El conflicto, el verdadero conflicto de la obra, estalla en un espacio cerrado: el molino, con tres núcleos menores en los que se encuadran los momentos decisivos (emparrado, cocina, alcoba); y el desenlace, fruto de un conflicto secundario, se produce asimismo en otro espacio cerrado: el correjimiento, descompuesto, a su vez, en otros tres núcleos menores (plaza, salón, habitación) (61).

(61) A este respecto, señala Arcadio López-Casanova: "La estructuración del espacio es en El sombrero... perfecta, está armónicamente organizada. Sobre el montaje de dos amplios núcleos -el molino / la ciudad (que corresponden, como se verá, a dos grandes ejes de la acción), por una técnica de acercamiento espacial, de enfoque sobre planos cada vez más próximos, más en primer término (...) - se va produciendo una descomposición en núcleos menores que, paralelamente, enmarcan de modo justo los puntos cruciales de la acción" ("Introducción", cit., p. 39).

La unidad del espacio, otra de las categorías de la preceptiva clásica, se mantiene. Aunque no pueda hablarse, estrictamente, de un solo lugar, no cabe duda de que la cercanía de los tres núcleos, de los que Alarcón no olvida dar exactamente la distancia que los separa (62), opera para que pueda considerarse la ciudad de Guadix como el único lugar en que la acción se lleva a cabo (63).

Pero no son estos núcleos los únicos elementos de comparación entre los dos lugares en los que la acción alcanza sus momentos climáticos. Al ojo de la cerradura por donde el tío Lucas divisa al Corregidor en la alcoba

(62) Vid. Oldřich Bělič, "El sombrero...", cit., p. 170.

(63) El propio O. Bělič, íbidem, p. 180, apunta: "La unidad de lugar no es tan evidente como las otras dos, ya que en el curso de la acción hay varios cambios de bastidores (...). Pero las distancias son tan pequeñas (...) y además el propio autor, antes de ponerse a contar, reduce a uno solo todos los lugares que tendrá sucesivamente por escenario su historia (...). En todo caso, si hay 'infracción' a la regla, no es, por cierto, más grave que las que cometió Pierre Corneille en Le Cid y Le Menteur".

del molino, corresponde el ventanillo del segundo piso de la casa de don Eugenio por donde se asoma el ama de leche; la escalera por la que sube el molinero lleno de dudas y de furor tiene su paralelo con la del corregimiento por donde asciende el marido de doña Mercedes "con paso tan inseguro y semblante tan demudado"; si el emparrado que sirve de pórtico al molino es el escenario de una grotesca pelea entre los personajes, estos mismos reciben una soberbia paliza a las puertas del corregimiento, etc.

Otras veces, estos núcleos menores que estamos tratando no poseen elementos comunes, sino que su paralelismo está logrado por contrastes: la luz del candil, la pequeñez de los aposentos y la pobreza de la indumentaria en el molino, se relacionan con las muchas lámparas, la amplitud del salón y la majestuosa vestimenta de la corregidora.

Dos espacios, pues, en los que situar la acción, no como estrictos fondos escénicos, sino con vida propia, como unidades con la suficiente fuerza narrativa para ser elementos principalísimos en el desarrollo de la novela.

En El escándalo, el espacio puede reducirse a la celda del padre Manrique, espacio único en el que se lleva a cabo la confesión de Fabián Conde.

En contadas ocasiones, muy breves siempre, la

acción sale al exterior: la presentación y la vuelta del protagonista en la Puerta del Sol, así como las breves apariciones de los interiores de las casas de Lázaro, de Diego o del mismo Fabián.

Lo primero que se hace notar es la existencia de un espacio cerrado que sirve de marco a lo que anteriormente hemos llamado acción principal. La elección de un espacio con estas características exige del autor una serie de servidumbres en la construcción narrativa, máxime cuando va unida a la exigencia de una limitación del tiempo. Este recurso, utilizado con profusión en la novela actual desde Joyce y Böhm, lo ha usado Alarcón en otros libros: El sombrero de tres picos y El Niño de la Bola condensan el tiempo de la acción y reducen los espacios, y El capitán Veneno se desarrolla en una sola habitación.

La acción, así concentrada, necesita de una rica estructura que impida la monotonía. Los saltos en el tiempo y la aparición de nuevos espacios en el recuerdo del personaje amplían la visión del campo narrativo. En El escándalo, como hemos tenido ocasión de demostrar al hablar de su estructura, este proceso de ampliación da entrada a numerosos narradores que convergen en la historia que, de forma lineal, Fabián Conde cuenta al padre Manrique.

Pero es que, además, el espacio cerrado actúa simbólicamente sobre el personaje. La soledad del protagonista, que se ha ido palpando desde el comienzo en medio del bullicio carnavalesco, adquiere su fuerza en la celda oscura de una apartado convento de frailes, al tiempo que la decisión final de cumplir con los requisitos necesarios para su "perdón" se lleva a cabo en el observatorio astronómico de Lázaro, que el narrador describe como "celda aérea". Y aquí está el simbolismo: la teoría, la confesión, se desarrolla en un lugar apartado de una casa religiosa, en el que el espíritu atribulado del protagonista logra la tranquilidad y la alegría escasos momentos después de su llegada. Incluso ha de "recapacitar unos instantes para volver a sentir todo el peso de sus desventuras". La solución final, la tremenda decisión, sin embargo, se realiza en una "morada que no tenía relación con nuestro mundo", en "una especie de antesala del cielo", en la que, una vez escritas las cartas que acaben con el escándalo, Fabián queda profundamente dormido.

El valor del espacio como elemento narrativo se ha estudiado con profusión referido a El sombrero de tres picos. Aquí posee también la misma fuerza en el desarrollo de la acción y, lejos de constituir sólo un lugar para situar a los personajes, adquiere valor por sí mismo y

condiciona la actuación de éstos.

Así que nos encontramos con otro acierto en la utilización que el espacio hace Pedro Antonio de Alarcón. No hemos de olvidar, sin embargo, que este espacio cerrado -la celda del convento de los Paúles- se sitúa entre dos espacios abiertos que se corresponden entre sí. Al comienzo, las calles de Madrid abarrotadas de un público variopinto hacen destacar la amargura que envuelve al protagonista. Después de la conversación con el jesuita, Fabián vuelve a la calle para recorrer el mismo camino anterior. Ahora en el rostro del personaje brillan la paz y la tranquilidad de espíritu. Las gentes, poco numerosas a estas horas, no le prestan una especial atención, al tiempo que ha desaparecido del ánimo de Fabián aquel odio que se palpaba en la ocasión anterior. Como ha sucedido en otras novelas alarconianas, el novelista se ha valido de la descripción del espacio para representar el cambio de actitud y de carácter que se observa en el protagonista, tras realizar su "confesión" con el padre Manrique. Los espacios cerrados -celda y observatorio- contrastan asimismo: si el pequeño cuarto en donde lo recibe el padre Manrique sólo tiene una ventana a través de la cual se aprecian unas macetas verdequeantes, el observatorio de Lázaro se ofrece comple-

tanamente abierto al cielo.

En El Niño de la Bola, el espacio cumple dos funciones bien distintas. Por una parte; existe un espacio totalmente dramático, teatral: el lugar donde se desarrolla el baile de la rifa; y, por otra, un espacio ambiental: el de la ciudad andaluza.

Para el primero, no hay duda de que Alarcón lo concibe como un escenario teatral. Si no bastaba al narrador haber señalado la obra como un "drama romántico de chaqueta", el escenario en donde sitúa las dos escenas claves de la novela está descrito de acuerdo con las acotaciones del teatro romántico, y todo el conjunto de personajes y ambiente contribuye a esta concepción.

Los personajes entran o salen de las "tablas" por los laterales. El héroe es anunciado por el coro en las dos escenas. En la primera, aparece "por la parte de la ciudad... con su gallarda y apuesta figura", sale al tablado, avanza hasta el altar del Niño Jesús, a quien besa los pies; saluda a don Trinidad, a quien besa las manos; y, en seguida, clava "los ojos en el semblante de Soledad".

En la segunda escena, entre gritos de mujeres y niños, aparece el protagonista "por lo alto de los cerros". Viene a caballo, cesa la música, todos se ponen de pie;

entre en el escenario, se apea del caballo y, enloquecido, mira a Soledad "con terrible audacia". Después se produce la tragedia.

Se ve, de esta manera, cómo la acción está sujeta a un habitáculo reducido: "la explanada que servía de teatro a la fiesta", dice el narrador.

Es más interesante, sin embargo, el tratamiento que Alarcón da al espacio como forma de situar ambientalmente la novela. Excepto la descripción breve de la vida del protagonista en la sierra y el encuentro con la señora María Josefa en la ermita, a la entrada de la ciudad, todos los demás sucesos de la historia se desarrollan dentro de la misma: la farmacia de Vitriolo, la plaza, las calles, las casas de don Trinidad, de don Trajano y de Manuel Venegas etc.

De esta forma, Alarcón nos da una visión costumbrista de la ciudad provinciana. Un costumbrismo que imita al de Mesonero Romanos (64) y que prodiga en numerosos artículos.

(64) José Fernández Montesinos (Pedro Antonio de Alarcón, cit.) piensa que el costumbrismo alarconiano no procede

En El Niño de la Bola, Alarcón recoge algunas costumbres andaluzas para darle a la novela un aire popular. Éste nace de la observación y no de las propias vivencias del autor. De esta forma, se nos cuenta la escena pero no se nos hace participar en ella, lo cual produce la sensación de cosa muerta, no vivida.

Puede observarse, ciertamente, la diferencia entre las escenas descritas por el verdadero costumbrista y las descritas por Alarcón. Así, el baile de la rifa, que cumple un papel tan importante en la novela de que tratamos, es descrito por Alarcón con la finalidad de colocar en un espacio concreto a sus protagonistas. Cuando, por ejemplo, Estébanez Calderón describe un baile de este tipo, ni señala el lugar concreto ni pinta personajes concretos tampoco (65). Todos estos detalles se dejan para el lector.

de la posible influencia de Estébanez Calderón, como podría esperarse por ser ambos andaluces, sino de la influencia de Mesonero, una influencia que podría llegar en alguna obra hasta el plagio. Vid. también su obra Costumbrismo y novela, Madrid, Castalia, 1980⁴.

(65) Serafín Estébanez Calderón, "La rifa andaluza", en Escenas andaluzas, Madrid, 1847.

Así lo describe Estébanez Calderón:

Al frente, digo, que os figuréis una ermita limpia y enteramente pintoresca, cual se encuentra a cada paso en aquel país de la poesía. Unos cuantos árboles dan frescura al llano que sirve de anteatrío, y por los troncos suban sendas y pomposas parras, que tejiéndose por el dosel de mimbre y caña que cubre todo aquel espacio, formen un sombrío bastante para amansar los rayos del sol y debilitar su luz activa y que deslumbra.

(...) A un lado, separadas de todo tacto masculino y ataviadas cuanto más posible, estén las muchachas solteras del barrio o aldea (pues el lugar de la acción lo dejo a voluntad ajena), llenas de belleza y donaire, con moños de colores simbólicos en el pelo y con la laya de adornos que a bien tengan, pues en tal elección dejo libre albedrío; (...). Los mancebos en pie, derechos

como husos, formen corro en derredor de los escaños y dichoso el que pueda atalayar a su Melisendra frente a frente... (66).

Alarcón, sin embargo, que necesita esta escena para su capítulo más dramático, la sitúa en un escenario determinado, con personajes reales: clérigos, cofrades, soldados, bailadoras... y, por supuesto, los protagonistas de la obra. Al lector no le queda detalle por conocer para que la imaginación no divague y pueda concentrarse en la tragedia que va a tener lugar. El accitano, pues, ha utilizado un cuadro popular como escenario de unos capítulos de su novela, pero no ha descrito costumbres. Los gestos de los personajes y la acción misma están de tal modo incrustados en la narración de la escena que aquello que podía haber sido pintura costumbrista queda reducido a pequeñas pinceladas, encima de las cuales destaca la figura majestuosa del héroe sobre el que se cierne su trágico destino.

(66) S. Estébanez Calderón, "La rifa andaluza". Cito por la edic. de Federico Carlos Sainz de Robles, Lisboa, Amigos do Livro editores, s.f.

No reside, pues, el andalucismo de El niño de la Bola en escenas como las que hemos citado, aunque éstas y algunas otras, en donde intervienen verdaderos tipos sacados de cuadros de costumbres -los caminantes hacia Granada, el pueblo en la plaza el día de la marcha de Venegas, la procesión, por ejemplo- den a la novela una ambientación popular y andaluza.

El andalucismo de Alarcón proviene de su nacimiento, y se reduce, la mayor parte de las veces, a Guadix y su comarca o, como sumo, a la zona sudoriental de la provincia de Granada que él había recorrido varias veces en sus viajes electorales. El guadijeño, sin duda, conoce muchas costumbres y leyendas de esta zona y, algunas de ellas, aparecen en sus obras. Escenarios andaluces los hay en El final de Norma, en El sombrero de tres picos, en El Niño de la Bola, y en La Pródiga, entre sus novelas largas; y, entre las cortas, en La comendadora, El clavo, El carbonero alcalde, La buenaventura, El libro talonario, Una conversación en la Alhambra y Moros y cristianos, entre otras; es decir, en todas aquellas que más justa fama le dieron a su autor.

Unas veces, Andalucía sólo es un marco para situar una historia; pero, otras, lo andaluz tiene un valor

determinante en el desarrollo del argumento, como sucede en El Niño de la Bola. En su lectura, el andalucismo late por todas partes, pero los "tópicos" tradicionales no aparecen por ninguna. Así, el lenguaje ofrece pocos rasgos del habla del Sur en el vocabulario o en la sintaxis, como veremos en el siguiente capítulo. Hay, eso sí, lenguaje castizo, que Alarcón logra con arcaísmos. Arcaísmos que no se ciñen sólo al léxico (jamugas, espolique...), sino que abarcan construcciones enteras.

Hay verdadero sabor andaluz en la procesión. Desde el comienzo de la descripción ("Era una hermosísima y apacible tarde en que la primavera, vestida de andaluza..."), las calles ("hechas un patio del cielo"), los adornos de los balcones y las hierbas que cubren el suelo, hasta el público que asiste con su atuendo festivo, todo participa en la creación del ambiente sureño necesario para la acción del protagonista. Igual sucede en las escenas de la rifa, en las que el baile de fandangos al son de instrumentos moriscos se constituye en el telón de fondo de la trágica escena.

Los personajes principales, asimismo, se han dividido en andaluces y riojanos. Aquí, sin embargo, abundan los tópicos. A los primeros los caracteriza con rasgos

moriscos mezclados con atributos cristianos. Esta síntesis, tantas veces utilizada por Alarcón, se convierte en piedra angular de la descripción tanto física como psicológica de los personajes masculinos. Pero, más que un análisis en profundidad, el accitano cae en lugares comunes: don Rodrigo era caballero cristiano descendiente de princesa árabe; Manuel Venegas es pintado con rasgos orientales ("ojos africanos", "barba árabe o hebrea"); don Trinidad es comparado con una sacerdote "mahometano"...

Todos estos atributos le facilitan al autor la pintura de sus personajes, al tiempo que satisfacen su ya mencionada intención de unificar el carácter andaluz con el africano. Pero estos rasgos, que por sí mismos no tendrían la mayor importancia, son portadores de los tópicos más comunes: el odio y la venganza morisca, los celos y la pasión ardiente que los romances y las leyendas del Romanticismo habían situado en el exótico escenario árabe de Andalucía.

Este escenario andaluz, pues, no puede ser interpretado como un espacio situacional simplemente, sino que actúa como condicionante en el desarrollo de la novela y en la actuación de los personajes.

8. Recapitulación.

No podemos exigir de Pedro Antonio de Alarcón una conciencia de las funciones que el tiempo y el espacio, como categorías narrativas, pueden desempeñar en una novela. Esto es evidente, si consideramos que el valor de tales categorías ha comenzado a demostrarse con la aparición de las nuevas técnicas narrativas puestas de moda en el presente siglo y advertidas así por la crítica de los últimos años.

No obstante, hemos de dejar constancia, y así hemos intentado demostrarlo en este capítulo, de que la concepción que el quadjieño posee de categorías como tiempo y espacio rompen, en cierto modo, con lo que había sido tradicional en las novelas románticas -históricas y folletines-, para lograr utilizarlas con valor propio.

Es decir, el tiempo y el espacio dejan de ser categorías de mera situación cronológica y escenográfica de la historia, para llegar a funcionar como elementos coadyutores en la intriga y en la tensión dramática de la novela. Es más, en ciertos momentos, el espacio y el tiempo funcionan desde el punto de vista de los personajes, que, por este motivo, quedan condicionados en su carácter y en su actuación.

VIII

RASGOS DEL ESTILO DE ALARCÓN

1. Lugares comunes de la crítica alarconiana.

Escasos, por no decir nulos, han sido los trabajos dedicados a analizar el estilo literario característico del guadijeño. Salvo el ya citado "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", del profesor Soria Ortega (1), que supuso un hito importante en la crítica alarconiana, no sólo por el año en que fue escrito, sino también por la seriedad y el acierto de su contenido, casi todo lo dicho hasta la fecha acerca del escritor de Guadix adolece del mismo defecto: una reiterativa sucesión de calificativos, más o menos originales, para señalar la gracia, la rapidez, la soltura, etc., de su forma de novelar. Pocos estudiosos, sin embargo, exceptuando, como decimos, al profesor Soria, han profundizado en los elementos con los que el novelista logra que sus obras resulten de agradable lectura.

(1) Andrés Soria Ortega, "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", en Boletín de la Real Academia Española, XXXI, 1951, pp. 45-99 y 461-500; XXXII, 1952, pp. 119-145.

La conciencia de los críticos de que Alarcón es un escritor muy "leído" contrasta, en cierto modo, con su extrañeza de que la ideología alarconiana pueda seguir atrayendo a una tan gran masa de lectores. De ahí que en los análisis que se llevan a cabo sobre las obras alarconianas encontremos a menudo al crítico en la paradoja de afirmar que "no es un gran novelista, no es un gran artista", pero es un "escritor altamente dotado para la narración" (2).

El ejemplo más reciente de lo anterior podemos encontrarlo en la reseña que el crítico actual Miguel García Posada realiza de una de las numerosas antologías de Alarcón, Cuentos y novelas cortas (3), al señalar que le faltó a Alarcón

... esa conciencia artística superior,

(2) Hemos señalado en capítulos anteriores (vid. cap. 'I,1) que los lectores contemporáneos de Alarcón es posible que encontraran en sus novelas un soporte a su propia ideología, pero poníamos serias dudas para afirmar lo mismo de los lectores actuales.

(3) Edic. de Ángel Basanta Folgueira, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

capaz de separar los valores literarios de la ganga moralista y doctrinaria. Por aquí se despeñan o empalidecen sus novelas, desde El escándalo hasta La Pródiga. No es el único narrador de la época que incurre en tales errores (...). Pero era un narrador. Estaba admirablemente dotado para sostener y graduar el relato, la articulación épica, y cuando olvidaba los discursos morales conseguía páginas admirables (4).

Esta cita, sin embargo, no deja de ser una repetición de afirmaciones realizadas ya por la crítica contemporánea al propio autor. Veáanse, si no, las siguientes palabras de Clarín:

El señor Alarcón ha demostrado, siempre que ha querido demostrarnos cómo piensa, fuera de sus novelas, que sus ideas

(4) En ABC, 20 de octubre de 1984.

son vulgares. que su espíritu no está educado en las grandes meditaciones ni en los sentimientos hondos (...). Pero en cambio de estos y otros muchos inconvenientes de la personalidad literaria de Alarcón, tenemos en sus libros invención rica, original, fresca, amabilidad, gracia, pasión, interés, fuerza, vida... (5).

Es tiempo, pues, de que Alarcón y su obra puedan ser estudiados desde el único punto de vista del sentido artístico que poseen. Así lo estamos intentando desde el comienzo de este trabajo. Y este estudio quizás pueda ayudarnos a comprender la vigencia de la obra alarconiana en una época relativamente lejana del momento en que se escribió y de ideología predominante muy distinta a aquella.

(5) Leopoldo Alas, "Alarcón", en Nueva campaña, 1887, pp. 83-87. Recogido por Sergio Beser, Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Laia, 1972, p. 189.

La vigencia de las novelas de Pedro Antonio de Alarcón ha sido justificada por la crítica atendiendo a muy diversas razones, no todas ellas distintas, para acabar, sin embargo, en los lugares comunes a los que hacemos referencia.

Así, la condesa de Pardo Bazán explicaba el estilo de Alarcón con estas palabras:

El arte de narrar de Alarcón es del género fino y exquisito: fúndase en el gusto, en la sazón y condimento, en el equilibrio y armonía; es un resultante de la sabia combinación de distintos elementos literarios; propiedad, limpieza y naturalidad del lenguaje, soltura y energía del estilo (6).

En estos mismos rasgos profundiza Azorín, cuando señala:

(6) Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, en Retratos y apuntes literarios, Obras completas, III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1395.

No os ofusquéis ni desorientéis cuando leáis a Alarcón. La narración escueta, veloz, sin detenciones, sin prolijidades, os seducirá. Iréis leyendo con vivo agrado las páginas del maestro. Creeréis que os halláis en presencia de un simple escritor humorístico. Y poco a poco, vuestro semblante irá tornándose severo. 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 esa es la nota señera, dominante, capital, de Pedro Antonio de Alarcón (7).

Lo normal es, sin embargo, que los críticos señalen un rasgo esencial que domina sobre los otros como característico del estilo alarconiano y que, dentro de

(7) Azorín, "El centenario de Pedro Antonio de Alarcón", en A voleo, Obras completas, IX, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 1343-1344.

ello, perciban diferencias de una a otra novela, aunque aquí de nuevo se repitan las ideas.

Ganivet se fijaba, por ejemplo, en el carácter nacional y no local de sus obras, así como en su pensamiento:

Alarcón es un escritor castellano, en la mejor acepción de la palabra; su color local no impide que sus obras sean nacionales, universales, cosa que no puede decirse casi nunca de Pereda, más poeta y más pintor, pero sin fuerza para sacar sus crías de la montaña. Alarcón es también mucho más pensador (...). Pero por encima de estas diferencias, fijándose sólo en cómo ha realizado cada uno [se refiere a Pereda y a Galdós] según sus procedimientos sus ideas artísticas, hay que reconocer en Alarcón una maestría consumada (8).

(8) Ángel Ganivet, Epistolario, en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1962³, p. 1003.

Y el profesor Soria Ortega señala como rasgos caracterizadores la creación de personajes y la amenidad de la lectura:

Acaso lo que mantenga en vigencia los escritos del quadijeño, cuando sus exaltaciones espiritualistas han perdido toda actualidad y cuando su romanticismo se ha pegado a una época de límites precisos, sea, de una parte, el vigor en la creación de personajes, y de otra, el encanto narrativo procurado en mucho, por la amenidad (9).

Hay, sin embargo, críticos que, aun reconociendo la maestría de Alarcón, encuentran dificultades en hallar los rasgos que lo caracterizan. Es el caso de Julio Cejador:

Difícil sobremano es señalar en qué sobresale literariamente Alarcón (...). Por más que se rebusque, no se ve por parte alguna adónde aga-

(9) A. Soria Ortega, "Encayo...", cit., p. 145.

rrarse (10).

A continuación, sin embargo, Cejador hace frente común con la crítica, al señalar el estilo fácil y desembarazado, el lenguaje noble y natural, las frases de nervio y colorido, etc.

Cuando de un análisis de novelas concretas se trata, la crítica tampoco ha sabido salir de los lugares comunes. Quizás puedan salvarse los numerosos estudios dedicados a El sombrero de tres picos, en los que hallamos, alguna vez, luces nuevas sobre el estilo alarconiano. En las demás novelas, sin embargo, debido posiblemente a la escasez de estudios sobre ellas, las novedades son más escasas.

Una rápida ojeada a estas críticas nos dará una mejor idea de lo que decimos.

El crítico Luis Alfonso (11), al hablar de El

(10) Julio Cejador y Frauca, Historia de la lengua y literatura castellanas, VIII, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918, p. 147.

(11) "Una opinión acerca de este libro". Apareció como prólogo a la edición de El sombrero de tres picos

sombrero de tres picos, señala:

Ahora ha querido revelarse a nosotros como pintor diestro y de buena casta, fidelísimo y hábil guardador de las mejores tradiciones de la escuela española, y que ha solido en ciertos momentos mojar la pluma de Quevedo con la paleta de Goya (12) (...). Nótese en él [El sombrero de tres picos] la frescura y la lozanía de color del artista de los Caprichos, sus maliciosos y desenvuel-

en 1874, y después en las ediciones de la "Colección de Escritores castellanos". Ahora puede verse en Obras completas, de Alarcón, Madrid, Fax, 1954², pp. 441-443.

- (12) Con respecto a esta apreciación, el crítico norteamericano Cyrus DeCoster aclara: "Alfonso's colorful metaphor in perhaps more striking than it is accurate, because, although El sombrero de tres picos has much in common with Goya's cartoons, Alarcón never falls into Quevedo's bitter satirical vein" (Pedro Antonio de Alarcón, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 92).

tos tipos, sus enérgicas actuaciones de claro-oscuro y su ligereza admirable de pincel, que apenas manchando el lienzo, acusándole algunas veces, reproducía con verdad prodigiosa el natural (13).

Del mismo modo, doña Emilia Pardo Bazán insistía en la frescura de la obrita, así como en su perfección:

Sosegado el oleaje de la Revolución, el Arte había recobrado sus derechos, y el nombre de Alarcón era sin duda alguna el que despertaba más ecos de simpatía en el público, sobre todo después de la publicación de El sombrero de tres picos, con unanimidad declarado perla bellísima. Toda Europa vio, saboreó y ensalzó la primorosa obrita tan castiza, tan acabada, tan fresca (14).

(13) Luis Alfonso, "Una opinión...", cit., p. 442.

(14) E. Pardo Bazán, "Pedro Antonio...", cit., p. 1373.

y, más adelante:

Y podrá ser igualado El sombrero de tres picos; mas no nacerá quien lo supere, porque, en su género, es obra total, redonda, perfecta (15).

En época más reciente, los críticos comienzan a llamar la atención sobre rasgos concretos de la novela que elevan, en su tratamiento, a una cima inigualable la narración. Ángel Valbuena Prat lo relaciona con el folklore y con nuestra época áurea:

El ambiente, los tipos, la indumentaria, claramente posdieciochescos, con ese aire de vaudeville de los temas bufoeróticos del estilo del 700 da un encanto gracioso y ligero a un relato que a la vez empalma con el folclore más vivo, y con el mejor recuerdo del realismo de los Siglos de Oro (16).

(15) Ibidem, p. 1387.

(16) Ángel Valbuena Prat, Historia de la literatura española, III, Barcelona, Gustavo Gili, 1974⁸, p. 275.

En estos mismos caracteres insisten, entre otros, César Barja (17), José Fernández Montesinos (18), Emilio González López (19) y Alberto Jiménez Fraud (20).

- (17) Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX, New York, Las Américas Publishing Co., 1964: "Los personajes están bien retratados, la narración es amena, los incidentes cómicos; un constante buen humor y una chispeante gracia picaresca animan las escenas principales; el diálogo es vivo; espontáneo y pintoresco el lenguaje. El cuento respira la frescura y tiene el sabor de la tierra" (p. 257).
- (18) Pedro Antonio de Alarcón, Valencia, Castalia, 1977: "Aunque este estilo contenga siempre mil resabios y su análisis pueda dar ocasión a reproches, es suelto, fácil -(...)-; tiene gracejo, menos depurado que el de Valera, pero gracejo al fin, y de buena ley" (p.206).
- (19) Historia de la literatura española. La edad moderna, New York, Las Américas Publishing Co., 1965: "Del sainete, esta novela corta tiene la gracia, el encanto y el movimiento" (p. 394).
- (20) Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973: "El diálogo se desliza juguetón y gracioso;

Más explícitos son, sin embargo, los estudios realizados por críticos actuales, que han aparecido, sobre todo, como introducción a las respectivas ediciones de la obra. El más completo es sin duda el de Vicente Gaos (21). En él analiza el profesor Gaos prácticamente todos los rasgos que individualizan la obra alarconiana: personajes, espacio, tiempo, lenguaje, humor, ambiente, etc.

Algo semejante lleva a cabo Arcadio López-Casanova (22), aunque prestando una atención especial al tra-

las situaciones son claras y sencillas; la narración sucinta; el estilo limpio, sin complicación ni retórica, y las descripciones brillantes y animadas. El humor del cuento se conserva alegre..." (p. 57).

(21) El trabajo de Vicente Gaos, "Técnica y estilo de El sombrero de tres picos", 1951, apareció en el volumen Temas y problemas de literatura española, Madrid, Guadarrama, 1959; posteriormente en Claves de literatura española, I, Madrid, Guadarrama, 1971; y, finalmente, es reproducido casi enteramente como "Introducción" a su edic. de la obra, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

(22) "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Cátedra, 1979⁶.

tamiento del espacio, del tiempo y de los personajes.

El tiempo y el espacio, sin embargo, han sido objeto de un estudio detenido, basándose sólo en los nueve primeros capítulos, por parte del profesor Baquero Goyanes (23), que hemos citado y analizado ya en el presente trabajo (24). Finalmente, Laureano Bonet (25), tras analizar las funciones que elementos como espacio, tiempo, indumentaria, etc. desempeñan en la novela, concluye:

Y ello porque el presente relato encierra una notable complejidad: la insospechada coherencia entre los diversos elementos 'significantes' de orden estético y las correspondientes 'significaciones' de orden sociológico, psíquico o moral, brinda a nuestra novela una transparencia, una nitidez tales, fruto, diríase,

(23) "Un marco para El sombrero de tres picos", en AA.VV., El comentario de textos, 3. La novela realista, Madrid, Castalia, 1979.

(24) Vid., supra, cap. VII.

(25) "Introducción" a la edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Taurus, 1982.

de un sólido trabajo intelectual o de un imprevisto chispazo intuitivo que iluminase instantáneamente todas las fibras del futuro libro (26).

Así opina también Filomena Liberatori, al reconocer que la obra, además del boceto cómico y del estilo ameno y cautivador, posee páginas densas de significado cuya decodificación es menos simple de lo que podría parecer a primera vista (27).

Estos análisis, sin embargo, no se han realizado con ninguna de las demás novelas alarcónianas, si exceptuamos las llamadas novelas cortas, a las que se han dedicado algunos estudios especiales. Tanto con referencia a El escándalo, como a El Niño de la Bola y a La Pródiga, se ha repetido que lo importante en ellas es la plasmación de la ideología del quadijeño.

(26) Ibidem, p. 80.

(27) Filomena Liberatori, I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1981, p. 99.

De esta forma, son representativas las palabras de Fernández Montesinos:

Desde que el maldito celo político -la religión de nuestro autor fue política siempre- le obnubila, jamás logra plenamente una novela, y si la logra es porque se ha olvidado de los 'sanos principios' (28).

No es extraño, pues, que hallemos juicios como el de Emilio González López, que no es sino otro de los lugares comunes en que la crítica alarconiana ha caído:

El escándalo, su obra más extensa, es su novela más discutida, no tanto por los méritos literarios como por sus implicaciones políticas; y así, mientras Juan Hurtado y González Palencia la consideran una de las mejores novelas de las letras españolas modernas, otros,

(28) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 236.

como Julián Marías, ven en ella el ejemplo más destacado de los defectos de la novela alarconiana (exceso de retórica y propósito moralizador), que sólo se salva por el interés de la acción y el relieve de algunos personajes (29).

Algo semejante ocurre con El Niño de la Bola, si bien es verdad que el profesor Soria Ortega, en su ya citado "Ensayo...", realizó un análisis detenido de los rasgos que caracterizan a esta novela, tras lo cual concluye:

El Niño de la Bola, calificado en su época como melodramático y excesivamente efectista, llega a la nuestra con algunos valores de evidente perennidad. En el primer lugar su realismo, que hace pensar en la fuerza alarconiana para crear personajes vivos y para evocar ambientes reales. Este realismo arrastra

(29) Emilio González López, Historia..., cit., p. 395.

a los tipos principales de la novela a un ambiente popular (30).

Por último, con respecto de La Pródiga, el juicio del profesor Soria Ortega contrasta de nuevo con el común de la crítica. Si ya Clarín hablaba de esta novela como obra de un 'pricipiante', como hemos recogido en páginas anteriores, el profesor granadino reconoce, sin embargo, que

Se nos oírece Alarcón en esta novela con un estilo maduro, sosegado, fácil. Estilo académico -lo es desde hace varios años- que tiende a la expresión correcta, casticista. Aquello que en otras obras aparece iniciado o esporádico, tiene aquí un desarrollo mesurado y espléndido (31).

En las páginas que preceden nos hemos dedicado con detenimiento al análisis de los elementos narrativos

(30) A. Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 85.

(31) Ibidem, p. 90.

que conforman una novela y su reflejo en las obras de Alarcón. En unas, el guadijeño no hace sino seguir la moda imperante; en otras, su influencia hay que buscarla en las obras más clásicas de nuestra literatura; pero, en todas, puede apreciarse el trato original y el valor característico con que el autor supo utilizarlos. Es evidente que el tratamiento de la figura del narrador, la descripción de los personajes o el valor del espacio y del tiempo narrativos bastarían para individualizar un estilo literario. El estudio de las novelas de Alarcón, sin embargo, quedaría incompleto si no le dedicáramos unas páginas a otros rasgos, quizás menos precisos, pero no por ello menos significativos en la configuración del estilo del accitano. Son, justamente, aquellos que de una manera más reiterativa han aparecido en las críticas sobre la narrativa del guadijeño y que nosotros hemos incluido dentro de esos 'lugares comunes' en los que los estudiosos siempre han coincidido.

2. El humor.

Uno de los rasgos más característicos del estilo alarconiano es, sin duda, el humor que se desparrama a través de sus páginas. Muchas de sus narraciones breves tienen como única finalidad producir la sonrisa en el lector,

pero en todas ellas los aspectos humorísticos aparecen una vez y otra. No haremos mención a estas narraciones, por escaparse de nuestro trabajo.

Con el mismo sentido humorístico se construyeron, dentro de las novelas que estamos analizando, El sombrero de tres picos y El capitán Veneno, las cuales no son sino ejemplos maestros de la literatura anterior (32).

En relación con la primera de ellas, el humor ha sido uno de los rasgos más abundantemente señalado por la crítica. El humor alarconiano tiene su fuente, por una parte, en la imitación del llamado estilo Karr y, por otra, en el mismo espíritu andaluz del autor.

De Alfonso Karr, cuyos imitadores más destacados en España serán Agustín Bonnat y el propio Alarcón, aprendió el guadijeño los períodos breves, los juegos de palabras,

(32) En relación con este punto, vid. Andrés Soria Ortega, "Prólogo" a su edición de El sombrero de tres picos, Granada, Diputación Provincial, 1985: "Puede decirse que Alarcón, con este relato, culmina lo que venía haciendo desde veinte años antes con éxito indiscutible y creciente" (p. 30).

el predominio de la fantasía y de la imaginación y la aparición de un tipo de frases cercano a las greuerías de Ramón Gómez de la Serna (33).

De todas formas, creemos que ese tipo de humor no es el que impresiona al lector de las obras alarconianas. Aparece, sí, pero dejando en los lectores la sensación de algo rebuscado, lejano, extraño. El verdadero humor alarconiano es suave, irónico, fino, de procedencia andaluza, con esa gracia que sólo un andaluz es capaz de conseguir (34).

Andrés González Blanco rastrea el humor alarconiano en el espíritu castellano:

El humorismo de Alarcón es en el fondo de la misma socarronería de Sancho, modificada por el espíritu de un hombre que, aun sin ser excesivamente culto,

(33) Vid. M. Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 432; y Cyrus DeCoster, Pedro Antonio de Alarcón, cit., p. 75.

(34) M. Baquero Goyanes, Ibidem, p. 442.

no es un patán y ha leído a Edgar Poe y Lamartine, y a Alfredo de Musset, y sabe lo que son los bulevares de París (35).

El profesor Soria Ortega, sin embargo, supo colocar en su debido sitio el origen del humor del guadijeño:

Pero más que humor, convendríamos en afirmar que Alarcón posee gracia más andaluza que ática, maliciosa, desenvuelta, siempre fina. González Blanco, que remonta al Arcipreste el inicio de la gracia castellana, podía haber

(35) Andrés González Blanco, Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909, p. 232. Palabras parecidas repite Julio Cejador: "Alarcón... devuelve al arte y al buen sentido lo que hace tiempo estaba perdido para ellos: las consejas contadas en los romances populares... Alarcón... es, ante todo, humorista, humorista de buena cepa castellana" (Historia..., cit., p. 150).

dicho que Alarcón como andaluz había retenido esa gracia, bebiéndola ya destilada en el ambiente de su tierra natal, tradicionalista y conservador de todas las esencias castellanas y al mismo tiempo amplificador y cultivador de éstas, en busca de la manera y matiz últimos (36).

La comicidad de El sombrero de tres picos viene determinada por la propia índole del argumento. En todos los antecedentes que hemos citado anteriormente (37), y que pudieron servir de modelo al autor destacaba, como uno de sus principales ingredientes, el propósito humorístico. Es cierto, sin embargo, que en algunas fuentes, bajo el sentido cómico, se esconde una cierta amargura. Pero Pedro Antonio de Alarcón, aun conservando el carácter jocoso que el tema ofrecía, amplía las situaciones y los momentos divertidos del relato. Era natural. El valor de la novelita

(36) A. Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 83.

(37) Vid., supra, cap. III, 1.

no está en los materiales que se conocían a través de las versiones populares, sino en la elaboración a que los somete el autor y a la gracia especial que sabe infundirles. Una gracia que no deriva únicamente de la anécdota, sino también del desarrollo de la acción, de la creación de los personajes y de los comentarios que el autor realiza a vuela pluma, unas veces, o coloca en boca de sus personajes, otras. De esta forma, abundan en la novela las expresiones que, como remate de una descripción o de un suceso, no tienen otra función que la de producir la alegre sonrisa, cuando no la carcajada, en el lector.

Ejemplo notorio es el comienzo del capítulo V, "Un hombre visto por fuera y por dentro". Cuando todo el capítulo anterior se ha dedicado a la alabanza de la belleza de la molinera, la frase que encabeza el que servirá para describir a su marido:

El tío Lucas era más feo que Picio
(p. 448),

no hace más que provocar la risa en el lector, por el contraste brusco entre ambos personajes.

Algo semejante sucede en el capítulo IX: un matrimonio de labradores murmura de las visitas que el corregidor realiza al molino y de la posible 'afición a

las faldas' del mismo. Llevada la conversación a un terreno personal, exclama la mujer:

- No lo digo por mí... ¡Ya se hubiera guardado, por más Corregidor que sea, de decirme los ojos tienes negros!
(p. 451).

El remate del narrador está buscado de nuevo para producir la risotada:

La que así hablaba era fea en grado superlativo (p. 451).

Otras veces, el humor resulta de los inesperados de las apreciaciones que el narrador expresa. Abundan, sobre todo, en la descripción de los personajes secundarios. De un canónigo se dice, por ejemplo:

... que era más ancho que alto, y que parecía que rodaba al andar (p. 456).

Algunas comparaciones parecen estar sacadas de chascarrillos populares: Garduña, al referirse al tío Lucas, señala que

... se parece al sargento de Utrera, que reventó de feo (p. 457).

También el narrador, al hablar de los padres del protagonista, advierte que

... eran pastores, no de almas, sino de verdaderas ovejas (p. 448).

Del mismo modo, parecen provenir de los dichos populares la mención al loro que aprendió a dar la hora en días nublados y de noche (p. 449), o el mismo retrato del alguacil:

Flaco, agilísimo, mirando adelante y atrás y a derecha y a izquierda al propio tiempo que andaba; de largo cuello; de diminuto y repugnante rostro, y con dos manos como dos manojos de disciplinas, parecía juntamente un hurón en busca de animales, la cuerda que había de atarlos, y el instrumento destinado a su castigo (p. 450),

o la forma de andar del corregidor:

... con las piernas arqueadas y una manera de andar sui generis (balanceándose de un lado a otro y de atrás hacia

adelante), que sólo se puede describir con la absurda fórmula de que parecía cojo de los dos pies (p. 450),

o su manera de hablar:

... lo mismo que todos los que no tienen dientes, hablaba con una pronunciación floja y sibilante, como si se estuviese comiendo sus propios labios (p. 452),

que, más adelante, ha de servirle al narrador para otra apreciación humorística:

... el pobre hombre se quedó plantado en medio de la sala, murmurando entre encías (que no entre dientes) (p. 479).

Pero los momentos cómicos que más abundan son los derivados de las situaciones en que se encuentran los personajes. El corregidor será elemento central de las mismas: tanto su físico como su cargo se prestaban a ello. Unas veces es la confusión propia de la escena en que se halla don Eugenio, provocada por el cambio de ropas con el molinero, la que da lugar al elemento cómico por lo inusual de la misma: la confusa pelea en la puerta del

molino (p. 470), o los garrotazos que los alguaciles y criados reparten en la puerta del corregimiento (p. 472); otras veces es el hecho imprevisto: cuando el corregidor cae de espaldas en el emparrado del molino (p. 453) o cuando Garduña se lo mete debajo del brazo para subirlo al dormitorio (p. 467).

Sin embargo, es el propio carácter del corregidor el que provoca las escenas más cómicas de la novela. La falta de autoridad que se aprecia en el personaje, de la que él mismo es consciente, quiere reforzarla el narrador con la reiteración de las frases propias de su cargo, pero que, pronunciadas por él en los momentos en que esta autoridad está en entredicho, no hacen sino lograr la burla de los circunstantes. Ejemplos destacados a este respecto son las numerosas veces que don Eugenio amenaza con la horca a todo el que lo rodea:

- ¡Mañana te ahorco, Garduña! (p. 467).

- ¡Mañana mismo te ahorco! (p. 467).

- ¡Te digo que te ahorco mañana mismo por la mañana! (p. 467).

- ¡Todo el mundo a la cárcel! (...)

¡Todo el mundo a la horca! (p. 471).

- ¿No oye usted que soy yo? ¿Quiere usted que la ahorque también? (p. 472),

o, cuando para demostrar que no le tiene miedo a su mujer, exclama:

- La señora tiene sus manías, es cierto...; mas de ello a hacerme temblar hay mucha diferencia. ¡Yo soy el corregidor! (p. 453).

Por último, en abundantes ocasiones la sonrisa nace de la sagaz ironía del narrador. Es, sobre todo, en las citas de hechos o personajes históricos, o en la descripción de los personajes secundarios, cuando ésta es más palpable:

Reinaba, pues, todavía en España don Carlos IV de Borbón; por la gracia de Dios, según las monedas, y por olvido o gracia especial de Bonaparte, según los boletines franceses (p. 444),

o, refiriéndose a los dos canónigos que acuden a la tertulia, de uno de ellos señala que, al dirigirse a su casa, cometió contra la pared

... cierta falta que en el porvenir había de ser objeto de un bando de policía (p. 456).

La gracia alarconiana, sin embargo, rezuma a lo largo de toda la obrita y es de todo punto imposible ceñirla a dichos o sucesos concretos. Cumple al narrador la función de producir esa comicidad, a menudo introduciendo en su relato una frase cómica que puede incluso pasar desapercibida al lector. Hay en El sombrero de tres picos abundantes ejemplos:

La señá Frasquita limpia al corregidor, tras la caída en el emparrado

... dándole golpes con el delantal en la chupa y alguno que otro en las orejas (p. 454).

El señor Obispo acaba su perorata en latín con estas palabras:

O, lo que es lo mismo, dejémonos de latines, y veamos estas famosas uvas (p. 455).

El alcalde de monterilla descansa de su quehacer

diario, después de

... pegarle a su mujer su cotidiana paliza (p. 461),

y la criada de éste

... era por cierto más buena moza de lo que convenía a la alcaldesa y a la moral (p. 469).

En las otras novelas, que fueron escritas, según confesión del propio autor, con una finalidad moralizadora, con el fin de defender sus propias tesis religiosas, es normal que escaseen las situaciones y los personajes cómicos. El humor parece estar reñido con situaciones y pensamientos graves. Sin embargo, no desaparece la gracia narrativa alarcóniana y ésta surge de nuevo en boca del narrador y en la de los personajes llanos, convirtiendo sus dichos, muchas veces, en sentencias de la más pura filosofía popular.

Por esta razón, será El Niño de la Bola la novela en la que Alarcón parece desenvolverse con más facilidad. Sus raíces populares, su desarrollo en Andalucía en un ambiente conocido por el guadijeño, y la abundancia de personajes característicos de este medio dan salida a un

torrente de amenidad en el que tiene mucho que ver el lenguaje de matiz humorístico utilizado por el narrador.

Algunos personajes secundarios parecen estar en la novela con el fin de participar en una escena costumbrista en la que pueda tener cabida el humor y la frase cómica. Dos situaciones destacan al efecto: el grupo de viajeros que se dirige a Granada y la tertulia que se reúne en casa de don Trajano.

En la primera, la variedad de sus componentes -una pareja de aceiteros de Jaén, un subteniente, un sacristán, unos estudiantes y dos señoras- es indicativa del matiz costumbrista con que está construida. Tanto las intervenciones de los estudiantes:

- ¡No lloréis, oh viudas! ¡Oh divinidades de barbecho! (p. 618).

- ¡No tiemble usted, doña Pavecita! (...). ¡Que yo, por evitar a usted un disgusto, soy capaz de los mayores sacrificios de amor propio!... ¡Y qué gorda está usted, y qué rica! (p. 618),

como la actitud del militar, que se cree en el deber de salvar al grupo de un posible ataque de los bandidos,

- ¡Mano a las escopetas! -decía entretanto el subteniente con voz de mando, dirigiéndose a los dos o tres aceiteros que llevaban tales armas (p. 618),

acompañan al narrador en su papel de conseguir una escena alegre. Este, como en El sombrero de tres picos, adorna su relato con la introducción de esas frases humorísticas tan comunes en Alarcón. Así, se dice, al comienzo, que el protagonista no se había tropezado todavía con nadie,

... bien que ya comenzasen a oír a lo lejos el monótono cencerreo de una recua y algún que otro rasgo oratorio de arriero, de esos que hacen a las bestias encoger el rabo y salir al trote... (p. 617),

o, hablando de don Elías el usurero, se permite hacer esta reflexión:

Sin embargo, como en el mundo no hay nada más valiente que un usurero apoyado en la ley (de donde todos los judíos son tan amantes y conocedores de ella)... (p. 624),

o termina la descripción del joven Pepito con estas palabras:

¡El pobre ingenio parecía un mico vestido de máscara! (p. 674).

Es, sin embargo, con el personaje de don Trajano Pericles de Mirabel y la tertulia que a su alrededor se reúne, con el que consigue las escenas de más fino humor. La pedantería del académico sirve de excusa para dar al relato de los hechos acaecidos en la ciudad durante la ausencia del Manuel Venegas la rapidez y la amenidad de que por sí mismo carecía.

Desde el comienzo del relato,

Meses, años, lustros (o, por lo menos un lustro y parte del otro) pasaron sin que volviese a haber noticias del mal llamado Niño de la Bola... (p.659),

se suceden las interrogaciones retóricas:

Ni ¿a qué escribir tampoco? (...) ¿qué podía Manuel decir a la joven? ¿Que no le olvidara? ¿Que le quisiese? ¿Que lo aguardase hasta su regreso? (p. 659),

los halagos a la marquesa que lo escucha:

... ¡oh bella marquesita! (p. 659).

... mi querida doña Luisita (p. 659),

la cita de expresiones latinas:

... y hasta me aventuro a añadir que el supicarlas es contraproductentem... Ergo... (p. 459).

... a fin de que cada cual obrara secundum se, naturaliter y sin presión exterior o extrínseca (p. 459).

Improbe amor! Quid non mortalia pectora cogis? (p. 663).

Todo ello en medio del más puro estilo romántico de los folletines de medio siglo. No es extraño que, al final del relato, el narrador aclare:

Don Trajano Pericles se enjugó el sudor al terminar aquel sublime esfuerzo de elocuencia, en que, sin pensarlo, rindió culto al romanticismo. Y luego

añadió, por vía de clásico desahogo:

-A los nueve meses justos y cabales, Soledad dio a luz un hermoso niño.

-¡Gracias a Dios! -no pudo menos de exclamar la forastera (p. 664).

Tampoco está ausente la ironía en El Niño de la Bola, al referirse a personajes históricos o a las ideas liberales. Así se dice, por ejemplo, que el padre de Manuel Venegas había sido

... como otros muchos españoles del reinado de Carlos III, muy amante de la Enciclopedia... y juntamente del Bautismo... (p. 656).

En La Pródiga aparece, de igual manera, el humor popular de los personajes en las escenas costumbristas desarrolladas en el cortijo del Abencerraje. Una destaca sobre todas: la de la boda de José y Brígida. En ella, el tío Juan, el mulero, pide de beber:

-¡Frasquillo! ¡Trae acá ese tocayo tuyo, y echaremos otra lágrima de aguardiente! (p. 810).

Pero, a lo largo de la novela, abundan los comentarios jocosos del narrador:

... los tres candidatos, después de almorzar cosas muy sólidas, remojadas con los correspondientes líquidos (p. 749).

... habiéndose llegado ya más de una vez al extremo de poner a los viajeros unas camas con tantísimos colchones que apenas les dejaban sitio, entre las almohadas y el techo, para santiguarse después de acostados (p. 746).

Estas citas son suficientes para demostrar que el humor y la gracia son constantes del estilo de Alarcón, los cuales aparecen tanto en las obras de matiz típicamente cómico como en las pretendidamente más serias y graves. No podemos, por ello, estar de acuerdo con William C. Atkinson, cuando afirma que el sentido del humor está ausente en las obras de propósito moral y menos aún cuando se pregunta si éste formó parte alguna vez de las cualidades del autor andaluz, para concluir que el guadijeño es 'más feliz' con la austeridad de carácter, la severidad y la rectitud

intelectual del norte (38).

El sentido del humor no faltó nunca en Alarcón. En unas obras (las narraciones cortas, El capitán Veneno y El sombrero de tres picos) es parte consustancial del argumento; en otras, aun las de tema grave, aparece continuamente, ya sea en boca del narrador, ya en la de los personajes populares.

(38) William C. Atkinson, "Pedro Antonio de Alarcón", en Bulletin of Spanish Studies, X, 39, julio 1933, pp. 140-141: "One notable gap there is in the mental equipment of the later Alarcón, and it may appear strange that it should be charged to the author of El sombrero de tres picos. The sense of humour is painfully lacking in these tales of moral purpose where sentiment too easily flounders into the sentimental and even into the comical (...). The saving grace would have strengthened these novels at their weakest point: but it is not there, and one is led to question whether it ever formed part of the endowment of this exceptional Andalusian (...). Alarcón did not regard life with levity, and it is tenable that he did not regard

3. La lengua.

Cuando se habla del lenguaje del guadijeño, no pueden olvidarse las palabras de Leopoldo Alas:

No alcanza más en este punto Alarcón, y es triste ver a un escritor que cuando es espontáneo admira, caer en la tentación de querer engañar al vulgo con aires de purismo, de elegancia retórica, al uso antiguo, cuando pudiera lucir las dotes naturales que posee renunciando para siempre a las pretensiones de escritor académico y erudito (39).

Andalusian levity with approval. He is happier with the austerity of character, the dourness and the intellectual rectitude of the North".

(39) Leopoldo Alas, "Del estilo en la novela", en Artes y Letras, 1882-1883. Recogido ahora en Sergio Beser, Leopoldo Alas..., cit., p. 74.

Efectivamente, Clarín acierta al señalar dos estilos distintos empleados por el accitano en cuanto al lenguaje. Dos estilos que responden a los dos tipos de escritos realizados por Alarcón: los directamente inspirados en ambientes populares y que se recogen en casi todas las narraciones breves y en El sombrero de tres picos, y las obras que defienden sus tesis religiosas y morales, es decir, sus tres novelas más discutidas: Ei escándalo, El Niño de la Bola y La Pródiga.

Al primer estilo le corresponde un lenguaje natural, ameno, sencillo, y de ahí que se hable de frescura, agilidad, gracia, etc. Es el lenguaje que tanto defendieron los escritores realistas y que estará sabiamente presente en las novelas de Galdós, Clarín o Blasco Ibáñez. Pero, cuando Alarcón se dedica a dar cabida en sus novelas a "ideas transcendentales", al análisis y defensa de los ideales morales que le preocupaban, recurre a un lenguaje "elevado", más acorde con el argumento que desarrolla. Lo llamativo es, sin embargo, que el lenguaje "elevado" lo quiera conseguir el autor con la utilización de vocablos y construcciones arcaicas. Y, como no ha pretendido hacer una obra con el estilo académico de siglos anteriores, el resultado es, a veces, bien distinto del que el autor se planteó.

Nadie mejor que Leopoldo Alas, de nuevo, para expresar esta teoría:

Alarcón, novelista excelente a su modo, es un académico de similor. Decía de él un crítico muy sensato, que era el primero de nuestros escritores adocenados. Hay en esto una hipérbole. Alarcón tiene dotes naturales de estilista muy dignos de admiración, pero quiere ser escritor clásico, castizo, y como no sabe serlo, ni sus estudios escasos se lo permiten, ni sus antecedentes se lo facilitan, es, en este sentido, un escritor adocenado (40).

A pesar de todo, no son lenguajes exclusivos de una clase u otra de obras. Ambos se entrecruzan, aunque un tipo de léxico y de construcciones abunde más que el otro, de acuerdo con la novela de que se trate.

De esta forma, en El sombrero de tres picos

(40) Ibidem, p. 73.

no están ausentes ni los vocablos cultos, ni las expresiones arcaicas ni las construcciones pretendidamente académicas. aunque destaquen con más claridad aquellos rasgos que dan al conjunto del lenguaje empleado ese aire de sencillez y de popularidad tan admirado por la crítica.

Podemos así encontrar palabras poco usuales puestas en boca del narrador: jícara (p. 445), incontinenti (p. 445), golillas (p. 447), congrua (p. 447), titilaba (p. 454), junto a expresiones que pretenden dar un aire arcaico a la narración:

... se dio su parte correspondiente, sin embargo de que se resistieran mucho, al tío Lucas y a la seña Frasquita (p. 445).

Llegado que hubo... (p. 464).

Tan luego como... (p. 459).

Dicho se está... (p. 473).

No olvidemos, sin embargo, que con algunas de estas expresiones se pretende ironizar sobre personajes o situaciones, como sucede con la acumulación de frases latinas en la intervención del señor Obispo.

Pero lo que destaca en El sombrero de tres picos, sobre todo, es la abundancia de expresiones populares -algunas son verdaderos vulgarismos, como la supresión de la preposición de en expresiones como una poca hoja, una poca leña, una poca madera (p. 446)- en las comparaciones de sentido hiperbólico, del tipo de

Más feo que Picio (p. 448).

Más feo que el bu (p. 452).

Más bofetadas y pellizcos que pelos tienes en la cabeza (p. 452).

Le tiembla más que una vara verde (p.453).

Reventando de ganas de reír (p. 454).

Riéndose a más no poder (p. 454).

Más amarilla que la cera (p. 471).

Lamentos que partían las piedras (p.477).

Otras veces, se puede hablar de verdaderos andalucismos:

Veinte abrils (p. 448).

Muy mona y muy rebonita (p. 451).

¡Que señor Obispo tengo tan hermoso!
(p. 455).

El insigne abogado (que era muy seco)
(p. 456).

Lo menos le debe mil fanegas (p. 457).

Ca (p. 459).

Qué burra ni qué demontre (p. 459).

Médielo usted (p. 461) [Al pedir un
vaso de vino].

Las diez menos cuartillo (p. 461).

¡Calla, demonio! (p. 468).

Vaya usted mucho con Dios (p. 471).

Etc.

Y, finalmente, también es indicador del sabor popular que Alarcón da a la novelita la acumulación de frases hechas (discurso repetido, según la terminología de Coseriu):

Desapareció como por ensalmo (p. 458).

Volver a las andadas (p. 445).

Era el ojo derecho (p. 448).

Estaba dormido como un tronco (p. 454).

La boca hecha un agua (p. 454).

Lo tiene sentado en la boca del estómago (p. 456).

Había otra vez moros en la costa (p. 473).

Sin decir oxe ni moxte (p. 475).

Hecho un vinagre (p. 478).

Los dos estilos, a los que hacíamos referencia anteriormente, quedan, asimismo, reflejados en El escándalo, en donde encontramos construcciones cercanas a la lengua de nuestros clásicos junto con las expresiones más populares. Y no es que lo use con el fin de distinguir personajes o estados sociales, no; es que se mezclan unas con otras dando lugar a un extraño amasijo que caracteriza su estilo.

Sin querer ser prolijo en ejemplos que prueben lo antedicho, fijémonos en un breve párrafo, elegido al

azar, del comienzo de El escándalo:

Sentado, o más bien clavado a su izquierda, iba un lacayuelo (groom en inglés) que no tendría doce años, tiesecillo, inmóvil y peripuesto como un milord, y ridículo y gracioso como una caricatura de porcelana de Sèvres, especie de palillero animado, cuyo único destino sobre la tierra parecía ser llevar, como llevaba, entre los cruzados brazos, el aristocrático bastón de su dueño, mientras que su dueño empuñaba la plebeya fusta (p. 482).

Alarcón que, no olvidemos, está en el inicio de una obra de "tesis" intenta deslumbrarnos con este estilo que estamos llamando "elevado", para lo cual utiliza todos los recursos a su alcance: léxico, adjetivación... Así, junto a vocablos extranjerizantes (groom, milord), nos encontramos

con una descripción sencilla y fácil, sólo disimulada por el empleo de epítetos que tratan de realzar la posible vulgaridad de los sustantivos empleados (cruzados brazos, aristocrático bastón, plebeya fusta) y en la que no faltan ni tan siquiera las repeticiones de palabras (dueño), amén de abundar la sucesión de palabras o frases sinónimas (sentado / más bien clavado; lacayuelo / groom; como un milord; como una porcelana de Sèvres; especie de palillero animado, etc.). En varias ocasiones recurre Alarcón a ejercicios parecidos: los extranjerismos vuelven a aparecer en el mismo capítulo (couvrepieds, pierrots) junto a vocablos populares (lechuguino).

Pueden leerse también en la obra expresiones como "tan luego como", "aquel su aplauso", "ello fue que", "muy luego", "terminado que hubo de hablar", etc., que quieren dar un sabor academicista, por lo castizo, a su lengua.

Ese mismo deseo de huir del lenguaje corriente le lleva a la utilización de palabras con acepciones difícilmente empleadas: la palabra orillar que, aunque usada en español, no figura en el Diccionario de la Real Academia en la acepción con que la utiliza Alarcón. Lo mismo sucede con palabras o expresiones como salpimentan, me habían

abismado tan espantosos recelos, butaca fumadora (41), etc.; igualmente, podemos encontrarnos palabras o metáforas muy cultas junto a otras muy vulgares: piélagos de amargura, rosicler, junto a parecía un muerto con fiebre.

El empleo de metáforas es poco frecuente en Alarcón; no así el uso de las comparaciones populares, como hemos tenido ocasión de ver en las páginas anteriores. Cuando utiliza las primeras, recurre a las más tópicas del lenguaje romántico:

Había dejado de llover, y la luna bogaba
en los cielos, por entre rotos y negros
nubarrones, como salvada nube después

(41) Con respecto de esta última expresión (butaca fumadora) dice el profesor Baquero Goyanes: "Por supuesto, el adjetivo está usado impropriamente, ya que la butaca no es la que fuma, sino su ocupante. ¿Podría interpretarse como un galicismo no en su forma, sí en su sentido, allegable al tan difundido castellano fumador, en vez de fumadero? (Vid. nota de la página 85, vol. II de su edición de El escándalo, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos castellanos), 1973).

de furiosa tormenta (p. 568),

o bien, esta otra:

El fulgor del astro melancólico rielaba en una y otra vidriera, produciendo reflejos de deslumbradora plata, o hacía brillar una multitud de rutilantes discos y de tendidas columnas de oro (p. 590).

Cuando se vale de la segunda, en cambio, tanto el léxico como la comparación misma se acercan más a la lengua propia del pueblo:

... sollozo semejante al rugido del león moribundo (p. 484).

Y es que, creemos, Alarcón fue ante todo un escritor popular, como demostró en sus novelas cortas o en El sombrero de tres picos, pero el deseo de parecer erudito hizo que, a veces, abandonara aquel su primer estilo y cayera en el adocenamiento de que hablara Clafin.

En El Niño de la Bola, quizás la obra de más sabor andaluz del accitano, vuelven a aparecer numerosos recursos del habla popular en medio de los cultismos y de los giros academicistas y pretendidamente arcaicos.

De los primeros, nos encontramos con vocablos como zarape (p. 616), cuévanos (p. 616), núbil (p. 636), estólido (p. 658), y expresiones como ósculo de sus convulsos labios (p. 625), miseros viejos que se baldaban en sus lóbregos tugurios (p. 626), montañas incultas y pródidas (p. 626), licurga hermana (p. 644), aunque también abundan las citas de seres mitológicos o literarios para comparar con el protagonista. Así, a Manuel Venegas se le llama pequeño Nemrod (p. 632) o presunto Nabucodonosor (p. 633); Soledad, por otra parte, recordaba a la Ofelia de Shakespeare (p. 635), y el saludo de ambos era el reverso del famosísimo saludo de Fausto a Margarita (p. 635).

De nuevo, los arcaísmos y el estilo academicista se encuentra en las expresiones del tipo

Según que veremos... (p. 629).

Ello es que... (p. 629).

Penetrado que estuvo don Trinidad (p. 633)

Acabado que hubo... (p. 636).

Tan luego como... (p. 649).

Pero abundan, como decimos, los giros populares, e incluso los incorrectos, como el repetido en cuyo caso

(pp. 633, 636, 648, 655, etc.) (42), la supresión de la preposición de, ya citada, en la expresión una poca obra (p. 624), o el empleo del gerundio para indicar una acción posterior: -Ponte la ropa nueva, no dejando de venir luego a que yo te vea (p. 634).

Las expresiones populares vuelven a nacer de las comparaciones hiperbólicas:

Es menester que no la quieras aunque
revientes (p. 638).

(42) En este punto me parece interesante reproducir las palabras de Clarín: "¡Ah! Y antes de que se me olvide: cuando corrija usted las pruebas de ese testamento, acuérdesese de aquello que dice al hablar del Hijo Pródigo... 'Cuando corrija este drama, en cuyo caso', etc. Eso está mal según la gramática que han hecho ustedes en la Academia. Vea usted la página 219 y vea usted también la 282, en que dicen ustedes que en cuyo caso es un craso desatino" ("Por qué no escribe Alarcón. Palique tal vez indiscreto", en Madrid Cómico, 4 de enero de 1885. Recogido ahora en Obra olvidada, selec. e introduc. de A. Ramos-Gascón, Madrid, Júcar, 1973, p. 56).

Coserlo a puñaladas (p. 678).

Un cura que vale más que Dios (p. 701).

Más amarillo que la cera (p. 644).

En la calle no se podía echar un alfiler
(p. 674),

o de los giros populares convertidos en frases hechas
o en refranes:

Oír el joven esta frase y estar en
el suelo fue una misma cosa (p. 650).

Yo vengo de buenas (p. 629).

Y es que la pobre, como no ha inventado
la pólvora (p. 674).

No hay que matar al sastre en una hora
(p. 638).

Como cualquier hijo de vecino (p. 643).

Te falta un tornillo en la cabeza (p. 684)

Hacer de su capa un sayo (p. 665).

El sabor andaluz que se encuentra en El Niño de la Bola, que hemos estudiado en capítulos anteriores (43) referido al ambiente y a los personajes, puede encontrarse también en el lenguaje:

Buenas tardes... ¡A la paz de Dios!...
¡Vayan ustedes con Dios! (p. 618).

Como dos compadres (p. 625).

Con dos ojos como dos soles (p. 629).

Conque dime, niño, ¿qué hay? (p. 684).

Y eso venimos a decirte este angelico
y yo (p. 693).

También se aprecia lo andaluz en los apodos con que se conocen los personajes, entre los que sobresalen los de la protagonista: Niña de la plata, Perla judía, Perla robada, Terrón de azúcar (p. 642), o en alguna expresión de los personajes, como cuando Manuel Venegas exclama:

Padre, mi corazón pertenece a Soledad

(43) Vid., supra, cap. VI, 3.

2 como la piedra pertenece al suelo,
que por muy alta y muy lejos que la
tiren, siempre va a parar a él (p.
638),

que el profesor Montesinos señala como una "nota de andalu-
cismo auténtico" (44).

Finalmente, La Pródiga ofrece mayores muestras
de este estilo culto, aunque tampoco han de faltar las
expresiones populares. Aquí, ese estilo culto se una a
las abundantes citas de personajes mitológicos, literarios
o históricos:

Licurgo de aquel municipio (p. 747).

Soñador discípulo de Urania (p. 751).

Festín de Lúculo (p. 752).

Altiva Juno (p. 753).

Monte Ida (p. 753).

Yo soy de la madera de Diógenes (p.754).

(44) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit.,
p. 244.

Adonis (p. 754).

Galatea (p. 761).

Subida de Sísifo (p. 762).

Don Basilio de lo ópera bufa (p. 763).

Aguas del Leteo llamado Lozoya (p. 765).

Himeneo (p. 775).

Lamentaba Safo su desventura de no haber hallado en todo Lesbos un Guillermo de Loja (p. 794).

Etc.

Del mismo modo, utiliza vocablos o expresiones con la pretensión de darle un aire culto a la narración:

Suave livor en sus voluptuosas ojeras (p. 751).

Rozagante labriego (p. 754).

Preludios de figle (p. 766).

Disenso paterno (p. 773).

Vereneadoras de la grandeza (p. 778).

Nefario hecho (p. 784).

Enfurrñado convoyante (p. 799).

Catalepsis de felicidad (p. 810).

Espumeante linfa (p. 811).

Pestilentes lágrimas del riachuelo
(p. 811).

Etc.,

sin que falten tampoco los giros arcaicos, ya apuntados en páginas anteriores:

Dicho se está (p. 746).

Llegado que hubo (p. 758).

Tan luego como (p. 768).

Ello es que (p. 782).

Las expresiones populares aparecen, sobre todo, en boca de los campesinos del cortijo del Abencerraje:

¡Toma! (p. 754).

¡Quite usted allá, hombre! (p. 754).

Como estas son cruces y hay Dios en los cielos (p. 755).

Es tanto el aquel y la ley que tengo yo a la señora (p. 755).

Eso es según y conforme (p. 789).

¡Niño! (p. 307).

¡Vaya! ¡Callasus! (p. 810).

A pesar de todo, encontramos escasos dialectalismos. El profesor Soria Ortega lo explica por la pretensión de Alarcón de ser un escritor castizo y académico (45).

En resumen, no encontramos en Pedro Antonio de Alarcón nada que pueda acercarse a una novela típicamente andaluza, en cuanto al uso del léxico o expresiones dialectales se refiere. Alarcón se sentía centralista, y sus obras parecen dirigidas al público de los salones madrileños más que a una sociedad provinciana. De ahí

(45) A. Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 83.

su esfuerz por encontrar un estilo retórico, es decir "elevado".

En las tres novelas de tesis, desde El escándalo a La Pródiga, se advierte una progresiva intencionalidad culta en el estilo, demostrable en las abundantes citas de personajes de la mitología o de la literatura universal, y en la apropiación de un determinado número de expresiones -pocas en variedad, muchas en número- que remedan el estilo de nuestros clásicos.

No es esto, sin embargo, lo que individualiza el estilo de Alarcón. Sus obras ganan en cuanto deja correr libremente la imaginación y el lenguaje espontáneo. Entonces se acumulan las expresiones populares. Cuando esto sucede, nos encontramos con las obras maestras del accitano y con las páginas admirables dentro de las novelas de tesis.

Alarcón no comprendió, quizás porque se creía llamado a ser escritor de más altos vuelos, que su valor literario había de venirle justamente por las obritas populares, y así, en las numerosas correcciones que lleva a cabo en su obra, el cambio siempre consiste en colocar una palabra, una expresión o un giro cultos donde antes había escrito un vocablo o una expresión mucho más cercanos al lenguaje popular, como ha demostrado el profesor Fernández

Montesinos (46).

Aun así, los giros populares no están ausentes en ninguna de sus obras. Unas veces, como en las narraciones breves y en El sombrero de tres picos, formando parte consustancial de la novela; otras, sin embargo, apareciendo en boca de los personajes, sobre todo en las escenas con las que se ha querido dibujar un cuadro costumbrista.

(46) Vid. José Fernández Montesinos, Pedro Antonio...,
cit., pp. 133 y ss.

IX

CONCLUSIONES

La obra de Pedro Antonio de Alarcón ha sido desigualmente tratada por los críticos desde su publicación a nuestros días. A los más encendidos elogios de las narraciones breves del autor, sucedieron los más agrios juicios sobre sus novelas de "tesis". Mientras tanto, el éxito de lectores del que todas ellas han gozado a lo largo de los años prueba la existencia de un público fiel a la narrativa del guadijeño. En ciertos momentos pudo pensarse en una mutua condescendencia entre lectores y autor: éste escribía las obras que "su público" esperaba. Para una sociedad embebida en el ambiente romántico, construyó novelas "románticas"; para una burguesía preocupada por la "corrupción de costumbres", escribió novelas moralizadoras.

Pero, con el tiempo, mientras los valores de la sociedad han ido paulatinamente cambiando, las novelas de Alarcón permanecen, y su lectura no se ha interrumpido. La vigencia de estas novelas ha de deberse, pues, no sólo, y no principalmente, a la ideología que sustentan, sino a los elementos artísticos que contienen.

En las páginas que preceden hemos ido analizando con detalle el tratamiento narrativo que Alarcón ha dado a cada uno de estos elementos, y de su estudio se deduce

la conciencia artística del quadijeño al utilizarlos en su narrativa. El tópic de un Alarcón que escribe por pura intuición, sin sopesar la importancia que determinados rasgos poseen para la creación novelística, queda en entredicho.

Es cierto que muchos de estos recursos cumplen la función de favorecer la intriga y aumentar el interés de los lectores; pero eso, justamente, era la primera finalidad que cualquier novelista del XIX se proponía. Nada tiene que ver, a pesar de todo, que Alarcón defendiera sus ideales conservadores y su concepción de la religión y de la moral en sus novelas de "tesis", para apreciar ahora el sentido artístico de su obra. Arte hay, y de muy primera clase. Con razón la crítica que ha denostado las ideas moralizadoras del accitano ha sabido comprender su maestría en la construcción narrativa.

Existe, por otra parte, un progresivo acierto en el uso de los elementos arriba citados. Si exceptuamos El sombrero de tres picos, que muestra el arte supremo de Alarcón, desde El final de Norma a La Pródiga, pasando por El escándalo y El Niño de la Bola, se demuestra la seguridad del autor en el empleo de cada uno de estos recursos narrativos.

...

Así, a la hora de estructurar el argumento de El final de Norma rinde tributo a la influencia de sus primeras lecturas. Su construcción, es cierto, recuerda a la de las numerosas novelas folletinescas de la época, pero ya en ella puede observarse la originalidad de su autor al rodear la acción principal de un conjunto de elementos que enriquecen la simplificación argumental y mantienen vivo el interés del lector.

Esta será la principal preocupación del novelista. La escasez de situaciones densas, de personajes ricos de carácter y de conflictos profundos en los argumentos de sus novelas queda superada con creces por la compleja estructura con la que logra el entusiasmo del lector.

Esta estructura se basa, ante todo, en la organización temporal de la acción. En unas novelas -El final de Norma, El sombrero de tres picos, La Pródiga- el narrador mantiene una línea cronológica rectilínea. Son las que hemos llamado novelas de estructura simple. En otras -El escándalo, El Niño de la Bola- la sucesión cronológica sufre ondulaciones, rupturas. La acción camina hacia atrás y hacia adelante con un ritmo bien calculado por su autor. Son las novelas que hemos llamado de estructura compleja.

En las primeras, la construcción narrativa respeta

los cánones tradicionales: un hecho sigue a otro, y todos juntos forman la historia que un narrador transmite a los lectores. Esta aparente pobreza estructural está, sin embargo, ampliamente superada por la inclusión de elementos originales que la enriquecen. Si en El final de Norma los recursos con que logra una intriga interesante son la rica inventiva, la concatenación de los episodios y la supresión de la acción, en La Pródiga es el intento de crear una novela realista y dar la sensación de un narrador objetivo lo que destaca de su construcción. Las opiniones de otros personajes, que diversifican el punto de vista, la transcripción de cartas, la alternancia de ritmos -rápido, para presentar a los personajes; lento, para describir el ambiente- hacen de esta novela una de las más modernas de su autor.

Entre ambas, El sombrero de tres picos se constituye en el ejemplo máximo del arte alarconiano, en lo que a estructuración narrativa se refiere.

Tan rica es esta estructura que las interpretaciones de la crítica se han multiplicado. Como mantenedora de las unidades dramáticas de la preceptiva clásica la juzga Oldřich Bělič, teniendo en cuenta la teatralidad que la misma historia encierra. El respeto a las unidades

de tiempo, de espacio y de acción es palpable; su división en cinco partes -de un número similar de capítulos cada una-, que se corresponden con los cinco momentos esenciales de la acción dramática -exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace- probará la concepción dramática con que la novelita fue estructurada. En cada una de estas partes se suceden alternativamente, a su vez, los momentos de tensión y los momentos de relajación. Otros críticos, por su parte, la interpretan como parodia de la novela histórica, y no falta quien apunte el recuerdo de una composición musical.

Esta abundancia de interpretaciones demuestra la riqueza de la construcción de El sombrero de tres picos. Cada uno de sus recursos narrativos -personajes, vestidos, tiempo, espacio-, hasta los elementos más nimios, contribuye a la consecución de una estructura narrativa cercana a la perfección.

En El escándalo y en El Niño de la Bola, cuyos argumentos se acercaban muy peligrosamente al folletín y a la novela por entregas, se vale Alarcón, otra vez más, de la fuerza y complejidad de la estructura para convertirlas en obras artísticamente conseguidas. En ambas, la acción principal se enriquece con la acumulación de historias secundarias que, o bien colaboran en su interpretación, o bien señalan los antecedentes de la acción que

se nos narra.

El escándalo se concibe como la confesión que el protagonista -Fabián Conde- hace a un jesuita -el padre Manrique- en la que relata su vida. Esta confesión, sin embargo, lejos de ser un discurso monótono, se enriquece porque el narrador da paso a numerosos personajes de la obra para que el lector oiga de sus propios labios los sucesos relacionados con el protagonista. Todas las historias juntas, perfectamente ordenadas y trabadas entre sí, diversifican el único punto de vista del protagonista y configuran la construcción de la novela en un doble plano: sincrónico (la confesión en sí misma) y diacrónico (el relato de la vida de Fabián).

El engranaje de las diversas historias lo consigue el narrador atendiendo a la utilización de los más variados recursos: la manipulación del tiempo narrativo, el estudio del espacio novelesco, la aparición de personajes secundarios, etc. Leyendo, pues, esta novela se piensa más que en la facilidad de Alarcón para crear argumentos interesantes, en el dominio que posee de los recursos narrativos a su alcance.

El Niño de la Bola, por su parte, muestra una mayor riqueza en su estructura. Aunque el argumento esté

reducido a una sola acción, ésta es tratada en dos momentos distintos: el desarrollo presente y el análisis de sus antecedentes. Ambos momentos se cruzan entre sí, alternándose en su exposición, de una forma casi simétrica, que de ningún modo puede considerarse inconsciente.

Llama, asimismo, la atención la concepción de la novela como una obra dramática, en el que las categorías narrativas -personajes (entre ellos el coro), espacio, tiempo, acción...- se acomodan a las características teatrales.

Con El Niño de la Bola, de nuevo, consigue Alarcón la armonización entre dos tiempos distintos (presente y pasado de los protagonistas); entre dos puntos de vista (el del narrador y el de los personajes); entre dos ritmos (dynamismo y estatismo).

Así pues, con la estructuración del relato Alarcón logra alejarse de la novela folletinesca y elevar con ello el valor artístico de las suyas propias. Pero la técnica de Alarcón no se limita, sin embargo, a la perfecta distribución y concatenación de las historias. De otros muchos recursos se sirve el autor para hacer de ellas obras llenas de interés.

...

La figura del narrador, puesta tan de moda por la crítica del siglo XX, será un elemento significativo. No se puede exigir, en verdad, que Pedro Antonio de Alarcón escriba de acuerdo con los presupuestos críticos del presente siglo, sino que la utilización de los recursos narrativos ha de responder a los cánones decimonónicos.

En el siglo XIX, cuando las figuras del narrador y del autor no están perfectamente delimitadas, ambas se confunden y su presencia en la novela es abundante: unas veces, actuando como personajes; otras, contemplando desde lejos su actuación; otras, en fin, guiando al lector y haciéndole partícipe del relato.

La omnisciencia es la principal característica del narrador. Alarcón participa de esta interpretación. Pero, de acuerdo con la novela de que se trate, la figura del narrador cambia y se acomoda, no sólo al argumento que se desarrolla, sino también a la finalidad que el autor se propuso al escribirla.

La complicidad entre narrador y lector -complicidad que, por otra parte, existe siempre en cualquier novela- es una constante de la narrativa alarconiana. Ya en El final de Norma, el primer capítulo nos aparece con el título de "El autor y el lector viajan gratis". El primero interviene constantemente en la acción, bien

para comentar un suceso, bien para atraer al lector a sus postulados, bien para explicar la estructura narrativa, bien para ayudar a la correcta interpretación de la historia. Pero, en general, ya desde esta primera novela, notamos en Alarcón la intención de demostrar la objetividad del narrador, necesaria para la realización de una obra que se presume "histórica". Esta objetividad se basará en el hallazgo de un narrador que haya sido testigo de los sucesos narrados o bien que se presente como depositario de la historia que ha de relatar.

El sombrero de tres picos ofrece un claro ejemplo. Aquí, el narrador se presenta como depositario de una leyenda, un cuento, un romance popular, que ahora decide mostrar a los lectores. El recurso del narrador-transcriptor, que no era nuevo en la literatura, sirve para demostrar la objetividad y la verosimilitud de lo relatado. Una verosimilitud que es condición indispensable para el desarrollo de la novela.

El narrador se convierte en un simple intermediario entre el pastor Repela, de quien ha oído la historia, y los lectores, a quienes se la comunica, e, imaginándose a éstos como "oyentes" entusiasmados de su relación, los guía, los intriga, los introduce en los vericuetos del

argumento. De esta forma, la relación entre narrador y lector no es fría, sino viva, activa, y con el diálogo establecido entre ambos se crea una acción casi paralela a la propia acción de la novela.

La utilización de este narrador-transcriptor, que se relaciona con tanta familiaridad con los lectores, es imprescindible para darle a la obra el carácter popular con que fue concebida.

En El escándalo, sin embargo, debía demostrar su autor la gravedad de los sucesos narrados e infundir en los lectores sus propias preocupaciones morales y religiosas. La objetividad y la veracidad del argumento habían de ser norte y guía de la historia, para que ésta fuera aceptada. Alarcón, sin embargo, no puede hurtar al narrador el don de la omnisciencia que por derecho propio posee. El logro de la objetividad se consigue ahora al desdoblar la figura del narrador omnisciente en otros narradores-personajes a su vez testigos cercanos de los hechos que alternativamente se conviertan en ejes narrativos. No se multiplican, sin embargo, los puntos de vista de la historia, porque estos nuevos narradores no actúan independientemente, sino desdoblados del primer narrador para hacer avanzar la historia, por lo que la omnisciencia será también su principal característica. Estos narradores no sólo conocerán la verdadera historia de los personajes,

sino también sus sentimientos, y se permitirán interpretar sus acciones, ordenar los hechos, aleccionar al lector, etc.

El narrador de El Niño de la Bola se muestra él mismo, desde el principio, como testigo de los sucesos que va a relatar. El lugar que ocupa es privilegiado; la observación de los hechos, directa; su participación, real. Es cierto que goza también de omnisciencia absoluta, pero ésta nace no de un derecho que posee, sino de las numerosas fuentes informativas de las que se vale. Su relación con el lector, necesaria para atraerlo a sus postulados, así como el diálogo coloquial que con él establece, vuelven a aparecer en esta novela.

La omnisciencia, rasgo que el narrador alarconiano comparte con todos los narradores del siglo XIX, no está utilizada al libre antojo del autor. El guadijeño ha sabido delimitar su fuerza y ha demostrado su intento de objetivar las historias. Las figuras del narrador-transcriptor, del narrador-testigo, o los desdoblamientos del narrador principal en otros narradores cercanos a los hechos demuestran el afán del accitano por crear obras verosímiles, al tiempo que comprueban su acierto en la utilización

de esta categoría narrativa.

...

La escasa comprensión, sin embargo, que la crítica decimonónica, y actual, demuestra con respecto de la capacidad alarconiana para crear verdaderos mundos novelescos tiene su reflejo especialmente en los estudios que se han realizado sobre los personajes que pueblan los escritos del guadijeño. Demasiada preocupada por el realismo y por el estudio psicológico de los personajes, no concibe unos tipos que no estén caracterizados por su problemática interior.

Los personajes de El escándalo, de El Niño de la Bola o de La Pródiga no poseen un rico y conflictivo mundo interior. Son seres de carácter primario y de reacciones externas, creados para ser juzgados, para ser interpretados por un público numeroso que asiste impaciente -no impasible- al desarrollo de sus actos. Más que personajes individualizados, son héroes que actúan ante "su público" y esperan sus reacciones. Su actuación, pues, está condicionada por la existencia de una "masa anónima" que observa, que aprueba o que reprende.

No es sólo que Fabián Conde tema el escándalo,

o que un grupo de campesinos influya de forma tan determinante en la vida de Guillermo de Loja: es que toda su actuación tiene sentido porque existe un coro que ve, interpreta y juzga sus acciones. Son, pues, personajes de reacciones y actuaciones exteriorizadas.

Estos personajes pueden comprenderse mejor por su apariencia externa que por su psicología. Por eso Alarcón describe, de una forma quizás demasiado simple y cargada de tópicos, a los protagonistas y a los principales personajes secundarios. En su aspecto físico, y en los rasgos de su cara principalmente, podrán adivinarse su comportamiento y su personalidad.

Esta descripción responde al ideal romántico. Las mujeres, en un plano secundario, están al servicio del hombre. Raras veces actúan, pero su presencia es imprescindible para el desarrollo de la acción, y de ellas deriva la condenación o la salvación del protagonista. Son personajes siempre bellos, reflejo de su propia vida interior, cuando su actitud es positiva. En el caso contrario, los rasgos físicos -también bellos- quedan ensombrecidos por otro signo que demuestra su altivez o su maldad.

Los hombres también responden a los atributos destacados por la literatura romántica. Su aparición en escena y su origen están rodeados de misterio -Fabián

Conde y Manuel Venegas-; su rostro y su aspecto físico demuestran su personalidad; su carácter es esquemático y sus sentimientos extremos. Desde el punto de vista del realismo, pueden parecer inverosímiles; pero, desde el del romanticismo, no desmerecen con respecto de los demás héroes de este movimiento.

A pesar de todo, Alarcón ha logrado crear verdaderos tipos humanos, sobre todo en los personajes secundarios. Estos, no preocupado ahora el autor por rodearlos de la aureola de heroicidad y misterio que caracteriza a los protagonistas, parecen todos ellos calcados de personajes de la vida real.

Reales y vivos son también los personajes de El sombrero de tres picos. El modelo descriptivo no difiere del de los héroes de las novelas de "tesis", pero lejos de convertirse el aspecto físico en el rasgo individualizador del personaje -protagonista y antagonista llegan a parecerse enormemente- serán los movimientos, las actitudes y las cualidades los que les dan vida.

Alarcón, pues, aun sin librarse de la influencia romántica en cuanto a la descripción y presentación de personajes se refiere, ha sabido superar dicho influjo

para hacer de los protagonistas seres reales y verosímiles, y dotar a los personajes secundarios de suficientes elementos característicos para darles vida propia.

...

El tiempo y el espacio se convierten también en categorías principales de la narrativa y del estilo alarcónianos. Uno y otro ayudan a señalar al narrador, al lector y a los personajes el marco, perfectamente delimitado cronológica y situacionalmente, en donde se desarrolla la acción. De esta limitación se sirve el autor para demostrar la verosimilitud de su historia y para crear la intriga.

El tiempo en que se llevan a cabo las acciones de cada novela está señalado de forma muy concreta, excepto en La Pródiga, cuya acción se desarrolla en un tiempo indeterminado. La concreción se refiere no sólo al año en que comienza, sino también al día e, incluso, a la hora. Esta exactitud al situar temporalmente la acción es un débito de las novelas históricas del romanticismo, pero para el quadijeño se convierte al mismo tiempo en un recurso con posibilidades narrativas.

En primer lugar, al situar la narración en una fecha exacta, Alarcón puede insertar su relato en un marco

histórico real, por medio de citas de personajes y sucesos destacados de la época.

No hay que esperar, sin embargo, un análisis pormenorizado de la situación social del país o del ambiente en que se desenvuelven los personajes. Este recurso, para Alarcón, forma parte, ante todo, de su conciencia artística y es utilizado más que por ninguna otra razón para dar veracidad a sus argumentos.

En segundo y más importante lugar, Alarcón restringe el tiempo de la acción y limita su duración a muy escasas horas. Desde el comienzo de cada novela se nos anuncia el momento en que sucederá la escena cumbre de la obra. En El escándalo, por ejemplo, esta escena (el duelo de Diego y Fabián) tendrá lugar dieciocho horas más tarde; en El Niño de la Bola, el baile de la rifa se avisa que se celebrará dos días después. Si bien es verdad que esta reducción temporal ha hecho hablar a ciertos críticos de la unidad de tiempo en las novelas de Alarcón, no es menos cierto que este recurso resulta totalmente acertado a la hora de intensificar la intriga y mantener la tensión dramática. La importancia de este factor en la narrativa alarconiana se explica por las abundantes referencias horarias que salpican la narración. Hora a

hora prácticamente se nos avisa del momento en el que se encuentra el desarrollo de los hechos.

Y, en tercer lugar, es el tiempo el que condiciona la estructura. Tan escasas horas no son suficientes para dar cabida a un argumento lleno de sucesos, máxime cuando los personajes no poseen esa interioridad conflictiva. Por esta razón, la historia principal se enriquece con el aditamento de otras historias que cuentan los personajes.

Finalmente, hemos advertido la existencia de un tratamiento psicológico del tiempo. Es el sentimiento del tiempo que poseen algunos personajes alarcónianos. El ritmo lento o rápido con que el tiempo pasa para unos u otros personajes, especialmente en La Pródiga, se convierte en un recurso de primer orden.

Paralelamente, el concepto de espacio narrativo para Alarcón traspasa la simple función de servir de lugar donde ubicar un suceso. Lo mismo que el tiempo, el espacio es una categoría narrativa importante para el mantenimiento del interés: condiciona la actuación de los personajes, simboliza su estado de ánimo, enriquece la estructura de la novela, etc.

...

En resumen: la conciencia artística de Alarcón

está fuera de dudas. Los recursos narrativos estudiados en estas páginas, aun reconociendo en ellos la influencia romántica, se convierten en las novelas del accitano en factores importantes para la constitución de una intriga que mantenga el interés de los lectores. Justamente con esta finalidad se escribieron casi todas las novelas del siglo XIX, y, entre ellas, las de Alarcón destacan por la maestría con que su autor supo conjugar todos los elementos a su alcance para la consecución de este fin.

BIBLIOGRAFIA

1. Ediciones más importantes de las obras alarconianas.

Obras completas, 19 vol., Hernando (Col. de Escritores Castellanos), 1881-1928.

Obras completas, Madrid, Fax, 1943, 1954², 1968³.

Novelas completas, ordenación, ideario e índice analítico de temas por Joaquín Gil, Buenos Aires, 1942.

Novelas completas, prólogo de Jorge Campos, Madrid, Aguilar, 1974.

Diario de un testigo de la guerra de África, Madrid, Imprenta y Librería Gaspar y Roig, 1859.

Diario de un testigo de la guerra de África, edic. de Alberto Navarro González, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.

Páginas de un testigo de la guerra de África, 2 vol., selección, prólogo y epílogo de José Asenjo Sedano, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

De Madrid a Nápoles, Madrid, Imprenta y Librería Gaspar y Roig, 1861.

Cosas que fueron, Madrid, Imprenta de La Correspondencia de España, 1871.

La Alpujarra, Madrid, Miguel Guijarro, 1874.

- Poesías, con biografía del autor por José Calvo, Madrid, Imprenta Central, 1878.
- Verdades de paño pardo y otros escritos olvidados, reunidos por Agustín Aguilar y Tejera, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1928.
- El capitán Veneno, en Revista Hispanoamericana, Madrid, agosto-octubre, 1881.
- El capitán Veneno, Madrid, Imprenta y Librería Gaspar y Roig, 1881.
- El capitán Veneno, estudio preliminar, edición y notas de Guillermo Ogilvie, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- Novelas cortas, edic. de G. Fucilla, Boston, Ginn and Co., 1952.
- Historietas granadinas, edic. de Andrés Soria Ortega, Granada, CAM, 1955.
- Historietas nacionales, edic. de Luis González Palencia, Salamanca, Anaya, 1965.
- Cuentos amatorios, edic. de Fernando Huerta, Barcelona, Caralt, 1977.
- Cuentos y novelas cortas, edic. de Ángel Basanta Folgueira, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- La comendadora y otros cuentos, edic. de Laura de los Ríos, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1975.

- El amigo de la muerte, introduc. de Jorge Luis Borges,
Parma, Franco Maria Ricci, 1978.
- El clavo y otros cuentos, Barcelona, Bruquera, 1932.
- El sombrero de tres picos, en Revista Europea, Madrid,
agosto-septiembre, 1874.
- El sombrero de tres picos, prólogo de Luis Alfonso, Madrid,
Casa Editorial de Medina y Navarro, 1874.
- El sombrero de tres picos, edic. de Benjamín P. Bourland,
New York, Henry Holt and Co., 1907.
- El sombrero de tres picos, edic. de J.P.N. Crewford, Londres,
1930.
- El sombrero de tres picos, edic. de bibliófilo, Barcelona,
Gustavo Gili, 1934.
- El sombrero de tres picos, Madrid, Espasa-Calpe (Austral),
1938. Introduc. de Jesús Rubio Jiménez desde 1986²⁰.
- El sombrero de tres picos, Madrid, Victoriano Suárez,
1939²⁸.
- El sombrero de tres picos, edic. de Rafael Alberti, Buenos
Aires, Pleamar, 1944.
- El sombrero de tres picos, edic. de Edmund V. de Chasca,
Boston, Ginn and Co., 1953. 1965², muy aumentada,
New York, Blaisdell Publishing Co.
- El sombrero de tres picos, edic. de E. H. Hespelt, Boston,
Heath, 1958.

- El sombrero de tres picos, edic. de Carlos D. Hamilton, New York, Holt, 1958.
- El sombrero de tres picos, presentación de M. Lecoste, París-Berlín, 1961.
- El sombrero de tres picos, edic. de Beatriz Elena Entenza de Solare, Buenos Aires, 1971³.
- El sombrero de tres picos. El capitán Veneno, edic. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Magisterio Español (Novelas y cuentos), 1971, 1978³.
- El sombrero de tres picos, nota biográfica de J. Ruiz Molinero, ^{Granada} Aula de Cultura-Muñoz, 1972.
- El sombrero de tres picos, edic. de Alberto Manguel, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.
- El sombrero de tres picos, edic. de Arcadio López-Casanova, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1974, 1986¹⁴.
- El sombrero de tres picos, edic. de Vicente Gaos, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos castellanos), 1975.
- El sombrero de tres picos, edic. de Jacinto Pérez Moreta, Madrid, S.M., 1978.
- El sombrero de tres picos, edic. de Nicolás Miñambres Sánchez, Zaragoza, Aubí, 1979.
- El sombrero de tres picos, edic. de Laureano Bonet, Madrid, Taurus (Temas de España), 1982.

- El sombrero de tres picos, Barcelona, Bruguera, 1982.
- El sombrero de tres picos, edic. de Juan Bautista Montes Bordajandi, Madrid, Alhambra (A. J.), 1985.
- El sombrero de tres picos, edic. de Tomás Rodríguez Sánchez, Madrid, Anaya, 1985.
- El sombrero de tres picos, edic. de Jorge Campos, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), 1985.
- El sombrero de tres picos, edic. de Andrés Soria Ortega, Granada, Diputación Provincial, 1985.
- El escándalo, Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro, 1875.
- El escándalo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (Col. de Escritores castellanos), 1930³¹.
- El escándalo, Madrid, Victoriano Suárez, 1942³⁸.
- El escándalo, prólogo de Juana de Ontañón, Méjico, Porrúa (Col. Sepan cuantos), 1969.
- El escándalo, prólogo de Luis Izquierdo, Barcelona, Salvat, 1971.
- El escándalo, prólogo de Pedro Antonio de Urbina, Madrid, Magisterio Español (Novelas y cuentos), 1971².
- El escándalo, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1972³.
- El escándalo, 2 vol., edic. e introduc. de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos castellanos), 1973.

- El escándalo, prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles, Génova, Ferni (Col. Círculo de Amigos de la Historia), 1974.
- El escándalo, edic. de Juan Bautista Montes Bordajandi, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas), 1986.
- El Niño de la Bola, Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro, 1380.
- El Niño de la Bola, Madrid, Victoriano Suárez, 1925.
- El Niño de la Bola, edic. de Pedro Antonio de Urbina, Madrid, Magisterio Español (Novelas y cuentos), 1972.
- La Pródiga, en Revista Hispanoamericana, Madrid, octubre-febrero, 1881-1882.
- La Pródiga, edic. de Alberto Navarro González, Madrid, Editora Nacional, 1975.

2. Estudios y monografías sobre el siglo XIX español y sobre la obra de Alarcón.

- AA.VV., Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX, Madrid, Edicusa, 1973.
- ACOSTA MONTORO, J., Periodismo y literatura, 2 vol., Madrid, Guadarrama, 1973.

- ALAS, Leopoldo, "Doña Perfecta. Novela del Sr. Pérez Galdós", en El Solfeo, núm. 361, 3 octubre 1876. Recogido ahora en Preludios de Clarín, selec. de Jean François Botrel, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, pp. 85-86.
- ALAS, Leopoldo, "Verdades como puños. (Con motivo del discurso pronunciado por el Sr. Alarcón sobre la Moral en el Arte)", en El Solfeo, núm. 502, 5 marzo 1877. Recogido ahora en Preludios..., cit., pp. 111-115.
- ALAS, Leopoldo, "Gloria. Novela del Sr. Pérez Galdós", en El Solfeo, núm. 491, 21 febrero 1877. Recogido ahora en Preludios..., cit., pp. 108-110.
- ALAS, Leopoldo, "El libre examen y nuestra literatura presente", en Solos de Clarín, 1881. Cito por la edic. de Alianza Editorial (El libro de bolsillo), Madrid, 1971, pp. 65-78.
- ALAS, Leopoldo, "Gloria (Pérez Galdós)", en Solos..., cit., pp. 338-351.
- ALAS, Leopoldo, "El Niño de la Bola (Alarcón)", en Solos..., cit., pp. 210-225.
- ALAS, Leopoldo, "Del estilo en la novela", en Artes y Letras, 1882-1883. Recogido ahora en BESER, Sergio, Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Laia, 1972, pp. 51-86.

- ALAS, Leopoldo, "La Pródiga. Novela de Alarcón", en La Diana, 3 octubre 1882. Recogido ahora en Obra olvidada, selec. e introduc. de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Júcar, 1973, pp. 44-46.
- ALAS, Leopoldo, "Per qué no escribe Alarcón (Palique talvez indiscreto)", en Madrid cómico, 4 enero 1885. Recogido ahora en Obra olvidada, cit., pp. 51-57.
- ALAS, Leopoldo, "Alarcón", en Nueva campaña, Madrid, Librería Fernando Fe, 1887. Recogido ahora en BESER, S., Leopoldo Alas: teoría..., cit., pp. 187-190.
- ALAS, Leopoldo, "El testamento de de Alarcón", en Mezclilla, Madrid, 1889, pp. 335-340.
- ALAS, Leopoldo, "Alarcón", en La Publicidad, 7 agosto 1891, núm. 4.886.
- ALAS, Leopoldo, "Alarcón (Últimos escritos)", en Palique, 1893. Ahora en Palique, edic. de José María Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973, pp. 276-278.
- ALFONSO, Luis, "Una opinión acerca de este libro", como prólogo a la edic. de 1874 de El sombrero de tres picos, cit. Ahora también en Obras completas, de Alarcón, Madrid, Fax, cit., pp. 441-443.
- ALONSO, Cecilio, "La nostalgia imperialista o los románticos domesticados", en Literatura y poder. España 1834-1868, Madrid, Alberto Corazón, 1971, pp. 59-101.

- ALONSO, Eduardo, "Sobre el comentario de textos narrativos. El espacio en la novela", en Actas del II Simposio de Lengua y Literatura Española para profesores de Bachillerato (1981), Valencia, 1982, pp. 83-101.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, "Formas en la novela contemporánea", en GULIÓ, Agnes y Germán, Teoría de la novela, Madrid, Taurus, 1974, pp. 145-161.
- ARANGUREN, José Luis, Moral y sociedad. La Moral social española en el siglo XIX, Madrid, Edicusa, 1974⁵.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H., "El corregidor y la molinera. Some Unnoticed Germanic Antecedents", en Philological Quartely, LI, 1972, pp. 279-291.
- ARTOLA, Miguel, La burguesía revolucionaria (1808-1874), vol. V de la Historia de España Alfaguara, Madrid, Alianza Universidad, 1981⁸.
- ASHCOM, B. B., "Verbal and Conceptual Parallels in the Plays of Alarcón", en Hispanic Review, XXV, 1957, pp. 26-49.
- ASENJO SEDANO, Carlos, "Puntualizaciones a la biografía de Pedro Antonio de Alarcón", en Ideal, Granada, 26 julio 1984, pp. 3-4.
- ATKINSON, William C., "Pedro Antonio de Alarcón", en Bulletin of Spanish Studies, vol. X, núm. 39, julio 1933, pp. 134-139.

- AYALA, Francisco, Reflexiones sobre la estructura narrativa, Madrid, Cuadernos Taurus, 1970.
- AZORÍN, "Alarcón", en Andando y pensando, 1929. Ahora en Obras completas, V, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 208-213.
- AZORÍN, "El centenario de Pedro Antonio de Alarcón", en A voleo, en Obras completas, IX, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 1340-1344.
- BAL, Mieke, Teoría de la narrativa (Una interpretación a la narratología), traduc. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985.
- BALSEIRO, José Agustín, "Pedro Antonio de Alarcón", en Novelistas españoles modernos, New York, The McMillan Co., 1933, pp. 117-139.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, "Unas citas de Alarcón sobre la fealdad artística", en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXII, 1946, pp. 373-376.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, "Tiempo y 'tempo' en la novela", en Arbor, núm. 33-34, 1948. Recogido ahora en GULLÓN, Agnes y Germán, Teoría..., cit., pp. 231-242.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, "Adolphe y La Pródiga", en Ínsula, 88, 15 abril 1959, pp. 1, 4 y 8. Ahora también en

- Presistas españoles contemporáneos, Madrid, Rialp, 1956, pp. 19-31.
- BAQUERO GÓYANES, Mariano, "La novela española de la segunda mitad del siglo XIX", en AA.W., Historia general de las literaturas hispánicas, V, Barcelona, Barna, 1958, pp. 53-143.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, "Un marco para El sombrero de tres picos", en AA.W., El comentario de textos, 3. La novela realista, Madrid, Castalia, 1979, pp. 41-76.
- BARJA, César, Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX, New York, Las Américas Publishing Co., 1964², pp. 253-258.
- BARTHES, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier 1965. (Traduc. española, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967).
- BĚLIČ, Oldřich, "El sombrero de tres picos como estructura épica", en Análisis estructural de textos hispanos, Madrid, Prensa española, 1969, pp. 115-141; y en Análisis de textos hispanos, Madrid, Prensa española (Col. El Soto), 1977, pp. 159-185.
- BENSOUSSAN, A., "El Niño de la Bola d'Alarcón sur les planches", en Les langues nêo-latines, LIX, París, 1965-66, pp. 29-34.

- BESER, Sergio, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968.
- BESER, Sergio, Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Laia, 1972.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA, Iris M., Historia social de la literatura española, 3 vol., Madrid, Castalia, 1981².
- BLANCO GARCÍA, Francisco, La literatura española en el siglo XIX, II, Madrid, Sáenz de Jubera, 1910³, pp. 449-463.
- BOBES NAVES, María del Carmen, Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta", Madrid, Gredos, 1985.
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo, "Los orígenes de El sombrero de tres picos", en Revue Hispanique, XIII, 1905, pp. 5-17.
- BOTREL, Jean-François, "La novela por entregas: unidad de creación y consumo", en AA.VV., Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, pp. 111-155.
- BOOTH, Wayne C., "Distance and point-of-view. An Essay in classification", en STEVICK, Philip (ed.), The Theory of the Novel, New York, The Free Press, 1967, pp. 87-107.

- BOOTH, Wayne C., The Rhetoric of Fiction, 1961. Traduc. española, La retórica de la ficción, de Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978.
- BOURNEUF, Roland, y OUELLET, Réal, L'univers du roman, París, 1972. Traduc. española, La novela, de Enric Sullá, Barcelona, Ariel, 1981².
- BOWRA, C. M., Introducción a la literatura griega, Madrid, Guadarrama, 1968.
- BREMAN, Gerald, South of Granada, 1957. Traduc. española, Al sur de Granada, de Eduardo Chamorro y Jesús Villa, Madrid, Siglo XXI, 1981⁶.
- CALVO, José, "Biografía de Pedro Antonio de Alarcón", en Poesías, de Alarcón, cit., pp. XXIII-XLVI.
- CARO BAROJA, Julio, Ensayo sobre la literatura de cordel, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- CARRASCO, Rafael, Pedro Antonio de Alarcón, autor dramático, Guadix, Tipografía Flores, 1933.
- CASTAGNINO, Raúl H., El análisis literario, Buenos Aires, Nova, 1965⁵.
- CATALINA, Mariano, "Biografía de don Pedro Antonio de Alarcón", 1881 (ampliada en 1905). Ahora en Obras completas, de Alarcón, Madrid, Fax, cit., pp. 1899-1913.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, Historia de la lengua y literatura castellana, VIII, Madrid, Tipografía de la Revista

- de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918, pp. 147-151.
- COSSÍO, José María de, "Bibliografía decimonónica: Zorrilla, la Avellaneda y Alarcón", en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXXIV, 3, julio-septiembre, 1958, pp. 262-267.
- CHAO ESPINA, Enrique, Pastor Díaz dentro del Romanticismo, Madrid, C.S.I.C., 1949.
- CHASCA, Edmund de, "La forma cómica en El sombrero de tres picos", en Hispania (Stanford-California), XXXVI, 1953, pp. 283-288.
- DECOSTER, Cyrus, Pedro Antonio de Alarcón, Boston, Twayne Publishers, 1979.
- DENDLE, Brian J., The Spanish Novel of Religious Thesis (1876-1936), Madrid, Castalia-Princeton University, 1968.
- DÍAZ PLAJA, Fernando, La vida española en el siglo XIX, Madrid, Prensa española, 1969².
- DÍEZ ECHARRI, E. y ROCA FRANQUESA, J. M., Historia de la literatura española e hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1966².
- ESPINA, A., El cuarto poder. Cien años de periodismo español, Madrid, Aguilar, 1960.
- ESQUER TORRES, Ramón, "Tamayo y Baus y Pedro Antonio de

- Alarcón", en Boletín de la Real Academia Española, 43, septiembre-diciembre, 1963, CLXX, pp. 463-471.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, "La rifa andaluza", en Escenas andaluzas, Madrid, 1847. Cito por la edic. de Federico Carlos Sainz de Robles, Lisboa, Amigos do Livro Editores, s.f., pp. 183-192.
- ETREROS, M., MONTESINOS, María Isabel, y ROMERO, Leonardo, Estudios sobre la novela española del siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1977.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, "Sobre El escándalo de Alarcón", en Ensayos y estudios de literatura española, edic. de Joseph H. Silverman, Méjico, De Andrea, 1959, pp. 170-201.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Valencia, Castalia, 1960³.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, Pedro Antonio de Alarcón, Valencia, Castalia, 1977.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, Costumbrismo y novela, Madrid, Castalia, 1980⁴.
- FERRERAS, Juan Ignacio, La novela por entregas. 1840-1900, Madrid, Taurus, 1972.
- FERRERAS, Juan Ignacio, Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830), Madrid, Taurus, 1973.

- FERRERAS, Juan Ignacio, Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX, Madrid, Edicusa (Cuadernos para el Diálogo), 1973.
- FERRERAS, Juan Ignacio, "La generación del 68", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 248-9, agosto-septiembre, 1970. Recogido también en Introducción..., cit., pp. 137-151.
- FERRERAS, Juan Ignacio, El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870), Madrid, Taurus, 1976.
- FERRERAS, Juan Ignacio, "La prosa en el siglo XIX", en Historia de la literatura española, III, coordinada por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, pp. 351-438.
- FICHTER, W. L., "El carácter tradicional de 'El Afrancesado'" en Revista de Filología Hispánica, VII, 1945, pp. 162-164.
- FONTANA, Josep, Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX, Barcelona, Ariel, 1975².
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., "D'où derive El sombrero de tres picos", en Revue Hispanique, XVIII, 1908, pp. 468-487.
- FORSTER, Edward M., Aspects of the Novel, Londres, 1927. Traduc. española, Aspectos de la novela, de Guillermo Lorenzo, Madrid, Debate, 1985².

- FRIEDMAN, Norman, "Point of view in Fiction. The Development of critical concept", en Publications of the Modern Language Association of America (PMLA), Baltimore, 70, 1955, pp. 1160-1184.
- GÁLVEZ RODRÍGUEZ, E., Perfil de Pedro Antonio de Alarcón, Alicante, Colección Cultural Gálvez, 1973.
- CALLECO MORELL, Antonio, Sesenta escritores granadinos en sus partidas de bautismo, Granada, Caja General de Ahorros, 1970, pp. 23-26.
- GALLEGO MORELL, Antonio, "Valera y Alarcón se asoman al Vesubio", en En torno a Garcilaso y otros ensayos, Madrid, Guadarrama (Punto Omega), 1970, pp. 71-76.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio, "El escándalo fue inspirado por Pastor Díaz moribundo", en Ya, 22, 23 y 26 de octubre de 1942.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio, "Sigue El escándalo. Polémica sobre la identificación de una figura incierta", en El Español, 13 noviembre 1943, pp. 1 y 12
- GAMALLO FIERROS, Dionisio, "Pastor Díaz y El escándalo", en Hoja del Lunes, La Coruña, 22 noviembre 1943.
- GANIVET, Ángel, Epistolario, 1894. Ahora en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1962³.
- GAOS, Vicente, "Técnica y estilo en El sombrero de tres

- "picos", en Temas y problemas de literatura española, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 177-201; y en Claves de literatura española, I, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 383-405. Este trabajo se reproduce casi íntegramente en la "Introducción" a su edic. de la obra, cit.
- GARCÍA POSADA, Miguel, "Reseña" a Cuentos y novelas cortas, edic. de Ángel Basanta Folgueira, cit., en ABC, Madrid, 20 octubre 1984.
- GENETTE, Gérard, Figures I, II, París, Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard, Figures, III, París, Seuil, 1972.
- GILLET, Joseph E., "A new Analogue of Alarcón's 'El sombrero de tres picos'", en Revue Hispanique, LXXIII, 1928, pp. 616-628.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro, Historia del periodismo español, 2 vol., Madrid, Editora Nacional, 1967.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (Andrenio), El renacimiento de la novela española en el siglo XIX, Madrid, Mundo Latino, 1924.
- GÓNGORA Y AYUSTANTE, Manuel, "Cartas literarias", en Revista Europea, 127, 1876, pp. 153-158.
- GÓNGORA Y AYUSTANTE, Manuel, Pedro Antonio de Alarcón, novelista, Granada, Tipografía comercial, 1910.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, Historia de la novela en España

desde el Romanticismo a nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, "La novela prerrealista: Pedro Antonio de Alarcón", en Historia de la literatura española. La Edad Moderna (siglos XVIII y XIX), New York, Las Américas Publishing Co., 1965, pp. 389-399.

GRAU MARTÍNEZ, Joaquín, "Pedro Antonio de Alarcón, novelista" en La Gaceta de la Prensa Española, 114, enero-febrero, 1958, pp. 3-52.

GULLÓN, Germán, El narrador en la novela del siglo XIX, Madrid, Taurus, 1976.

GULLÓN, Germán, La novela como acto imaginativo, Madrid, Taurus, 1983.

GULLÓN, Germán, "Las hipérbolas del idealismo: El escándalo, de Pedro Antonio de Alarcón", en La novela como..., cit., pp. 35-55.

GULLÓN, Ricardo, "Espacios novelescos", en GULLÓN, Agnes y Germán, Teoría..., cit., pp. 243-265.

HARTER, Monroe Z., "Alarcón in El escándalo", en Modern Language Notes, 83, Baltimore, 1968, pp. 212-225.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Eulalia, y otros, "Nuevos textos para las obras completas de Pedro Antonio de Alarcón", en Anales de la Universidad de Murcia, XXXIX, 1, 1982.

- HESPELT, Herman E., "Alarcón as Editor of 'El Látigo'", en Hispania (Stanford-California), XIX, 3, 1936, pp. 319-336.
- HURTADO DE LA SERNA, J. y GONZÁLEZ PALENCIA, A., Historia de la literatura española, Madrid, SAETA, 1949.
- JAMES, Henry, The Art of the Novel, introduc. de R. P. Blackmur, New York, 1934.
- JAMES, Henry, The Art of Fiction, New York, Charles Scribner's Sons, 1937.
- JAMES, Henry, El futuro de la novela, selec. de Roberto Yahni, Madrid, Taurus, 1975.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto, Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, traduc. de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972⁴.
- KRAPPE, Alexander Haggerty, "The source of Pedro Antonio de Alarcón's: 'El afrancesado'", en Romanic Review, XVI, 1925, pp. 54-56.
- KRAPPE, Alexander Haggerty, "The source of Pedro Antonio de Alarcón's: 'El extranjero'", en Hispanic Review, IX, 1943, pp. 72-76.
- LEMARTINEL, Jean, "Cinco cartas de Pedro Antonio de Alarcón

- a Antoine de Latour", en Archivo Hispalense (2ª época), LVIII, 1975, pp. 93-97.
- LIBERATORI, Filomena, I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1981.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis, "Aspectos poéticos de Pedro Antonio de Alarcón". Conferencia pronunciada con motivo del centenario del viaje a La Alpujarra, Guadix, 6 mayo 1972.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, L., El naturalismo y España. Valera frente a Zola, Madrid, Alhambra, 1977.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan, "La revolución de Septiembre y la novela española", en Revista de Occidente, IV, 2ª época, núm. 57, octubre 1969, pp. 94-115. Ahora en Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 11-41.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan, "Una crisis de la conciencia española: Krausismo y religión", en Cuadernos Americanos, CXLV, 2, marzo-abril, 1966, pp. 161-180. Ahora en Hacia el 98..., cit., pp. 119-159.
- LUBBOCK, Percy, The Craft of Fiction, Londres, Jonathan Cape, 1968⁴.
- MARÍAS, Julián, Diccionario de la literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

- MARTÍNEZ CACHERO, José María, "La condesa de Pardo Bazán escribe a su tocayo, el poeta Ferrari. (Ocho cartas inéditas de doña Emilia)", en Revista Bibliográfica y Documental, I, Madrid, 1947, pp. 254-266.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, "El centenario de Pedro Antonio de Alarcón", en ABC, 5 marzo 1933.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, Don Pedro Antonio de Alarcón. Un viaje por el interior de su alma y a lo largo de su vida, Madrid, Victoriano Suárez, 1943. Ahora en Obras completas, de Alarcón, Madrid, Fax. cit., pp. V-XXXII.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, "Sobre El escándalo", en Ya, 23 octubre 1943.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, "El Español y los españoles. Sobre un personaje de El escándalo", en El Español, 20 noviembre 1943, p. 3.
- MAZZARA, Richard A., "Dramatic Variations on Themes of El sombrero de tres picos, La zapatera prodigiosa and Una viuda difícil", en Hispania (Stanford-California) XLI, 1958, pp. 186-189.
- McCLENDON, Barnett A., "Political and Moral Evolution of Pedro Antonio de Alarcón", en Dos Continentes. Revista de Filología, Madrid, diciembre-enero, 1971-1972, núm. 9-10, pp. 13-25.

- MINÉNDEZ PELAYO, Marcelino, Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, V, Madrid, C.S.I.C., 1942.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Romancero hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia, I, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- MIPALES, Enrique, La novela española de la Restauración (1875-1885). Sus formas y enunciados narrativos, Barcelona, Puvill, 1979.
- MIRANDA; Soledad, Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX, Madrid, Pegaso, 1982.
- MIRANDA, Soledad, Pluma y altar en el siglo XIX, Madrid, Pegaso, 1983.
- MONGUIÓ, Luis, "Cronatística de los novelistas españoles del siglo XIX", en Revista Hispánica Moderna, XVII, 1951, pp. 111-127.
- MONTES HUIDOBRO, Matías, "Sencillez arquitectónica y aderezos estilísticos utilizados por Pedro Antonio de Alarcón", en Hispanófila, XII, 34, septiembre 1968, pp. 47-57.
- MONTES HUIDOBRO, Matías, "Pedro Antonio de Alarcón: Armonía y contrapunto de las superficies", en Superficie y fondo de estilo, Valencia, Estudios de Hispanófila-Castalia, 1971.
- MORALES OLIVER, L., "La guerra de África en Pedro Antonio de Alarcón", en Archivo de Estudios Africanos, XIV, 54, pp. 7-18.

- GCANO, Armando, Alarcón, Madrid, Epesa, 1970.
- OLEZA, Juan, La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología, Valencia, Bello, 1976.
- OLEZA, Juan, "Las transformaciones de la novela en el siglo XIX", en El País, 14 marzo 1985, p. III.
- ONIMUS, Jean, "L'expression du temps dans le roman", en Revue de Littérature comparée, París, julio-septiembre 1954, pp. 299-317.
- PAGNINI, Marcello, Estructura literaria y método crítico, Madrid, Cátedra, 1978².
- PALACIO VALDÉS, Armando, "Don Pedro Antonio de Alarcón", en Semblanzas literarias, 1878. Ahora en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1945.
- PARDO BAZÁN, Emilia, La cuestión palpitante, edic. de Carmen Bravo Villasante, Salamanca, Anaya, 1970².
- PARDO BAZÁN, Emilia, "Pedro Antonio de Alarcón", en Retratos y apuntes literarios, Madrid, 1908. Ahora en Obras completas, III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1360-1409.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "El viaje a Italia de Pedro Antonio de Alarcón", en Revista de Ideas Estéticas, 61, 1958, pp. 41-63.
- PARDO CANALÍS, Enrique, Una autor en un libro: Pedro Antonio de Alarcón (Estudio y antología), Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1965.

- PATTISON, Walter T., El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario, Madrid, Credos, 1965.
- PEERS, Allison E., Historia del movimiento romántico español, Madrid, Credos, 1967².
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, Las novelas de Urbano y Simona. Luna de miel, luna de hiel, presentación de Andrés Amorós, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", 1870. Ahora en Ensayos de crítica literaria, edic. de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972, pp. 115-132.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, Episodios Nacionales. Aita Tettauen, serie IV, 1905. Ahora en Madrid, Alianza Hernando, 1979.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, "Alarcón", en La Prensa, Buenos Aires, 31 agosto 1891. Ahora en SHOEMAKER, W. H., Las cartas desconocidas de Galdós en 'La Prensa' de Buenos Aires, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973, pp. 450-455.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, El problema religioso en la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, "Tiempo y obras de Pedro Antonio

de Alarcón" (reseña de la obra de Filomena Liberatori, I tempi..., cit.), en Insula, núm. 426, mayo 1982, p. 15.

PÉREZ MINIK, Domingo, Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, Madrid, Guadarrama, 1957.

PÉREZ PEÑA, F. E., "Sobre Pedro Antonio de Alarcón: El sombrero de tres picos", en Hispania, XLIV, 1961, pp. 371-372.

PICOCHÉ, Jean-Louis, "El sombrero de tres picos et La capa de grana. Origine de deux personnages et de deux accessoires de la nouvelle d'Alarcón", en Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh, Paris, Centre de Recherches d'Etudes Hispaniques, Tome II, 1966, pp. 253-260.

PLACE, Edwin B., "The Antecedents of El sombrero de tres picos", en Philological Quarterly, VIII, 1929, pp. 39-42.

POWERS, Harriet R., "Allegory in El escándalo", en Modern Language Notes, 87, 2 marzo 1972, pp. 324-329.

REVILLA, Manuel de la, "Bocetos literarios. Don Pedro Antonio de Alarcón", en Revista contemporánea, XI, 1877, pp. 17-26. Ahora en Obras, Madrid, Ateneo Científico, literario y artístico, 1888.

RÍO, Ángel del, Historia de la literatura española, II, 1948; y Barcelona, Bruquera, 1985.

- RODRÍGUEZ PEÑA, Hipólito (Julio Romano), Pedro Antonio de Alarcón, el novelista romántico, Madrid, Espasa Calpe, 1933.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, La novela popular española del siglo XIX, Barcelona, Fundación Juan March-Ariel, 1976.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, Cuentistas españoles del siglo XIX, Madrid, Aguilar, 1962³.
- SÁNCHEZ, M. L., CASCALES MUÑOZ, J., Antología de 'La Cuerda Granadina', Méjico, Imprenta de M. León Sánchez, 1928.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, "De la innovación al experimento en la novela actual", en AA.VV., Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976, pp. 228-264.
- SECO SERRANO, Carlos, Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX, Madrid, Guadarrama, 1973.
- SEGRE, Cesare, Le strutture e il tempo, Torino, 1976³.
- SHAW, Donald L., Historia de la literatura española. El siglo XIX, traduc. de Helena Casalmiglia, Barcelona, Ariel, 1974².
- SIMÓN DÍAZ, José, "Bibliografía complementaria sobre autores del siglo XIX", en Revista de Literatura, XXXI, núm. 61-62, enero-junio, 1967, pp. 181-185.
- SMIEJA, F., "Pedro Antonio de Alarcón: 'El extranjero'. Some Aspects of the Historical Background", en Hispanic

Review, 1969, pp. 370-375.

SORIA ORTEGA, Andrés, "Ganivet y los costumbristas granadinos", en Cuadernos de literatura, 13, 14, 15, enero-junio, 1949, pp. 205-235.

SORIA ORTEGA, Andrés, "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", en Boletín de la Real Academia Española, XXXI, 1951, pp. 45-99 y pp. 461-500; y XXXII, 1952, pp. 119-145.

SORIA ORTEGA, Andrés, "Alarcón y Janín. Notas para el estudio de los primeros escritos alarconianos", en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, V, Oviedo, Universidad, 1983, pp. 359-388.

SOLÍS LLORENTE, Ramón, "Pedro Antonio de Alarcón, el novelista y el hombre". Conferencia pronunciada con motivo del centenario del viaje a La Alpujarra, Guadix, 13 mayo 1972.

STANZEL, Franz K., Typische Formen des Romans, Göttingen, 1964.

TACCA, Óscar, Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1978².

TIERNO GALVÁN, Enrique, "La novela histórico-folletinesca", en Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español, Madrid, Tecnos, 1977, pp. 11-94.

- TODOROV, Tzvetan, Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, Literatura española contemporánea, I, Madrid, Guadarrama, 1966³.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, La España del siglo XIX (1808-1914), París, Librería Española, 1961; y Barcelona, Laia, 1982¹⁵.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, Estudios sobre el siglo XIX español, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- VALBUENA PRAT, Ángel, Historia de la literatura española, III, Barcelona, Gustavo Gili, 1974⁸, pp. 271-278.
- VALERA, Juan. "El Niño de la Bola y Curro Varyas", en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 973-977.
- VALERA, Juan, Notas biográficas y críticas. Don Pedro Antonio de Alarcón, en Obras completas, cit., pp. 1358-1355.
- VALERA, Juan, Notas biográficas y críticas. Nicomedes Pastor Díaz, en Obras completas, cit., p. 1274.
- VALERA JACOME, Benito, Estudios novelísticos del siglo XIX, Gerona, Aubí, 1974.
- VAN PRAAG, J. A., "Un precursor holandés de El Molinero de Arcos", en Clavileño, núm. 19, IV, 1953, pp. 7-9.
- VILLANUEVA, Darío, Estructura y tiempo reducido en la novela, Valencia, Bello, 1977.

WELLEK, R. y WARREN, A., Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1974⁴.

WINSLOW, Richard B., "The Distinction of Structure in Alarcón's 'El sombrero de tres picos' and 'El capitán Veneno', en Hispania (Wallingford), XLVI, 4, 1963, pp. 715-721.

ZAVALA, Iris M., Ideología y política en la novela española del siglo XIX, Salamanca, Anaya, 1971.

ZAVALA, Iris M., "El triunfo del canónigo: Teoría y novela en la España del siglo XIX (1800-1875)", en AA.VV., Teoría de la novela, cit., pp. 93-139.

INDICE

I. INTRODUCCIÓN	7
1. La paradoja alarconiana	8
2. Una primera explicación	18
3. Alarcón en la encrucijada	36
4. Un intento de clasificación	53
II. LAS OBRAS DE ALARCÓN	64
1. Poesía	65
2. Teatro	69
3. Artículos periodísticos	72
4. Libros de viajes	86
5. Narraciones breves	101
III. LAS NOVELAS EXTENSAS DE ALARCÓN	117
0. Aclaración previa	118
1. El sombrero de tres picos	118
2. El escándalo	144
3. El Niño de la Bola	162
4. La Pródiga	170
IV. LA ESTRUCTURA EN LAS NOVELAS DE ALARCÓN	180
0. Cuestión previa	181
1. La estructura narrativa como una forma de entender la historia novelada	183

2. Novelas de estructura simple	190
3. Novelas de estructura compleja	230
4. Recapitulación	265
V. EL NARRADOR EN LAS NOVELAS ALARCONIANAS	267
1. La figura del narrador en la narratología actual	268
2. El narrador omnisciente en <u>El final de Norma</u>	276
3. El narrador transcriptor de <u>El sombrero de tres picos</u>	284
4. El desdoblamiento del narrador en <u>El escándalo</u>	301
5. El narrador-testigo de <u>El Niño de la Bola</u>	314
6. El narrador en <u>La Pródiga</u>	340
7. El autor implícito en las novelas de "tesis"	346
8. Recapitulación	356
VI. LOS PERSONAJES DE LAS NOVELAS ALARCONIANAS	358
1. Los personajes en la narrativa	359
2. Los personajes femeninos en las novelas de Alarcón	363

3. Los personajes masculinos	385
4. La simbología de los personajes. ¿Autobiografía?	424
5. El personaje colectivo: El coro	440
6. Estudio especial de los personajes de <u>El sombrero de tres picos</u>	453
7. Recapitulación	476
 VII. EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO NARRATIVOS EN LAS NOVELAS DE ALARCÓN	478
1. Las funciones del tiempo y del espacio en la narrativa	479
2. El tiempo narrativo como marco de la acción en las novelas alarconianas	489
3. La manipulación del tiempo narrativo	516
4. La limitación temporal en la narrativa alarconiana	520
5. El sentimiento del tiempo	540
6. El tratamiento del espacio	550
7. La manipulación del espacio	553
8. Recapitulación	568
 VIII. RASGOS DEL ESTILO DE ALARCÓN	569
1. Lugares comunes de la crítica alarconiana	570

2. El humor	589
3. La lengua	609
IX. CONCLUSIONES	630
BIBLIOGRAFÍA	649
1. Ediciones más importantes de las obras alarconianas	650
2. Estudios y monografías sobre el siglo XIX español y sobre la obra de Alarcón	655
ÍNDICE	680