TESIS DOCTORAL

Autor: Juan Bautista MONTES BORDAJANDI.

Título: Las novelas de Pedro Antonio de Alarcón. Análisis de sus categorías narrativas y de su estilo.

Presentada en la Universidad de Granada(Facultad de Filosofía y Letras) bajo la dirección del Profesor Doctor D.José Andres de Molina Redondo,el día 25 de Abril de 1987.

Estuvo formado el tribunal por:

Dr.D.Antonio Gallego Morell.

Dr.D.Andrés Soria Ortega.

Dr.D.Cristóbal Cuevas Gómez.

Dr.D.Antonio Sánchez Trigueros.

Dr.D.Genaro Ortega Olivares.

Obtuvo la calificación de Apto "cum laude".

T E S I S D O C T O R A L

LAS NOVELAS DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

(ESTUDIO DE SUS CATEGORÍAS NARRATIVAS Y DE SU ESTILO)

JUAN BAUTISTA MONTES BORDAJANDI

LAS NOVELAS DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

(Estudio de sus categorías narrativas y de su estilo)

Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada. Dirigida por el Dr. D. José Andrés de Molina Redondo.

Juan Bautista Montes Bordajandi

AGRADECIMIENTO

Esta tesis doctoral se comenzó bajo los auspicios del profesor Dr. D. Julio Fernández-Sevilla. A él le debo la elección del tema, el planteamiento general y la corrección de los primeros capítulos. Su trágica muerte, que dejó honda huella en todos los que, de una u otra forma nos sentimos unidos a la Universidad de Granada, le impidió ver terminado un trabajo en el que, me consta, había puesto tanta ilusión como yo mismo. Quede, pues, constancia pública de mi sincero agradecimiento y sirva esta tesis, al mismo tiempo, de humilde homenaje a su persona.

Conste, asimismo, mi agradecimiento al profesor Dr. D. Andrés Soria Ortega, a quien debo muchas y muy acertadas precisiones.

Y, finalmente, al profesor Dr. D. José Andrés de Molina Redondo, que gustosamente aceptó continuar

un trabajo ya comenzado y pacientemente ha resuelto cada una de mis numerosas dudas, agradezco su interés y su dedicación, sin los cuales este trabajo no hubiera podido concluirse.

Juan B. Montes

I

INTRODUCCIÓN

1. La paradoja alarconiana

Dedicar un trabajo amplio, como el presente, al análisis de la obra de Pedro Antonio de Alarcón puede parecer extraño en las postrimerías del siglo XX, cuando este autor ha sido relegado al olvido por la crítica universitaria española. Salvo contadas excepciones, ya no se hacen estudios profundos, quizás nunca se hicieron, de las novelas del accitano. A lo sumo, se le cita en las Historias de la Literatura para destacar negativamente el carácter trasnochado de su ideología, el escaso interés de sus novelas de tesis, y salvar, aunque sólo sea por su ingenuidad y fresco humorismo, El sombrero de tres picos (1). En la

---

(1) Claro exponente de esto son las escasas páginas dedicadas al guadijeño en las Historias de la literatura española más recientes: siete páginas escasas le dedica Donald L. Shaw en su conocido volumen de A Literary History of Spain (Traduc. española, Historia de la literatura española. El siglo XIX, Barcelona, Ariel, 1973); algo más de dos páginas ocupa en el trabajo de Juan Ignacio

bibliografía que recogemos al final se podrá comprobar la escasez de estudios y de críticas que se han realizado

---

Ferreras, "La prosa en el siglo XIX", que forma parte de la Historia de la literatura española, tomo III, coordinada por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980; otras dos le conceden Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala en su Historia social de la literatura española, II, Madrid, Castalia, 1981; y en la más reciente Historia y crítica de la literatura española, dirigida y coordinada por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1982, sólo se recoge un breve resumen del artículo de Vicente Gaos, "Técnica y estilo de El sombrero de tres picos". Las páginas dedicadas a otros autores contemporáneos en las Historias... citadas son respectivamente: Fernán Caballero, 5-2-2-1 artículo; Pereda, 9-3-4-1 artículo; Valera, 8-3-4-3 artículos; Palacio Valdés, 4-3-2-1 artículo; Galdós, 19-3-17-12 artículos; Leopoldo Alas, 9-3-5-10 artículos; Pardo Bazán, 9-3-4-1 artículo. Lo que demuestra que sólo es superado por Fernán Caballero en el espacio a él dedicado. Todo esto sin tener en cuenta las diferencias en los juicios de valor.

sobre obras alarconianas. Como contrapartida, dos estudiosos extranjeros le han dedicado recientemente amplios trabajos: Cyrus DeCoster (Pedro Antonio de Alarcón, Boston, Twayne Publishers, 1979) y Filomena Liberatori (I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1981).

La paradoja, sin embargo, se presenta cuando la escasez de crítica alarconiana no parece responder a las abundantes ediciones y reediciones de sus obras. No exageramos si decimos que, en su época, fue el novelista más leído, a pesar de que carezcamos de estudios comparativos sobre el particular (2).

---

(2) Vid. las palabras de Galdós: "En cuanto al público, baste decir que ningún autor ha tenido aquí más lectores que Alarcón, y que si hubiera seguido escribiendo, su parroquia, si así puede decirse, habría aumentado conforme a los progresos de la cultura" ("Alarcón", en W. H. Shoemaker, Las cartas desconocidas de Galdós en 'La Prensa' de Buenos Aires, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973, p. 454); o las de Leopoldo Alas: "Muere uno de los diez o doce escritores de más fama, de mayor público, y... ¡no pasa más que

Actualmente también abundan las opiniones de críticos y estudiosos extrañados por la difusión y abundantes ediciones de las obras de Pedro Antonio de Alarcón (3),

---

esto!" ("Alarcón", en La Publicidad, Barcelona, 7 de agosto de 1891, núm. 4.886); y Pardo Bazán: "No sé si habrá algún novelista contemporáneo que hechice al público como el autor de El escándalo; no sé si existirá alguno tan leído y predilecto de todos, sin distinción de sexos ni edades; pero sé que harta gente me pide prestada 'una novela de Alarcón' con preferencia a las de otros autores" (La cuestión palpitante, edic. de Carmen Bravo Villasante, Salamanca, Anaya, 1970[2]).

(3) Aunque algunas ediciones pueden verse en la Bibliografía final, no nos resistimos a anotar aquí, fijándonos únicamente en las casas editoriales de más amplia difusión en España, que El sombrero de tres picos ha aparecido recientemente en las siguientes editoriales: Magisterio Español (Novelas y Cuentos), 1971; Kapelusz, 1973; Cátedra, 1974 (11ª edic., 1984); Clásicos Castellanos, 1975; S. M., 1978; Aubí, 1979; Taurus, 1982; Plaza y Janés, 1984; Alhambra, 1985; Anaya, 1985;

y, si no queremos caer en el dogmatismo, no diremos que hoy sea el más leído de los autores de la llamada "Generación del 68", pero sí hemos de reconocer que la escasa crítica que se le dedica no se corresponde con el alto número de lectores que aún hoy conserva. Opinión que también recogen estudiosos muy cualificados de la crítica universitaria. Así, Laureano Bonet reconoce:

Diputación de Granada, 1985; Alianza Editorial, 1985; Austral, 1938 (20ª edic., 1986); y que el resto de su producción se ha publicado en Obras completas, Fax, 1943 (3ª edic., 1968); Novelas completas, Aguilar, 1974, aparte de que sus novelas y narraciones breves pueden verse en ediciones como Bruguera, Plaza y Janés, Austral, Magisterio Español, Cátedra, Kapelusz, Editora Nacional, etc. Otro ejemplo nos lo proporciona el profesor Alberto Navarro González, cuando en su "Introducción" a la edic. de La Pródiga, Madrid, Editora Nacional, 1975, señala: "En 1946, la Librería General de Victoriano Suárez (Madrid) llevaba ya tiradas 40 ediciones de El escándalo, 31 de El sombrero de tres picos, 23 de El Niño de la Bola, 21 de El final de Norma, 19 de La Pródiga y 18 de El capitán Veneno". (p.51).

> ... tras su muerte en 1891, incluso ya en los últimos años de su carrera literaria, asistimos al contraste entre el silencio de una parte de la crítica, por un lado, y, por otro, a un imprevisto fervor popular. Este contraste se ha ensanchado como una cuña con el paso de los años: el silencio de la crítica 'activa', primero, y luego, de la crítica universitaria, se ha ido espesando, mientras que, por el contrario, las prensas no desfallecían ofreciendo más y más ediciones de la obra alarconiana (4).

No queremos ser reiterativos en las citas, aun a sabiendas de que a lo largo del presente estudio seguirán apareciendo opiniones al respecto, y sólo reproduciremos las palabras acertadísimas que el profesor Pérez Gutiérrez dedica a esta cuestión:

---

(4) Laureano Bonet, "Introducción" a su edic. de <u>El sombrero de tres picos</u>, Madrid, Taurus, 1982, p. 9.

> Convendría que nos desengañásemos: no somos los profesores de literatura, ni los críticos y especulativos 'a la última' en cuestiones literarias, los que decidimos sobre la suerte de escritores y obras. En definitiva, es la gente la que lee o deja de leer. Cada curso puedo comprobar cómo esa gente joven sigue leyendo a Alarcón, cómo sigue encontrando entretenimiento en El afrancesado, La Comendadora, El sombrero de tres picos -por supuesto- y hasta La Pródiga. Hay algo en Alarcón que mantiene vivos sus textos, que hace que el placer de leerle no se acabe nunca (5).

Los motivos que la crítica pudo tener, y tiene hoy día, para abandonar en el olvido la obra del accitano

---

(5) Francisco Pérez Gutiérrez, "Tiempos y obras de Pedro Antonio de Alarcón" (reseña de la obra de Filomena Liberatori, I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, 1981), en Ínsula, núm. 426, mayo 1982, p.15.

podrían ser tema de un excelente trabajo aún por realizar seriamente, a pesar de que casi todos están de acuerdo en señalar a nuestro autor como "reaccionario", "ultramontano", "no adaptado a los nuevos estilos literarios", etc., y estas apreciaciones se presentan como causa de su olvido. Pero lo que nos interesa a nosotros, y esto constituirá el grueso de nuestro trabajo, es demostrar que en los libros alarconianos existen muchos elementos artísticos, de puro estilo literario, que han pasado, quizás desapercibidos, quizás conscientemente despreciados, por el mero hecho de que la ideología del autor no se corresponde con la ideología del crítico.

En efecto, pocas críticas de las obras de Alarcón pudieron hacerse en su época como análisis de los elementos artísticos de las mismas. Se juzgaba, sobre todo, la carga ideológica que en ellas se infundía, y esto condicionó sobremanera la crítica objetiva. Alarcón defendía una causa que, para los críticos liberales -los de mayor difusión en el momento-, era anacrónica. Para críticos posteriores, aún son válidas las palabras de Azorín:

> ¿Cómo los escritores de 1898, la generación que nacía al arte puro, aun después de morir él, ha podido desconocer su obra?

Alarcón escribe al mismo tiempo que Fernán Caballero, que Galdós, que Pereda, que Valera. Los nuevos escritores han leído y celebrado -parcamente, con reservas- a algunos de estos novelistas; para el nombre de Alarcón ha habido desconocimiento, silencio. Esos nuevos escritores -vanagloriosos de un nuevo romanticismo- venían al arte ansiosos de vida. Y Alarcón, entre todos los escritores del siglo XIX, es quien más honda sensación de vida ofrece, el que ha abierto más largas perspectivas de dolor y de idealidad. ¿Cómo puede haber ocurrido ese fenómeno? Indudablemente, la política ha intervenido aquí funestamente; en Alarcón -singularmente durante sus últimos años- se ha visto, ante todo, la tendencia política; esa tendencia ha sido tenaz y estruendosamente combatida por sus adversarios. Y el ruido de la lucha ha hecho que quedara en olvido el aspecto estético de las obras de Alarcón. Pero ya es hora de que las cosas se

restablezcan en su verdadero orden (6).

Y a nosotros, como al profesor Pérez Gutiérrez (7), nos parece "una solemne estupidez despachar al escritor de Guadix desdeñosamente sólo por el delito de haber sido un reaccionario".

No vamos a olvidar, claro está, el análisis de la ideología que Alarcón esparce por sus numerosos libros, pero sí intentaremos que nuestra mirada acuda al reclamo de los abundantes recursos que utiliza el guadijeño para que estas obras, a pesar de ser vehículo de expresión de sus ideales, se hayan convertido en verdaderos ejemplares de creación novelística en el siglo XIX español, y aun en el actual, fuentes de numerosas adaptaciones en otras artes: teatro, cine, ópera, etc., y caudal inagotable de lectura desde su aparición a nuestros días. Porque no hemos de pensar que el éxito de Alarcón se debiera únicamente a que su pensamiento se correspondía con el de la sociedad burguesa conservadora que devoraba sus escritos. Si ello

---

(6) Azorín, en Andando y pensando, Obras completas, V, Madrid, Aguilar, 1960, p. 209.

(7) F. Pérez Gutiérrez, "Tiempos y obras...", cit., p.15.

hubiera sido así, hoy estaría totalmente olvidado. Creo, como William C. Atkinson (8), que si estas novelas perduran en la estima popular, como ocurre efectivamente, parece probable que sea porque hay en ellas algo más que unas simples exposiciones ex parte que han sobrevivido a su tiempo.

2. Una primera explicación

Una de las primeras causas del olvido en que quedó sumido Alarcón para la crítica de finales del XIX fue debida al propio carácter del accitano y a su empecinada manía de alejarse del mundo literario, recluyéndose en su finca de Valdemoro cuando aún estaba en edad de plenitud creadora,

---

(8) William C. Atkinson, "Pedro Antonio de Alarcón", en Bulletin of Spanish Studies, vol. X, núm. 39, julio 1933, p. 136: "... and if these novels live on in popular esteem, as they do, it seems probable that there is more in them than mere ex parte statements, that have outlived their hour".

y a la no menos empecinada decisión de no escribir ninguna novela más cuando no había cumplido aún los cincuenta años.

Alarcón, desde su juventud, había dado muestras de una extremada ambición. Guadix, su ciudad natal, era un obstáculo para poder llevar a cabo sus proyectos (9). Sus comienzos literarios no fueron

> por seleccion ni capricho, sino cediendo a una fuerza interior, tan espontánea

---

(9) Son significativas, a este respecto, las palabras que recoge su biógrafo José Calvo de una carta del autor: "Adivina, amigo mío; adivira tú, que te habrás visto en mi mismo caso, lo que los dos últimos años de permanencia en Guadix (de los 18 a los 20), en semejantes circunstancias, suponen de luchas en mi corazón y en mi cabeza, sumido como estaba en la tétrica soledad de un pueblo rutinario, silencioso, incomunicado con el resto del mundo, mientras que mi ambición combatía desesperada con los cielos y la tierra... Aquellas ignoradas agonías de mi adolescencia son indudablemente lo único grande e interesante de mi vida, así como el origen de mi carácter y de todas mis ideas" (José

> y avasalladora como las de la vida orgánica, y dado también que me fue desde luego forzoso tomar la cosa por oficio y entregar a la imprenta mis pobres borrones, sopena de quedar enterrado en Guadix (10).

Sus primeros escritos, Descubrimiento y paso del Cabo de Buena Esperanza y El final de Norma, son buena prueba de su deseo de alejarse, aunque sólo fuera con la imaginación, de "aquella estacionaria ciudad rodeada de cerros" (11). No acaba aquí la lucha por salir de su ciudad natal: la fundación de El Eco de Occidente, en Cádiz, y su huida a la ciudad andaluza para dirigirlo a los veinte años, su viaje a Madrid para publicar la continuación de El Diablo Mundo, su estancia después en Granada cuando

---

Calvo, "Biografía de don Pedro Antonio de Alarcón", en Poesías, de Alarcón, Madrid, Imprenta Central, 1878, pp. XXVII-XXVIII).

(10) Historia de mis libros, en Obras completas, Madrid, Fax, 1954^{2}, p. 4. (En adelante, O.C., y, salvo indicación en contra, citaremos por esta edición).

(11) Historia de mis libros, O.C., cit., p. 6.

el periódico gaditano traslada allí su sede, su salto definitivo a Madrid, en plena revolución de 1854, y su labor como director de periódicos tan extremistas como La Redención, en Granada, y El Látigo, en la capital de España, prueban los intentos del accitano de destacar, creo que por los medios que fuesen, en unos ambientes sociales a los que admiraba y que le estaban vedados por su nacimiento y por sus recursos económicos (12).

---

(12) Con respecto a este punto, son esclarecedoras las palabras de Mariano Catalina ("Biografía de don Pedro Antonio de Alarcón", en O.C., cit., p. 1903): "Por aquellos tiempos, publicábase en Madrid un libelo, más bien que periódico satírico, destinado a derribar a la señora que ocupaba el trono, y apadrinado por un alto personaje que después ha muerto con reputación de ser arquetipo de lealtad (...). Pero, ¿quién le tosía a nuestro escritor guadijeño, con sus veintiún años, su sangre andaluza y revolucionaria, buscavidas por inclinación, sin un cuarto, y ante la ocasión de hacerse célebre en pocos días? Liose, pues, la manta, y sin reparar en barras se metió de hoz y

En muy poco tiempo, y siendo aún joven, logra ser conocido en los ambientes sociales más elevados de Madrid. Su firma aparece en los periódicos más importantes de la época: El Occidente, La Discusión, La América, El Criterio, El Museo Universal, El Semanario Pintoresco, La Ilustración, El Eco Hispano-Americano, El Mundo Pintoresco, El Correo de Ultramar, etc. (13), y sus dotes de conversador ameno son apreciados en todos los salones de la alta sociedad (14).

---

de coz en la dirección y redacción de El Látigo, y tan maravilloso hizo su papel, que al poco tiempo se hallaba pendiente de un duelo a muerte". Vid., asimismo, Bernett A. McClendon, "Political and moral evolution of Pedro Antonio de Alarcón", en Dos Continentes. Revista de Filología, Madrid, diciembre-enero 1971-1972, núms. 9-10· y Herman E. Hespelt, "Alarcón as Editor of 'El Látigo'", en Hispania (California), XIX, 3, 1936, pp. 319-336.

(13) Mariano Catalina, "Biografía...", cit., p. 1904.

(14) Una anécdota curiosa es la que señala Laura de los Ríos en su edición de La comendadora y otros cuentos, Madrid, Cátedra, 1975: "En el salón de la marquesa

Su enrolamiento en las filas del ejército español para la campaña de la guerra de Marruecos a las órdenes del general Ros de Olano y las crónicas que envía desde África para El Museo Universal aumentan más, si cabe, su popularidad. Puede decirse que en esta fecha, 1860, Alarcón es uno de los escritores más conocidos de España. Su fama se acrecienta cuando comienza a participar activamente en política dentro del partido de la Unión Liberal, fundado por O'Donnell. A partir de 1864, en que por primera vez sale elegido diputado, los éxitos políticos se suceden: diputado por Guadix y Granada en varias ocasiones, senador, otras, ministro plenipotenciario de España en Suecia y Noruega, Consejero de Estado, etc.

Entretanto había conocido el escaso éxito de su drama El hijo pródigo en 1857 y ya, a esta temprana edad, tanto él como sus biógrafos achacan el fracaso a la confabulación que los críticos literarios habían formado contra

---

de Nájera le conoció mi abuela materna, con quien mantuvo amistad, a través de don Luis Rute, tío de ella y gran amigo del novelista. Por cierto, que contaba mi abuela que Alarcón gustaba de ser el centro de atención y que era galante y presumido" (p. 20).

su persona. Recordemos que sólo tiene 24 años, que sólo ha publicado artículos periodísticos, algunas narraciones breves y El final de Norma, que su tendencia espiritualista, según él cuenta, no comienza hasta 1865, etc. (15). Así

---

(15) Con respecto al estreno de El hijo pródigo, dice Mariano Catalina, cit., pp. 1904-1905: "Aun antes de levantar el telón la noche del estreno de El hijo pródigo, ya se veía el espíritu de hostilidad que dominaba en una gran parte de los que habían de juzgarle; los chistes de unos, las hipócritas e intencionadas alabanzas de otros, los ataques no disimulados de aquellos que deseaban vengarse del crítico que tan severamente había juzgado sus obras, y el desdichado carácter español, propicio siempre a dejarse arrastrar por el camino que más perjudique al compatriota que se eleva, formaba aquella noche una atmósfera tan contraria a la obra de Alarcón, que bien a las claras se veían las malas condiciones con que se entraba en el palenque dramático y, sin esperar a que se alzara el telón, podía asegurarse que el drama tenía que luchar con elementos contrarios y con diez probabilidades de éxito contra noventa (...). Profundamente herido

no es extraño que, cuando ya se muestra como escritor consagrado, en 1875, tras los éxitos rotundos del Diario de

---

Alarcón por la confabulación que la injusticia, la envidia y la venganza habían tronado contra su drama, resolvió retirarlo de la escena y no autorizar jamás su representación". Luis Martínez Kleiser, (Pedro Antonio de Alarcón. Un viaje por el interior de su alma y a lo largo de su vida, en O.C., cit., p. 12), habla también de que "la injusticia del ataque y las armas de la mendicidad y de la tinterillada de que se valieron para herirle le dolieron tan en lo vivo, que no quiso vencer de la intriga, y se alejó con bascas de repugnancia, por mal de todos, de los tablados escénicos". Y, finalmente, el propio autor recoge en su Historia de mis libros, cit., p. 12, las palabras de uno de sus biógrafos: "Algunos periódicos, no contentos con criticar apasionadamente el drama, dedicáronse a mentir con cínico descaro". Estas palabras, aunque Alarcón no lo declare, son de José Calvo. Su biografía apareció en la 1ª edición de Poesías serias y humorísticas, 1870, y posteriormente ampliada en Poesías, cit., pp. XXIII-XLIV.

un testigo de la Guerra de África, La Alpujarra, De Madrid a Nápoles y de El sombrero de tres picos, reciba aún peor que las de El hijo pródigo las críticas de El escándalo, El Niño de la Bola y La Pródiga.

Aquel Alarcón que había buscado con ahínco la fama, el reconocimiento público, que había visto en muy pocos años cómo alcanzaba todo aquello por lo que había trabajado, se resistía a aceptar los juicios negativos que, desde una parte de la crítica, se lanzaban contra sus obras. En 1882 anuncia su decisión de no escribir más novelas. Se recluye en su finca de Valdemoro y se aparta voluntariamente de todos los círculos literarios del país. Sus palabras a este respecto son significativas:

> Un indecible tedio hacia la vida literaria se apoderó de mi ánimo en vista de tanta miseria y descortesía. Diome empacho de que cuatro almas enfermas se figurasen, una vez más, que yo buscaba o echaba de menos sus tristes elogios. Conocí que hacía tiempo experimentaba no sé qué malestar y angustia, así como asfixia, al ver que ciertos periódicos me escatimaban el aire de la publicidad, el terreno de

> de las manifestaciones artísticas, el anuncio, el examen, la contradicción, la posibilidad, en fin, de la gloria legítima, vida de todo aquel que nació para soldado de estas nobles contiendas... (16).

Parece, sin embargo, que no era sólo "tedio hacia la vida literaria" lo que tenía Alarcón. Martínez Kleiser recoge una carta que en 1886 escribió a don Luis de Rute:

> Estoy viejo y enfermo (...) y, además, me he aplastado en mi casa, al lado de mi mujer y de mis hijos, y con media docena de amigos en prosa, jugadores de tresillo o de dominó, que ponen el grito en el cielo cuando les falto (17).

y Mariano Catalina, en el añadido que hace en 1905 a su Biografía, señala:

> Al escribir su último artículo, titulado

---

(16) Historia de mis libros, cit., p. 28.

(17) Luis Martínez Kleiser, cit., p. XXVIII.

> Diciembre, el año 1887, ya se resentía la naturaleza fuerte y vigorosa de Alarcón; su carácter jovial e ingenioso cayó en profunda melancolía; no encontró en su organismo, gastado por los años y el trabajo, energías bastantes para rehacerse; conoció con intuición maravillosa que el hombre todo luz e inteligencia de otros tiempos, aplaudido y admirado por el mundo, se hundía, y se hundía para siempre; y encerrándose en el seno de una familia amante y cariñosa, se negó con obstinación invencible a salir ni ser visto por nadie, y se sentó a esperar la muerte con la constancia y el tesón propios de su carácter (18).

Alarcón estaba enfermo, y esto ayudó a, si no causó, ese alejamiento de la vida pública. Tenemos testimonios directos de doña Emilia Pardo Bazán en 1887:

> Alarcón tenía la respiración sorda y

---

(18) Mariano Catalina, cit., p. 1912.

> dificultosa; los ojos apagados, mientras no los animaba la conversación; cierta atonía en el rostro, y, especialmente, una obesidad excesiva, un derroche de tejido adiposo, lo que llaman las gentes del pueblo gordura falsa. Su palidez amarillenta completaba el diagnóstico (19).

y de don Juan Valera, con motivo de su muerte, que reconoce:

> Hacía años que Pedro Antonio de Alarcón estaba impedido y agobiado por extraña y dolorosa enfermedad (20). Vivía en voluntaria reclusión y casi completo aislamiento. No quería ver a nadie, ni hablar con nadie

---

(19) Emilia Pardo Bazán, Retratos y apuntes literarios, 1908. Ahora en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1374. (En adelante citaré por esta edición, salvo indicación en contra).

(20) Se refiere a la parálisis que sufrió Alarcón tras su primer ataque de hemiplejía, en 1888.

y se consumía en estéril reposo o letargo (21).

Convendría, pues, no explicar su apartamiento de la vida literaria únicamente por ese "tedio" al que anteriormente se ha referido. Hay, qué duda cabe, otras causas que no debemos olvidar. En primer lugar, la enfermedad a la que sus contemporáneos se refieren; en segundo lugar, la escasa capacidad del autor para recibir las críticas negativas; y, finalmente, habrá que darle cierto valor a su tan repetida opinión de que una "conjuración de silencio" se había levantado contra sus obras y su persona (22).

---

(21) Juan Valera, Nuevas cartas americanas, en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1942.

(22) En un reciente trabajo ("Las hipérboles del idealismo: El escándalo, de Pedro Antonio de Alarcón", en La novela como acto imaginativo, Madrid, Taurus, 1983, pp. 35-55), Germán Gullón apunta la tesis de que con El escándalo se había iniciado el proceso de abandono de la novela por parte del guadijeño: "Posiblemente reconoció lo imposible de la tarea de modernizar su perspectiva creadora" (p. 52).

Que la citada "conjuración" existiese, tal y como él la refiere, de forma premeditada por parte de la crítica, nos resistimos a aceptarlo; sin embargo, nadie puede negar hoy que la cantidad de ediciones de sus obras, señal inequívoca de su lectura, no se correspondió con el espacio ni con el interés mostrado por los críticos. No citaremos las palabras del propio Alarcón (23), ni las de sus biógrafos Martínez Kleiser (24) y Mariano Catalina (25), por demasiado conocidas, respecto de ese silencio que la crítica observó frente a sus obras. Otros contemporáneos suyos también hablan de "conspiración" (26). Hay críticos, sin embargo, que achacaron su negativa a seguir escribiendo a pura y

---

(23) Historia de mis libros, cit., p. 27.

(24) Pedro Antonio de Alarcón..., cit., p. XXVI.

(25) "Biografía...", cit., p. 1904.

(26) Alberto Navarro González, "Introducción" a su edición de La Pródiga, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 22, cita las palabras de José Fernández Bremón en La Ilustración Española y Americana referentes a que lo que silenció al novelista no fue el cambio de gusto, sino "una conspiración de jóvenes impacientes".

simple manía. Entre estos últimos destaca Leopoldo Alas (27), que en uno de los artículos que escribe sobre Alarcón (28) -dicho sea de paso que nunca fue benevolente con el accitano- se pregunta por las causas que han movido al guadijeño a colgar la pluma, y le anima a seguir escribiendo (29).

---

(27) Leopoldo Alas, Clarín, en "Alarcón", Nueva campaña, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887, pp. 83-87, señala, por ejemplo, que "esa conspiración del silencio de que se queja, ni es tan poderosa ni tan general como él piensa, ni debe arredrar a un artista verdadero que ha de trabajar con un propósito algo menos pueril que el de verse objeto de artículos y gacetillas".

(28) "Por qué no escribe Alarcón. Palique tal vez indiscreto", aparecido en Madrid Cómico, 4 de enero de 1885. Está ahora recogido en Obra olvidada, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Júcar, 1973, pp. 51-57.

(29) La actitud crítica de Leopoldo Alas puede apreciarse en las palabras que doña Emilia Pardo Bazán escribió a su amigo Emilio Ferrari en carta de 26 de julio

La crítica actual, en general, mantiene la idea de que la postura de Alarcón es incomprensible y que la "conjuración" no es sino producto de su propia imaginación. Quizás haya sido el profesor Montesinos el que con más

---

de 1901. La amistad entre la condesa y el asturiano llegó al punto de que éste prologara la primera edición de La cuestión palpitante. Posteriormente vino la ruptura entre ambos y de esa fecha es la carta aludida: "En efecto, con Clarín se nos muere un pedazo, un resto de juventud... ¿Quién nos desgarrará como aquel perro? Mire usted que yo pasé cuatro o seis años de mi vida sin que un solo instante dejasen de resonar en mis oídos los ladridos del furioso can. Y ni por esas. Hay quien cree que por esas. Yo no lo creo. Clarín tenía mucha vara alta con los barateros menudos de la crítica. Lo que él censuraba (?) no se atrevían ya a aplaudirlo infinitos periódicos y muchachos". (José María Martínez Cachero, "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, p. 256).

dureza haya atacado, en este punto, al autor de El escándalo:

> Todo esto se lo fingía Alarcón a sí mismo; era un ardid de su pereza, de su desgana, de su incipiente enfermedad. Apareada a una enfermedad moral gravísima: el novelista se sentía desbordado por los tiempos en que vivía, desplazado en ellos, anacrónico, por decirlo así. Su mundo desaparecía y el nuevo mundo le daba miedo (30).

Habrá que interpretar, pues, la postura alarconiana desde estas últimas palabras. Creemos que el verdadero problema de Alarcón fue el hallarse inmerso en una época y una forma literaria con las que no comulgaba. Su gran preocupación fue ver cómo triunfaba aquel estilo -el naturalismo- que él rechazaba y cómo sus obras, por no ajustarse al mismo, pasaban desapercibidas para la crítica o, a lo sumo, mostradas como símbolos anacrónicos de una sociedad que ya no existía. Alarcón no pudo aguantar el nuevo empuje de la novela realista, no quiso adaptarse a las nuevas

---

(30) José Fernández Montesinos, Pedro Antonio de Alarcón, Valencia, Castalia, 1977, p. 276.

formas y prefirió abandonar la literatura en la época en que aún sus libros seguían reeditándose. No es el momento de profundizar en la veracidad o no de la "conjuración del silencio" citada (31). Lo cierto es que el autor de

---

(31) Críticos actuales no rechazan, en absoluto, la existencia de la misma. Así, Alberto Navarro González expone: "De todas formas creo que la citada "conjuración", más que de críticas, de hoscos y pertinaces silencios, debería ser estudiada detenidamente, pues es evidente que existió y que en más o menos medida influyó en el definitivo silencio de Alarcón", en "Introducción" a La Pródiga, cit., p. 23. También Azorín, con motivo del centenario de su nacimiento, escribió: "Y al fin, cansado, harto de tráfagos mundanos, se retiró a una casita, la casita del sabio, en las cercanías de Madrid. Y allí apuró toda la amargura que para un artista, sincero artista, supone el ser combatido y negado sistemáticamente (...). Se hizo en su torno lo que más duele a un hombre que del público vive: el silencio. Y rodeado de ese silencio hostil, creación de la envidia, murió Alarcón", ("El centenario de don Pedro Antonio

El sombrero de tres picos, que había conocido el extraordinario éxito de cada una de sus novelas largas desde 1874, abandona la escritura en 1882. Pocos años parecen, en efecto, para haber pasado de ser un autor en la cresta de la popularidad a ser casi un desconocido en el terreno literario.

Lo grave, sin embargo, no es el hecho mismo de la retirada sino que con ella Alarcón contribuye, de forma muy particular, a su olvido (32).

3. Alarcón en la encrucijada

Uno de los problemas más arduos con que nos encontramos al estudiar a Pedro Antonio de Alarcón es el de, llevados por la manía actual de las clasificaciones, saber o poder colocarlo en alguno de los movimientos literarios

---

de Alarcón", en A vuelo, Obras completas, IX, Madrid, Aguilar, 1954, p. 1341).

(32) Emilia Pardo Bazán, Retratos y apuntes literarios, cit., señala: "Enfermo, retraído, puede decirse que incomunicado con el mundo, Alarcón ya no pertenecía a las huestes de los literatos militantes" (p. 1360).

que se han señalado para la novela del siglo XIX español. Pocos son los críticos que están de acuerdo en incluirlo en uno u otro movimiento, y así nos lo encontramos unas veces en el romanticismo; otras, en el realismo; alguien habla de postrromanticismo o de prerrealismo; y, finalmente, cuando se acepta, sin saber cómo ni por qué, la llamada Generación de 1868, se le incluye en ella, aunque sólo sea por el hecho de la coincidencia en las fechas y porque con alguien hay que rellenarla. No viene al caso señalar los distintos nombres con que se ha pretendido dar entidad de existencia a la citada generación. Llamarla Generación de la Restauración o Generación de 1874 no supone, para nosotros, ningún elemento nuevo, aunque más adelante nos ocuparemos de este aspecto.

Empiezan a ser numerosos los estudios sobre la novela española del siglo XIX (33), y entre ellos existe

---

(33) Entre los más destacados, podemos citar: M. Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949; J. Fernández Montesinos, Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Valencia, Castalia, 1960^3 ; W. T. Pattison,

un lugar común: unir el origen o el desarrollo de la novelística con el auge que la burguesía alcanza en este período,

---

El naturalismo español, Madrid, Gredos, 1965; Brian J. Dendle, The Spanish Novel of Religious Thesis, 1876-1936, Madrid, Princeton University-Castalia, 1968; Iris M. Zavala, Ideología y política en la novela española del siglo XIX, Salamanca, Anaya, 1971; M. Montes Hudidobro, XIX: Superficie y fondo de estilo, Valencia, Estudios de Hispanófila-Castalia, 1971; J. I. Ferreras, La novela por entregas. 1840-1900, Madrid, Taurus, 1972; J. I. Ferreras, Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830), Madrid, Taurus, 1973; A. Jiménez Fraud, Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973; B. Valera Jacome, Estructuras novelísticas del siglo XIX, Barcelona, Aubí, 1974; J. I. Ferreras, Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX, Madrid, Edicusa (Cuadernos para el Diálogo), 1973; F. Pérez Gutiérrez, El problema religioso en la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975; G. Gullón, El narrador en la novela del siglo XIX, Madrid, Taurus, 1976; J. Oleza, La novela del XIX: Del parto a la crisis

especialmente desde la revolución de 1868, "La Gloriosa". Que nosotros sepamos, nadie ha puesto, hasta el momento, en duda que el ascenso de la burguesía lleva aparejado al mismo tiempo el triunfo de la novela como género literario

---

de una ideología, Valencia, Bello, 1976; L. Romero Tovar, La novela popular española del siglo XIX, Barcelona, Fundación Juan March-Ariel, 1976; J. I. Ferreras, El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, Madrid, Taurus, 1976; M. Etreros y otros, Estudios sobre la novela española del siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1977; L. López Jiménez, El naturalismo y España, Madrid, Alhambra, 1977; E. Miralles, La novela española de la Restauración (1875-1885). Sus formas y enunciados narrativos, Barcelona, Puvill, 1979; E. Tierno Galván, Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español, Madrid, Tecnos, 1977; J. Fernández Montesinos, Costumbrismo y novela, Madrid, Castalia, 1980; S. Miranda, Religión y clero en la gran novela del siglo XIX, Madrid, Pegaso, 1982; S. Miranda, Pluma y altar en el siglo XIX, Madrid, Pegaso, 1983; G. Gullón, La novela como acto imaginativo, Madrid, Taurus, 1983.

de masas. Son numerosos los estudios que comprueban lo dicho y variadas las explicaciones que justifican el hecho. Así, J. Fernández Montesinos es bien explícito cuando reconoce que:

> la historia nos dice que apenas ha habido novela digna de este nombre hasta el advenimiento de la burguesía al rango de clase directora y el despertar de lo que se ha llamado el gran público.

y continúa:

> La novela es un género destinado a un público, y cuando ese público no existe, no hay novela. Entre otras cosas porque entre el creador y su público ha de existir siempre un intermediario -impresor, editor- que sólo surge cuando posibilidades de lucro lo acucian (34).

El profesor Juan Ignacio Ferreras, sin embargo, avanza un paso más, cuando dice:

---

(34) J. F. Montesinos, Introducción..., cit., pp.XII-XIII.

> En paralelo con este desarrollo burgués se produce la novela, que, en cierto modo, también consiste en la racionalización de un universo (novelesco), y en la explosión organizada de las libertades de un individuo (protagonista). Si desde que existe la posibilidad de obligar y obligarse jurídica y econónicamente, existe el individuo burgués, como sostiene Goldmann, desde que existe una sociedad estructurada sobre bases burguesas, existe la novela (35).

En España, sin embargo, no se han producido unos movimientos revolucionarios parecidos a los que recorrieron el resto de Europa en 1830 y 1840. La especial configuración de la sociedad española y lo particular de nuestra historia impidieron una victoria burguesa semejante a la europea. Hay, no obstante, dos fechas que podrían representar ese intento de la burguesía de hacerse con el poder. Nos estamos

---

(35) Juan Ignacio Ferreras, "La prosa en el siglo XIX", en Historia de la literatura española, III, coordinada por José Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, p.394.

refiriendo a la revolución de 1854, la llamada "Vicalvarada", y a la de 1868, "La Gloriosa". Aunque el triunfo de la burguesía no es tan completo en nuestro país como en el resto de Europa, representan estas fechas los momentos más cercanos a su consecución. Respecto de la primera, 1854, que no es tanto una revolución propiamente dicha, cuanto un pronunciamiento militar que ha necesitado la ayuda del pueblo para su triunfo, significa un cambio en la participación popular en la política española. La masa social de las clases humildes deja de ser mera espectadora para demostrar que sin su apoyo pocos intentos de cambio podrían triunfar (36)

---

(36) El profesor Tuñón de Lara reconoce: "Cierto es que en julio de 1854 el hombre de la calle se movió aún por motivaciones que procedían, en su mayor parte, del liberalismo de 1812 o de tradiciones situadas en la misma trayectoria, como la Milicia Nacional. Pero ese hombre de la calle dejó de ser espectador". (La España del siglo XIX, I, París, Librería Española, 1961; cito por la 15ª edic., Barcelona, Laia, 1982, pp. 173-174).

Por esta razón, el movimiento revolucionario de 1868, que conduce al destronamiento de la reina Isabel II, es el que con mayor propiedad puede considerarse como la verdadera revolución burguesa española. Este movimiento significa

> el momento propicio para que la burguesía relevase en el poder a la nobleza terrateniente, para destruir las posiciones económicas e ideológicas de la aristocracia y de la Iglesia (37);

sin embargo, las estructuras sociales arcaicas permanecen, a pesar de los seis años de choques.

> Desde ese momento, la burguesía renunciará a su revolución para pactar con las clases tradicionalmente dominantes en el país (38).

---

(37) Manuel Tuñón de Lara, cit., p. 268.

(38) Manuel Tuñón de Lara, cit., p. 271. Vid., asimismo, Miguel Artola, La burguesía revolucionaria (1808-1874), vol. V de la Historia de España Alfaguara, Madrid, Alianza Universidad, 1973. Cito por la 8ª edición,

Lo que, desde nuestro particular punto de vista, interesa no es tanto el hecho mismo de las revoluciones, sino el papel que en ellas representa o que de ellas se deriva para la cultura y la literatura españolas. No cabe duda de que en ese despertar del pueblo hacia la participación política van a ocupar un puesto preponderante los intelectuales. Una y otra revolución van a obtener el apoyo de la "gente letrada" (39), más la segunda que la primera.

1981: "La revolución de 1868 es la última ocasión en que la burguesía protagoniza un movimiento revolucionario. Dada la organización clasista de la sociedad isabelina y teniendo en cuenta el carácter burgués de los grupos revolucionarios, resulta evidente que el movimiento no busca modificar aquella organización y que su único objetivo es la sustitución del régimen moderado de 1845 por otro de carácter demoliberal" (p. 370).

(39) Vid. Juan López-Morillas, "La revolución de Septiembre y la novela española", en Revista de Occidente, IV, 2ª época, núm. 67, oct. 1969, pp. 94-115; ahora incluido en Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972 (cito por esta edición): "No es,

Nos encontramos, pues de momento, en que tras la revolución de 1868 se cumplen las condiciones exigibles para el triunfo de la novela en España. Por un lado, el desarrollo de la burguesía, aunque no su triunfo definitivo, y, por otro, el "hervor ideológico" necesario para que

---

> por supuesto, el de 1868 el primer alzamiento que cuenta con el arrimo de la gente letrada. En menor cuantía, y desde luego sin proponérselo, la primera revolución española con pujos de ilustración es la de 1854, aquella Vicalvarada que, yerma de ideales y huera de ilusiones, da pie, sin embargo, a que salga a la palestra una bisoña compañía de universitarios, vanguardia de los teorizantes e ideólogos que dominan la vida espiritual de España durante la segunda mitad de la etapa isabelina. Esa juventud cavila ya por entonces sobre cuestiones de filosofía y economía en cuanto atañen a la política y lleva a las polémicas cotidianas un tufo de aula y biblioteca. Esa juventud es cabalmente la que catorce años más tarde hará sentir su ya maduro ascendiente desde la cátedra, la tribuna, los escaños del Congreso y la prensa de partido" (p. 14).

el creador acepte como posible el poder dar forma novelesca a la realidad que le rodea. No de otro modo piensa el profesor López-Morillas:

> Lo significativo de estos ideólogos es justamente el ser ideólogos, esto es, el tener el pleno convencimiento de que pueden sujetar la vida a la soberanía de la idea, de que es posible y necesario dar forma a la informe realidad circundante (40).

Así que podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la novela que nace tras la citada revolución es una novela cargada de ideología. Las dos corrientes de pensamiento a las que hemos asistido desde muchos años atrás, y que han tomado cuerpo en los partidos políticos que se disputan el poder durante este siglo, tienen no sólo su base en la lucha ideológica en que se bate la sociedad española, sino también su reflejo en la obra narrativa del último tercio del siglo XIX (41).

---

(40) Juan López-Morillas, cit., p. 15.

(41) Vid. Juan López-Morillas, cit., pp. 20-21: "Lo cardinal

De esta forma, se puede hablar de dos corrientes novelísticas, cada una representante de una línea ideológica, pero ambas participantes en su forma y en su fondo de las características del realismo. La realidad cotidiana se convierte en tema principal y casi único de la novela. La diferencia estriba en la manera de enfocar la misma realidad. Por un lado, escritores como Clarín, Galdós, Blasco Ibáñez o Palacio Valdés la aceptan desde el punto de vista del liberalismo, del progreso; por otro, Alarcón, Pereda o el padre Coloma la interpretan desde sus propias convicciones religiosas católicas. En la dicotomía de personajes "buenos" y "malos", para los primeros, los "buenos"

> de la novela española que nace de la Revolución de Septiembre es que da por sentado que hay una realidad problemática y que es urgente habérselas con ella. Quédese para el costumbrismo la añoranza de un pretérito de Maricastaña. La nueva ficción fijará su mirada en los 'tiempos presentes'. Y comoquiera que esos tiempos son de hipersensibilidad ideológica, de odios y suspicacias, de esperanzas y fracasos, todo ello habrá de incorporarse en la novela que está en trance de nacer".

son los amantes del progreso, de la ciencia, de la tolerancia; para los segundos, los moralistas, los tradicionalistas (42).

Así que conviene establecer una primera diferenciación entre dos conceptos que, a menudo, se confunden: la novela tendenciosa y la novela de tesis. En la primera, la tesis del autor queda supeditada al arte; en la segunda,

---

(42) Vid. Juan Oleza, La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología, Valencia, Bello, 1976, p. 22: "La aparición del realismo en España es inseparable de la novela tendenciosa (en cuanto enfoca la realidad desde una determinada postura político-moral) y, más tarde, de la novela de tesis (en cuanto que el enfoque se hace explícito y la novela entera se destina a demostrar algún a priori). Los realistas, salvo Valera, empiezan su labor de escritores enfocando la realidad desde las propias convicciones morales y el resultado es perfectamente evidente: novelas de buenos y malos. Para Galdós los malos son los tradicionalistas, los moralistas, los clericales; para Pereda, son precisamente los buenos".

es el arte el que está por debajo de la tesis (43).

La novela tendenciosa trata de explicar el mundo desde el propio pensamiento político y desde el particular enfoque social del novelista. Este tipo de novela es el que ha aparecido en España tras 1868. Pero, dentro de esta novela, se da la llamada de "tesis", en la que el novelista supedita la acción y los personajes de la obra a sus propias convicciones religiosas. En las primeras, el novelista intenta descubrir el sentido y la naturaleza del mundo; en las segundas, el novelista intenta condicionar las situaciones novelescas a sus propias ideas (44). Cuando estas

---

(43) Vid. Julio Cejador y Frauca, Historia de la lengua y literatura castellana, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918, tomo VIII, p. 149.

(44) Para este tema son importantes las apreciaciones de A. González Blanco, Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909; Brian J. Dendle, The Spanish Novel of Religious Thesis, 1876-1936, Madrid, Princeton University-Castalia, 1968; y Juan Oleza, cit. González

ideas del novelista se corresponden con una concepción de la vida y del mundo pareja al pensamiento tradicional de la Iglesia Católica, Brian J. Dendle habla de "novela

---

Blanco diferenció estos dos tipos de novela con estas palabras: "[La novela de tesis] es una aglomeración de situaciones que el autor dispone para preparar un efecto consabido, que sirve a reforzar sus ideas particulares (anárquicas, católicas, socialistas, anti-clericales, etc.), tal como las expone en su obra. La novela de tendencia, por el contrario, es una fábula donde el autor deja al curso de los acontecimientos en completa libertad de acción, teniendo siempre la mira de un fin especial, que no busca él (notadlo bien, porque ésta es la diferencia cardinal entre la novela de tendencia y la novela de tesis), sino que encuentra dado ya en la naturaleza de las cosas" (pp. 238-239). Para Dendle, sin embargo: "The distinction between thesis and tendency is, of course, purely illusory. In both cases, it is the novelist who assembles and organises his material into the novel (...). It is, in fact, a question of artistic skill rother than of two distinct aproaches to the novel" (p. 106).

de tesis religiosa":

> The novel of religious thesis implies a teleological attitude towards the universe. The thesis-novelist views the events of the novel from the standpoint of a preconceived ideology; the novelistic action serves only to illustrate the workings of Providence or Progress. Characters are viewed in the ligth of an absolute moral system; they are labelled "good" or "evil" in so far as their actions fulfil the designs of God or of historical evolution (45).

De esta forma, no extraña que los novelistas que mantienen la actitud conservadora vean con malos ojos todo lo que signifique progreso, cambio de estructuras sociales, y vuelvan su vista a épocas y a lugares en que estos ideales eran o son respetados: el período anterior a la revolución, los pueblos apartados de la civilización corruptora, la vida rural. Olvidan y critican como perverso lo extranjero,

---

(45) Brian J. Dendle, cit., p. 100.

la ciudad, la cultura. La encrucijada en que se hallan, sin embargo, es la de estar viviendo en una época en la que son despreciados, por obsoletos, por anticuados, los valores eternos que defienden. Ven en los ataques a esa sociedad tradicional un ataque a la religión, de forma que cuando defienden la religiosidad, como cree Brian J. Dendle, no defienden la religión en sí misma, sino la sociedad que desaparece tras la revolución.

Alarcón vive en este período. Su pensamiento, su edad y su formación le hacen volver la mirada a una época pasada, con la que se identifica, pero de la que no quedan sino vestigios que tienden a desaparecer. Es una época en la que se entrecruzan tendencias e ideales en decadencia con formas y comportamientos en auge. En esta disyuntiva se queda con lo primero, se convierte en valedor de una sociedad, real y amplia, que a ciertos niveles políticos y culturales es despreciada; se hace paladín de los valores de esta sociedad y ve, con tristeza y nostalgia, cómo los intelectuales más renombrados de la época le atacan precisamente por exponer abiertamente los ideales que defiende.

4. Un intento de clasificación

Hemos ido analizando hasta aquí, someramente, las líneas ideológicas que vienen a concurrir en la revolución del 68 y que se reflejarán en las distintas novelas españolas de finales del XIX. No hay que olvidar tampoco las diferentes corrientes culturales que convergen en las mismas fechas. Por un lado, el romanticismo, cuyas producciones en prosa tomarán cuerpo en los relatos costumbristas y en las novelas históricas. Por otro, la difusión, la enorme difusión, del género novelístico, bastante poco estudiado y, en general, despreciado, que habrá de formar parte de la llamada "novela folletinesca" o "novela por entregas". Al mismo tiempo, la entrada en España del estilo realista que triunfa en el resto de Europa, del que se hará defensor el grupo de novelistas que estamos caracterizando como liberales; y, un poco más adelante, el naturalismo.

En un intento de clasificar a los novelistas que participan o que viven esta encrucijada de tendencias, hace tiempo que se ha comenzado a hablar de "generación del 68". Fue Gómez de Baquero (46) el primero que habló

---

(46) Eduardo Gómez de Baquero, El renacimiento de la novela en el siglo XIX, Madrid, Mundo Latino, 1924.

de la citada generación. Pero hoy, con una crítica más exacta, el término no parece adecuado para incluir bajo la misma denominación a autores tan distantes en la edad como Valera y Palacio Valdés -veintinueve años de diferencia-, o en la ideología como Alarcón y Galdós, por más que Juan Ignacio Ferreras trate de salvar la primera dificultad defendiendo que

> Nos encontramos, pues, creemos, ante una verdadera generación literaria, si por generación entendemos no solamente un grupo humano más o menos limitado en un tiempo o en un espacio, sino un grupo que, en este caso, escribe, siente, imagina o piensa de un modo parecido (47),

---

(47) Juan Ignacio Ferreras, "La generación del 68", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 248-9, agosto-septiembre, 1970; ahora en Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el Diálogo, 1973, pp. 137-151. La cita es de la p. 143. Continúa el profesor Ferreras: "En otras palabras, si la generación del 68, concepto

o que Ángel del Río resuelva la segunda recurriendo a la definición de dos generaciones:

> La primera está formada por Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), Juan Valera (1824-1905) y José María de Pereda (1833-1906), pero sería más acertado llamarla de 1874 por ser ésta la fecha en que esos autores empiezan a producir sus mejores obras y ser además el año de la Restauración y del triunfo del espíritu conservador después de la primera república, en el que todos ellos comulgan.
>
> A la segunda pertenecen Emilia Pardo Bazán (1851-1920), Leopoldo Alas Clarín

---

instrumental, tiene algún significado, no sólo se la puede definir como 'Grupo de novelistas españoles que publicaron sus primeras obras entre 1868 y 1889, entre la revolución de septiembre de 1868 y la promulgación del primer Código Civil español en 1889', sino que también podemos definirla como 'Grupo de hombres que detentan una sola e idéntica -a pesar de la variedad- visión del mundo" (p. 143).

(1852-1901), Armando Palacio Valdés (1853-1938) y Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928). Con excepción de este último, todos nacen alrededor de 1850 y son, por tanto, unos veinte años más jóvenes que los escritores de la generación anterior. Se diferencian de ella por ser liberales en ideas, en contraposición al tradicionalismo de Alarcón o Pereda (48).

Así que, carentes todavía de estudios serios y profundos sobre la conveniencia o no de la denominación de "generación de 1868", no he encontrado tampoco una razón definitiva que explique la inclusión, o la exclusión, de determinados autores, y de esta forma nos encontramos con listas de nombres tan desproporcionadas como la de Alberto Jiménez Fraud (49), que, a pesar de incluir como pertene-

---

(48) Ángel del Río, Historia de la literatura española, II, 1948. Cito por la edición de Barcelona, Bruguera, 1985, p. 273.

(49) Alberto Jiménez Fraud, Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973, pp. 27 y 51.

cientes a la citada generación a un numeroso grupo de políticos, científicos, filósofos, juristas y literatos, a la hora de hablar de los "novelistas del 68", sólo estudia las figuras de Valera, Alarcón, Pereda y Pérez Galdós. Junto a él, Juan Ignacio Ferreras (50) incluye prácticamente a todo novelista que por esos años publica una novela (51). De la misma opinión parecen ser Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala (52), aunque por motivos de espacio, creemos, sólo se dediquen a los autores más conocidos, lo mismo que el profesor Pérez

---

(50) J. I. Ferreras, "La prosa...", cit., p. 424.

(51) En concreto, habla de los siguientes: Alarcón, Pereda, Galdós, Valera, Pardo Bazán, L. Alas, Palacio Valdés, Padre Coloma, Ortega y Munilla, Octavio Picón, Pérez Nieva, Matheu Aybar, Martínez Barrionuevo, Felipe Mathe, Ortíz de Zárate, Gutiérrez Gamero, Macías Picavea, y un etcétera significativo. No cuenta, sin embargo, ni a poetas ni a dramaturgos.

(52) C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, Historia social de la literatura española, cit., p. 151.

Gutiérrez (53), al incluir dentro de la generación del 68 a Alarcón, Valera, Pereda, Pérez Galdós, Clarín y Pardo Bazán, y unos significativos puntos suspensivos.

Sergio Beser, siguiendo las teorías de Cavaignac y Renouard, que defienden la existencia de una generación a partir de un acontecimiento, y señalando la revolución del 68 como tal suceso diferenciador, establece cuatro grupos entre los autores que la vivieron:

1. Los viejos, miembros de la generación romántica.
2. Los hombres maduros, que prepararon o dirigieron la revolución. Formarán la generación del 68.
3. Los jóvenes, que desempeñaron un papel activo en la revolución, pero no la dirigieron. Es la generación de la Restauración.
4. Los niños, para los que el movimiento formó parte de los recuerdos. Formarán el grupo del 98 (54).

---

(53) F. Pérez Gutiérrez, El problema religioso en la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975.

(54) Sergio Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, pp. 13-14.

No va nuestro trabajo por el camino de sistematizar los caracteres comunes o diferenciales de todos los novelistas que por derecho propio podrían pertenecer o quedan apartados de denominación tan amplia y tan poco científica como la de "generación de 1868" (55). Creemos que, a raíz de la revolución de ese año, como ya queda analizado, se produce el despertar de la novela, que son muchos los autores que la cultivan, que cada uno posee la suficiente personalidad para crear una novelística particular y diferenciada de la de los demás, que, por último, lo único que puede unirlos a todos es el hecho de haber contribuido a la resurrección, al rescate y a la difusión de la novela como género literario dominante en el último tercio del siglo XIX.

No debe, pues, hablarse de "generación del 68"; cabe, en todo caso, la posibilidad de hablar de novelistas

---

(55) Un intento de sistematización puede verse en Juan Ignacio Ferreras, "La prosa en el siglo XIX", cit., pp. 405-407. Sin embargo, parece que la única característica común que se aprecia en esa larga lista de posibles candidatos para su inclusión en la generación del 68 es que "poseen una misma conciencia de clase".

del 68, o del 75, como defiende Blanco Aguinaga, pero no incluirlos dentro de la misma categoría y hacerlos partícipes de ideales y formas que más tienen de diferencia que de común.

Así pues, ¿cómo encuadrar a Alarcón en la novela del siglo XIX? A primeras vista parece un asunto arduo, pero no lo es tanto si logramos hacer caso omiso de la "manía clasificadora", que puede tener sentido como método de estudio y sólo en determinados niveles de enseñanza bastante elementales.

Alarcón constituye un ejemplo único, entendiendo por <u>único</u> sólo aquella acepción que lo hace diferente de los demás, dentro de la novela española del siglo XIX. <u>Único</u>, como lo son Valera, Galdós, Pereda o un largo etcétera. La dificultad de encuadrarlo dentro de una posible clasificación, repito, es la misma que se aprecia en el caso de los demás novelistas. ¿Romanticismo? Indudablemente el accitano vivió, admiró e imitó la literatura romántica. Ejemplos de esto aparecerán a lo largo del presente estudio. ¿Realista? También: nadie se atrevería a excluir a nuestro autor de una pretendida escuela realista. ¿Prerrealista? ¿Postrromántico? Quizás demasiado afinamiento para un asunto no esclarecido. ¿Novela de tendencia, de tesis? De todo un poco.

Como acabamos de decir, no ha de encaminarse nuestro trabajo por vías a las que no queremos llegar. Un asunto nos preocupa: que junto a juicios encumbradores a sus obras, tanto de críticos contemporáneos como actuales, hallemos los denuestos más variados, y que, a su vez, sus obras no hayan dejado de publicarse. La diversidad de opiniones entre la crítica tiene su explicación en el distinto objeto de estudio que se utiliza como base. Los que se centran en su estilo, lo alaban, lo defienden, lo admiran; los que dirigen su mirada hacia la ideología se dividen entre los que lo juzgan con severidad y los que lo defienden.

Pocos estudiosos han tratado de compaginar ambas materias, y, cuando lo han hecho, siempre ha sido en detrimento de una o de otra. Parece como si los críticos que han prestado atención al pensamiento alarconiano quisieran verlo desde el tamiz de esa ideología. Esta crítica, que juzga negativamente la actitud del accitano ante determinados hechos, reales o novelescos, se cree en el derecho de juzgar desde el mismo punto de vista negativo el edificio que la mantiene. Parte del hecho, para ella incuestionable, de que la "tesis" que Alarcón defiende en sus novelas amplias es floja, impresentable en un escritor moderno, fruto de su pensamiento ultraconservador y ultracatólico, y, por

este motivo, impresentable es también el estilo, el personaje, la estructua, etc., etc. Juicio, a nuestro entender, equivocado. Porque se puede dudar de la validez de la "tesis", se puede desautorizar al género novelístico como el vehículo más apropiado para exponerla, pero la invalidación de la "tesis" no ha de llevar pareja la invalidación del estilo y de la forma (56).

Pretendemos con este trabajo profundizar en los elementos constructivos de las novelas alarconianas, para sacar alguna luz que justifique el éxito de público del autor. Éxito que tampoco se ha de interpretar como resultado de la coincidencia entre los ideales de Alarcón y los ideales del público burgués que leía sus obras. Hubiera sido un éxito pasajero, o ¿es que todavía, después de cien años, el público no ha evolucionado en su pensamiento y por eso siguen atrayendo las novelas alarconianas? Indudablemente, no. Hay que buscar las causas del éxito de Alarcón en elementos más duraderos. Elementos que no vamos a encontrar en

---

(56) Vid., a este respecto, las palabras de Brian J. Dendle: "The failure of te novelist in the almost impossible undertaking of conveying a thesis does not preclude the existence of literary qualities in the novel" (The Spanish..., cit., p. 102).

su ideología, sino en su construcción novelesca, y aquí sí que hay verdaderos aciertos.

Son escasísimos los trabajos que se han dedicado a profundizar en estos aspectos, si exceptuamos los particularmente dirigidos al estudio de El sombrero de tres picos, y creo que para poder entender el éxito de Alarcón, por un lado; la actualidad de sus libros, por otro; y la posible importancia del autor dentro de la novela decimonónica, éste es el camino más apropiado.

II

LAS OBRAS DE ALARCÓN

Alarcón cultivó todos los géneros literarios. Una rápida ojeada a sus escritos nos dará los siguientes:

1. Poesía

Poesías serias y humorísticas (1870), con prólogo de Juan Valera (1), se constituye en el único libro de versos que recogió el autor en sus Obras completas, aunque existe con posterioridad otro tomo titulado Poesías en el que aparecen muchos más poemas de los que formaron parte del de 1870 (2).

---

(1) Puede verse en Obras completas, de Alarcón, Madrid, Fax, 1954[2], pp. 275-279, y en Obras completas, de Juan Valera, II, Madrid, Aguilar, 1942.

(2) La edición de Poesías, Madrid, Imprenta Central, 1878, se subtitula "Nueva edición corregida y aumentada". En ella aparece el prólogo de Valera y una biografía de José Calvo hasta 1869 -ya aparecida en la edición de 1870- continuada para ésta por los editores. Se dice, asimismo, que recoge las poesías de 1870 más algunas nuevas. En la edición de Obras completas, Alarcón ha eliminado 18 poemas y ha añadido 19.

La crítica ha sido siempre desfavorable a este tipo de versos circunstaciales, por más que el prologuista se esfuerce en justificar, y aun alabar, los versos alarconianos. Cabe destacar, sin embargo, la facilidad en la composición y el irónico humor que desparrama entre sus estrofas. Una facilidad de la que da muestras ya en su juventud. Según él mismo nos cuenta (3), ya había compuesto numerosos versos a sus catorce años, que luego fueron convirtiéndose en imitaciones románticas de Zorrilla y de Espronceda. El ejemplo más claro de este culto al romanticismo podría ser la continuación de El Diablo Mundo, comenzada en 1851 y que lleva a Madrid con el propósito de publicarla (4). Desgraciadamente no ha llegado a nosotros ningún ejemplar de ese poema.

El propio autor es consciente de su poca inspiración poética y de su prosaísmo:

> Habíame convencido de que entre ser poeta con toda el alma (como lo era por sensibilidad y entusiasmo del corazón y de la mente), y ser autor en verso, con la entonación,

---

(3) Historia de mis libros, en O.C., cit., p. 4.

(4) Vid., supra, I, 2.

> el ritmo y la necesaria sublimidad de formas, hay esencialísimas diferencias, y de que mi propia excesiva facilidad para explicarme en tal o cual metro distaba mucho del verdadero canto (5).

Entre las pobres justificaciones que señala para haber llevado a la imprenta esa colección de versos en 1870 y las posteriores, se cita la petición que le hicieron don Juan Valera, que, como decimos, la prologaría, don Antonio Cánovas del Castillo, que le dio el título, y don José Luis Albareda, que costeaba la edición. Pero la más curiosa justificación está en estas palabras:

> En cambio, me puedo ufanar, y me ufano, para concluir, de que en ninguna de mis composiciones poéticas hay nada contra las buenas costumbres ni contra las sanas doctrinas, por lo cual les concedo de nuevo aquel exequátur que denominaban nuestros padres las licencias necesarias (6).

---

(5) Historia de mis libros, en O.C., cit., p. 5.

(6) Ibidem, p. 5.

Entre las que llama poesías serias destacan las de exaltación patriótica a distintos hechos o personajes de la política nacional, y entre las humorísticas, las escritas en álbumes y abanicos de señoras. Hay, sin embargo, en unas y otras, ciertas coplillas de claro signo popular, que no pueden despreciarse a primera vista (7).

---

(7) El poeta Luis López Anglada, tras reconocer que Alarcón no "hubiera pasado a la inmortalidad y conseguido fama imperecedera por estas poesías, ni aún por el conjunto de las que escribió", justifica al guadijeño como un "poeta hondo, ingenioso, sensible" que decidió dejar la poesía después de quemar, al no poder publicarla, la continuación de El Diablo Mundo. Después se pregunta López Anglada: "¿Hubiera sido el gran novelista, el poeta de la prosa que fue, si se hubiera publicado aquella continuación del 'Diablo Mundo' que le rechazaron?" ("Aspectos poéticos de Pedro Antonio de Alarcón", conferencia pronunciada con motivo del centenario del viaje a las Alpujarras, Guadix, 6 de mayo de 1972).

2. Teatro

La afición del guadijeño por el género dramático aparece ya en su juventud, cuando escribe y lleva a la escena en su ciudad natal unas obritas, que hoy no se conservan, y que se titularon La constancia de una esposa, Una lección a los viejos enamorados, El día de San Lorenzo, La conquista de Guadix (8).

---

(8) Luis Martínez Kleiser, Don Pedro Antonio de Alarcón. Un viaje por el interior de su alma y a lo largo de su vida, en Obras completas, de Alarcón, cit., p. VII. En la biografía de don José Calvo, que aparece en la edición de Poesías, cit., en la página XXVII puede leerse, sin embargo: "Sólo dos veces, a los quince años, dio muestras al público de Guadix de sus constantes tareas, haciendo representar dos dramas suyos en una especie de Liceo que había allí a la sazón". Continúa reproduciendo estas palabras del autor: "... desde el día en que fui una singularidad en mi pueblo, principié a ser desgraciado; pues me quedé solo con mi diminuta gloria, bloqueado por la envidia y encastillado en mi soberbia".

Pero su gran empresa teatral va a ser El hijo pródigo, estrenado en Madrid el 5 de noviembre de 1857. De rotundo fracaso puede calificarse el estreno de la obra, por más que el autor y algunos biógrafos quisieran justificarlo, refiriéndose a causas ajenas a la propia creación dramática (9).

No hay, sin embargo, que despreciar a primera vista la obra teatral. En ella puede, quizás, encontrarse la clave que explique la actitud de Alarcón ante determinadas circunstancias y un reflejo de su posterior pensamiento.

Así, el propio Juan Valera ya hacía notar (10) que los momentos decisivos para la conversión de las doctrinas librepensadoras alarconianas en conservadoras "se marcan en un drama titulado El hijo pródigo (...) y en la novela El escándalo". Del mismo modo, y apoyándose en esta apreciación del novelista cordobés, el profesor Pérez Gutiérrez interpreta el drama a que nos estamos refiriendo, si no

---

(9) Vid., supra, I, 2, y nota 13.

(10) Juan Valera, Notas biográficas y críticas. Don Pedro Antonio de Alarcón, en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1942, p. 1359.

como una autobiografía, sí "simbólica":

> Alarcón traspuso, sin duda alguna, a su drama su propia conciencia culpable con respecto a sus padres, a los que atribuía además una dimensión religiosa (...). Su supuesta 'conversión' fue simplemente su conversión en el que había sido siempre: en el hombre eminentemente emotivo que había de trasmutar en plena y sugestiva emotividad todo lo que tocase: religiosidad, amor, ideas políticas y sociales, perspectivas históricas, y, cómo no, la imagen de sí mismo y de la realidad circundante (11).

Sin entrar a juzgar ahora el arte dramático de El hijo pródigo (12), conviene, si alguien decidiera estudiar

---

(11) F. Pérez Gutiérrez, El problema religioso en la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975, pp. 101-103.

(12) "Aunque los personajes están exagerados y la acción deturpada por el melodrama y el sentimentalismo, la

el pensamiento o la evolución ideológica de Alarcón, no echar en saco roto ciertas obras que, por haberse repetido hasta la saciedad la opinión de su escaso valor estético, pasan desapercibidas a los estudiosos.

3. Artículos periodísticos

Las opiniones sobre la vocación periodística de Alarcón son ya tópicas (13). Dicha labor ha de estudiarse

---

obra no es en modo alguno inferior al nivel general del drama en esta época". (Donald L. Shaw, Historia de la literatura española. El siglo XIX, Barcelona, Ariel, 1973, p. 89). Vid. también las palabras del biógrafo de Alarcón, don José Calvo, en Poesías, cit., p. XXXV: "Que El hijo pródigo tiene defectos, es indudable; pero ¿son perfectas las obras que aplaudían en aquel entonces los detractores del drama de Alarcón?" (Reproducidas también por Alarcón en Historia de mis libros, en O.C., cit., p. 12).

(13) Faltan estudios y trabajos de recopilación de los numerosos artículos desperdigados por variados perió-

desde tres puntos de vista: como director de El Eco de Occidente, en Cádiz y posteriormente en Granada, La Redención, en Granada, y El Látigo, en Madrid; como articulista en

---

dicos, muchos de los cuales quizás explicarían de forma más explícita la tan traída y llevada evolución alarconiana. Ha habido algunos intentos de acercamiento en los trabajos de Herman Hespelt, "Alarcón as Editor of 'El Látigo'", en Hispania (California), XIX, 3, 1936, pp. 319-336; y en el de Joaquín Grau Martínez, "Pedro Antonio de Alarcón, periodista", en La Gaceta de la Prensa Española, 114, Enero-Febrero, 1958, pp. 3-52. José Simón Díaz, sin embargo, cree que no fueron tan numerosos los artículos periodísticos de Alarcón, "pues lo que aparece es mucho más repetición de lo conocido que material ignorado, y a la hora de concretar el novelista señala tan sólo como víctimas de sus deliberadas omisiones varios cuadros de costumbres y algunos escritos políticos que posiblemente aparecieron anónimos" ("Bibliografía complementaria sobre autores del siglo XIX", en Revista de Literatura, XXXI, núm. 61-62, enero-junio, 1967, p. 182).

muchos diarios y semanarios españoles (14); y como "corresponsal", que diríamos hoy (15).

A su labor como director ya hemos hecho referencia (16), y a su papel como "corresponsal" habremos de referirnos más adelante, al hablar de los libros de viajes y, especialmente, del Diario de un testigo de la guerra de África. Detengámonos ahora en el Alarcón articulista de Diarios y Semanarios.

---

(14) Vid. Mariano Catalina, "Biografía de don Pedro Antonio de Alarcón", en O.C., cit., p. 1904; Luis Martínez Kleiser, Don Pedro Antonio de Alarcón..., cit., p. VIII; y José Calvo, Biografía..., cit., p. XXXIII.

(15) Vid. José Acosta Montoro, Periodismo y literatura, II, Madrid, Guadarrama, 1973: "Alarcón no dudando en acudir a cualquier parte donde se produjeran hechos destacados, realizó una tarea brillante como periodista y como escritor. Puede decirse que Alarcón ha sido el primer gran corresponsal del periodismo español". (p. 250).

(16) Vid., supra, "Introducción", I, 2, y notas 11 y 12.

La importancia que el periodismo alcanza en el siglo XIX es una de las razones que explican la difusión de la literatura entre las clases más populares. Precisamente es el periódico la gran creación romántica (17), y a esa nueva corriente se suma Pedro Antonio de Alarcón, bien como crítico literario, bien como cronista de sociedad, bien como articulista de costumbres. De toda esa cantidad de escritos en periódicos y revistas (18), el autor conservó algunos adaptados para sus Obras completas. Son las coleccio-

---

(17) Vid. Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 158: "Lo que mejor explica la formación de un ambiente literario en el siglo XIX es la gran abundancia de publicaciones periódicas, diarios, semanarios, revistas ilustradas, novela por entregas, folletines, etc. Fue un diluvio de letra impresa, un manantial constantemente alimentado, ya que la letra engendraba letra y una polémica provocaba otra, y junto a la crítica de libros existía la crítica de críticas".

(18) No hablamos ahora de las novelas o narraciones cortas, que aparecieron en su mayoría, en su primera versión, en revistas y diarios.

nes que llevan por título Viajes por España, Cosas que fueron, Juicios literarios y artísticos y Últimos escritos (19).

La primera edición de Cosas que fueron (1871) constaba de 34 escritos, que quedaron reducidos a 16 en la edición de las Obras completas. De los restantes, unos engrosaron el volumen de Viajes por España, otros el de Jucios literarios y artísticos, otros llegaron a formar parte de algún volumen de Novelas cortas, y, finalmente, otros desaparecieron (20).

---

(19) Algunos más pueden verse en Verdades de paño pardo y otros escritos olvidados, reunidos por Agustín Aguilar y Tejera, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1928; "Nuevos textos para las obras completas de Pedro Antonio de Alarcón", recogidos por Eulalia Hernández Sánchez, Elisa Ramón Sales y Mª Isabel López Martínez, en Anales de la Universidad de Murcia, XXXIX, núm. 1, 1982; y Obras olvidadas de Pedro Antonio de Alarcón, al cuidado de Cyrus DeCoster, México, Porrúa, 1984.

(20) En concreto, desaparecieron de las Obras completas: "Confesión general de la literatura contemporánea"

Lo que aún puede interesarnos de estas páginas es la contribución que rinde o no Alarcón a la literatura costumbrista. Él mismo recoge las palabras de Rodríguez Correa y otros autores que le consideran como "generador o novador de los artículos de costumbres españolas" (21). Y esto es verdad en tanto que los artículos de costumbres

---

(1858); "Mapa poético de España" (1859); "Alicante y Valencia" (1858); "De Villahermosa a la China. Coloquios de la vida íntima, por don Nicomedes Pastor Díaz" (1858); "Cid Rodrigo de Vivar. Drama en tres actos y en verso por don Manuel Fernández y González" (1859), y el artículo de presentación de El Eco de Tetuán (1 marzo 1860). Once pasaron a Juicios literarios y artísticos, dos a Historietas nacionales, y tres a Viajes por España. Doce quedaron en la edición de Cosas que fueron en Obras completas, a los que se añadieron: "El cometa nuevo", "El carnaval en Madrid", "Mis recuerdos de agricultor" y "Un maestro de antaño". La nueva estructura de Cosas que fueron acentúa el carácter costumbrista. Vid. J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 172.

(21) Historia de mis libros, cit., p. 11.

de nuestro autor en nada se parecen a los de Mesonero Romanos o a los de Estébanez Calderón, aunque algunos puedan prefigurarse en los últimos de Mesonero (22).

Más que a los verdaderos artículos de costumbres, lo que Alarcón hace es aproximarse al ensayo. Así que lo que llama la atención en estos artículos es justamente el título Cosas que fueron, como símbolo del recuerdo nostálgico del pasado anterior a 1812. Cuando Alarcón hace estos artículos lo más que piensa es dar fe del cambio producido en el país (23), y así reconoce:

> No creáis que es un artículo de costumbres a la manera de los discretísimos y famosos de nuestro Curioso parlante, lo que me propongo escribir hoy. Ni yo tendría fuerzas para tanto, ni teniéndolas, incurriría en semejante anacronismo. Y digo esto, porque los artículos de costumbres no están ya de moda... ¡Cómo han de estarlo (perdonadme la rudeza de la expresión),

---

(22) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p.173.

(23) Vid. J. Fernández Montesinos, Costumbrismo y novela, Madrid, Castalia, 1984[4], p. 44.

> si no se estilan ya las costumbres!!! ¡Las costumbres que son, o que eran, el alma de la vida y la vida de toda la sociedad! (24).

Para Alarcón, lo mismo que para la mayor parte de nuestros costumbristas, las costumbres son los "usos acostumbrados", y cuando el guadijeño critica con nostalgia la desaparición de las mismas se refiere más al desuso en que han caído los comportamientos tradicionales. El ejemplo más claro lo encontramos en las primeras páginas de El sombrero de tres picos:

> En Andalucía, por ejemplo (...), las personas de suposición continuaban 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,

---

(24) "Las ferias de Madrid", en Cosas que fueron, en O.C., cit., pp. 1677-1678.

> puchero solo; durmiendo la siesta después de comer; pasando 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 encopetados 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 queda; cenando ensalada y guisado 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... (25).

Así que cuando, a continuación, exclama: "Dichosísimo tiempo aquél en que nuestra tierra seguía en quieta y pacífica posesión de todas las telarañas...", lo que el narrador echa de menos son justamente los "usos acostum-

---

(25) En O.C., cit., p. 445.

brados". Después de haber relatado casi hora a hora lo que los habitantes de la ciudad realizan uno y otro día, lo que ha descrito no han sido las costumbres particulares, sino la reiteración de los usos.

El volumen que titula Juicios literarios y artísticos recoge algunos artículos de crítica literaria que había publicado en diversos periódicos. Su valor es escaso, y el autor nos da su opinión sobre el arte "en contra del naturalismo, del vulgarismo y del realismo sin argumento moral" (26).

Dos ejemplos contenidos en este volumen pueden servirnos de apoyo para comprobar el pensamiento literario del accitano: su crítica a la obra Fanny, de Feydeau, y el "Discurso sobre la moral en el Arte", que pronunció al ser recibido como individuo de número en la Real Academia Española de la Lengua.

El artículo sobre la novela francesa es de 1858 y ya hay en él opiniones como las siguientes:

> Semejantes novelas no son novelas: son historias particulares que antiguamente

---

(26) Historia de mis libros, en O.C., cit., p. 13.

> se contaban al confesor; que después fue moda referir sotto voce a los amigos, y que hoy se pregonan desvergonzadamente en los sitios públicos; lo cual da completa idea del estado actual de las costumbres parisinas (27).

Y luego, más adelante, continúa:

> ¡No, no son novelas! No son literatura y no pertenecen al público; no interesan a la generación; no influyen en nada; no enseñan, no divierten, no edifican, no consuelan, no son útiles ni agradables al género humano (28).

El Discurso sobre la moral en el arte (1877), leído en la época en que Alarcón, tras El escándalo, ya había recibido duras críticas sobre su actitud y pensamiento conservadores, es también significativo. En él Alarcón, tras hacer un recorrido por la literatura universal desde Grecia y Roma hasta sus días, mantiene dos principios:

---

(27) "Fanny", en O.C., cit., p. 1772.

(28) Ibidem, p. 1773.

a) Que el arte ha de estar supeditado a la moral.

b) Que toda gran obra artística es moral en esencia.

Numerosas fueron, y son, las críticas que se hicieron en contra del Discurso de Alarcón. Basten, sin embargo, estas palabras de Clarín:

> Pero Sr. Alarcón, ¿quién dice que se contradigan [Bondad y Belleza]? Y ahora es cuando la emprende a mandobles con los endriagos filosóficos que engendra su fantasía: se figura escuelas absurdas que no existen, que no pueden existir, y los (sic) deshace y reduce al silencio con descargas de razones filosóficas y algunas cuantas verdades de fe (29).

---

(29) Leopoldo Alas, Clarín, "Verdades como puños. (Con motivo del discurso pronunciado por el Sr. Alarcón sobre la Moral en el Arte)", en El Solfeo, núm. 502, 5-III-1877, y núm. 513, 14-III-1877. Recogido ahora por Jean François Botrel, Preludios de 'Clarín', Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, pp. 111-112. El mismo periódico, El Solfeo, en sus números 487, 498, 500, 503 y 505, recoge también una serie

Las críticas actuales oscilan entre una actitud negativa por parte del profesor Pérez Gutiérrez y una actitud

---

de artículos de Eladio Lezama sobre el mismo asunto. En el número 516 aparece una caricatura del guadijeño titulada "Los santos de ahora" en la que se ve a Alarcón con sotana, rosario y El escándalo debajo del brazo, y con este comentario:

> De beatos, una epidemia
> amenaza a la nación
> y su foco de Academia.
> Léase al Padre Alarcón.

La crítica de Eladio Lezama es también muy negativa. Afirma que el discurso "basta y sobra para asegurarle un puesto de honor entre los neos más exaltados" (núm. 497, 27-III-1877). Días después denuncia: "Usted ha querido ser moral y resultado neo, lo cual es muy distinto; también se ha propuesto hacer una obra bella, y sólo ha conseguido fotografiarse en el discurso con su escéptica sonrisa, su abdomen conservador, su gran cruz de demagogo arrepentido, su casaca de académico y su tricornio que ya no servirá para cubrir la calva del pensador, sino el gorro del neo o quizas

de comprensión respecto del ambiente religioso y social de la época por parte de Filomena Liberatori. El primero advierte:

> ... las páginas de su discurso se han vuelto inservibles para todo lo que sea poner de manifiesto la desorientación poco menos que total en que se hallaba su autor; su "filosofía" estética no es más que escolasticismo de manual; su "crítica" literaria, un repertorio de tópicos; su visión de la cultura francesa contemporánea, lamentable. En semejante contexto, ya se deja adivinar la inoperancia de su defensa del alma (30).

---

la boina del carlismo (núm. 500, 2-III-1877). Vid. también las críticas de Pardo Bazán, Nuevo teatro crítico, núm. 11, nov. 1891, p. 28; Palacio Valdés, Semblanzas literarias, en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1945, p. 1198; y Manuel de la Revilla, en Obras, Madrid, Ateneo científico, literario y artístico, 1888, p. 941.

(30) F. Pérez Gutiérrez, El problema..., cit., p. 124.

La segunda, sin embargo, reconoce:

> In contrapposizione al carattere conciliante e panenteista di questa filosofia [krausismo], Alarcón si mostra sempre più dogmatico e meno incline a possibili compromessi: la sua intransigenza probabilmente è dovuta ad avvenimenti esterni como il Syllabus (1864), il Concilio Vaticano I (1869-70), l'unificazione italiana, la proclamazione della IIIª Repubblica francese e la recente esperienza repubblicana della Spagna, ma l'acredine e lo spirito polemico del discurso possono spiegarsi anche con le critiche suscitate dalla pubblicazione di El escándalo (31).

---

(31) Filomena Liberatori, I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1981, p. 113.

4. Libros de viajes

Que Alarcón fue un viajero constante puede apreciarse en los numerosos escritos que nos legó de sus continuos y diversos recorridos por tierras españolas y europeas. Su afán viajero se descubre ya en aquella especial atracción que siente por la geografía en sus más jóvenes años. Así reconoce en Historia de mis libros:

> Aficionadísimo a la Geografía, por lo mismo que me consideraba preso para siempre en aquella estacionaria ciudad rodeada de cerros... (32).

Y en De Madrid a Nápoles insiste sobre la situación en que se halla su ciudad natal:

> Como quiera que sea, cuando yo vine al mundo, Guadix era una pobre ciudad agrícola, o, por mejor decir, una ciudad de colonos (...). ¡De la antigua grandeza sólo quedaba en pie un monumento, y ése era la

---

(32) Historia de mis libros, cit., p. 6.

Catedral (33).

Así, pues, el ahogo que la ciudad produce en el accitano (34) es compensado con su ansia y espíritu viajeros, comparables al que sintieron los hombres del 98 (35).

Una afición que, por falta de recursos económicos, no puede satisfacer, pero que se reflejará en sus primeras obras. No es extraño que su primer artículo, Descubrimiento y paso del cabo de Buena Esperanza, y su primera novela, El final de Norma, se sitúen en zonas muy alejadas de su ciudad.

Cuando Alarcón puede abandonar su ciudad natal, sus viajes no se interrumpen. De muchos de ellos nos ha dejado interesantes páginas en Viajes por España (1883), en el que al final hace un recuento en su "Cuadro general de mis viajes por España", y en "Más viajes por España", incluido en sus Últimos escritos (1892).

---

(33) De Madrid a Nápoles, en O.C., cit., p. 1447.

(34) Vid., supra, "Introducción", I, 2.

(35) Vid. Andrés Soria Ortega, "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", en Boletín de la Real Academia Española, XXXI, 1951, pp. 496.

Pero los tres libros de viajes más amplios y que más interesan, ya que en ellos se conjugan la creación artística con los relatos o crónicas viajeras, son Diario de un testigo de la guerra de África (1859), De Madrid a Nápoles (1861) y, sobre todo, La Alpujarra (1874).

El Diario... fue publicándose en El Museo Universal por encargo de los libreros Gaspar y Roig para relatar los avatares de la guerra que, siendo O'Donnell presidente del Consejo de Ministros, se declara contra Marruecos (36). Alarcón concibe la contienda como una "cuestión nacional" (37), y desde las páginas del periódico, a la par que un

---

(36) Mucho se ha hablado de la oportunidad de la guerra contra Marruecos. El profesor Tuñón de Lara considera que "don Leopoldo O'Donnell había logrado un éxito 'para la galería' que le permitió alargar su permanencia en el poder" (La España del siglo XIX, I. Cito por la 12ª edición, Barcelona, Laia, 1982, p. 219).

(37) Tanto la participación de Alarcón en la guerra como el Diario... son vistos de una forma muy negativa por Cecilio Alonso, Literatura y poder. España 1834-1868, Madrid, Alberto Corazón, 1971: "La guerra desde la primera hasta la última página del Diario, será para

relato diario de los sucesos del campo de batalla, se encuentra el propósito de exaltación patriótica que movió a muchos políticos a apoyar la contienda.

> La guerra de África, en principio, es una cuestión nacional para España, porque reúne en un mismo interés común a sus mal avenidos hijos; porque da un empleo digno a su valor y a sus fuerzas; porque

---

Alarcón una aventura romántica y una fiesta patriótica. La sangre derramada a lo largo de la contienda, un tributo insignificante ante el resurgir del león hispano. Personalmente, la ocasión de realizar el sueño de su vida: visitar África. Como empresa nacional, una arrogante prueba de fuerza" (pp. 91-92). Anteriormente ha calificado de gregarios del poder a todos los escritores que escribieron sobre la guerra, a los que hace defensores de estas ideas emanadas del ejército: a) La guerra pretende la unión de los partidos, a pesar de los sacrificios humanos y materiales que cueste; b) la exaltación de Isabel II y O'Donnell; c) la divulgación de los falsos fines de la expedición: la conquista de Marruecos, alentando así el revanchismo nacional. (Vid., p. 66).

> purifica, como las tempestades, una atmósfera malsana, y sobre todo porque revela a los demás y nos devuelve a nosotros mismos la conciencia que casi habíamos pedido de nuestro ser, de nuestra fuerza, de nuestra independencia (38).

Alarcón se jacta de haber marchado a África como soldado, si bien como un soldado muy particular. Pérez Galdós lo ha dejado retratado en uno de sus episodios nacionales, Aitta Tettauen:

> Aunque era de soldados la tienda de Perico Alarcón, ofrecía dentro de sus paredes de lona refinamientos epicúreos. Dos velas podían lucir colocadas en botellas vacías; había mesa de tijera, como un catre, para comer; dos y hasta tres sillas del mismo

---

(38) "Prólogo" del Diario de un testigo de la guerra de África, Madrid, Imprenta y Librería Gaspar y Roig, 1859. Este prólogo desapareció en la edición para Obras completas (1880), sustituido por "Historia de este libro". La 1ª edición ha sido reeditada por Alberto Navarro González, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.

> sistema de abre y cierra. Las latas que contuvieron sardinas o carne salada de buey, hacían veces de vajilla para servir diferentes manjares; las camas de dos dobleces eran muy cómodas, con grupas de cabalgaduras por almohadas y buenas mantas de abrigo. Del mástil que sustentaba todo el edificio de la tienda pendían objetos de puro lujo en campaña: estuche de afeitarse, abrigos impermeables, gorros para dormir, un saquito de castañas y nueces, la máquina de daguerreotipo, un manojo de chorizos y otras cosas de uso común en la vida. En una cesta, cariñosamente colocada entre dos camas, se guardaban botellas de jerez y algunas de champagne, obsequio del general del tercer cuerpo al amigo que ilustraba la guerra con admirables narraciones y comentarios (39).

Esta descripción difiere un poco de la que hace

---

(39) Aitta Tettauen, Madrid, Alianza Hernando, 1984, pp.64-65.

el propio Alarcón:

> El ajuar de esta tienda (porque repito que es de lujo) consiste en tres banquillos de tijera, por el estilo del que llevan a misa algunas señoras; en una mesa, también de tijera, cuya tabla se quita y se dobla, y en dos camas de hierro y lona que se abren y se cierran como las cartas (...). Una botella, que ayer tuvo vino, sirve hoy de candelero; un hoyo, abierto en medio de la alfombra -la alfombra es de verde hierba-, hace las veces de chimenea de mármol y encierra algunas brasas que nos envían sin cesar de la cocina (ya hablaré de la cocina); el palo de la tienda es la percha y la armería... (40).

---

(40) Diario de un testigo de la guerra de África, en C.C., cit., p. 857. Es curioso también lo que recoge José Acosta Montoro, en Periodismo y literatura, II, Madrid, Guadarrama, 1973: "Lo primero que hizo al llegar a Málaga, donde embarcaría la tropa, fue comprarse un

La forma como Alarcón compone sus crónicas no deja de ser interesante:

> Alarcón componía sus crónicas un poco a lo Fortuny, pero desprendiendo de la fría minuciosidad del pintor; anotando, sin embargo, detalles y pequeñas anécdotas conseguía en su relato calidad de poema y un vuelo romántico muy en consonancia

---

> burro, una tienda de campaña individual y una máquina fotográfica. No cabe actitud más periodística. Ya tenía medios de transporte y para tomar constancia gráfica de los acontecimientos. Lo de la tienda de campaña individual le permitiría el aislamiento para escribir. Pero así como Alarcón resultó un periodista-escritor completo, como periodista gráfico no se lució. La primitiva máquina que se había agenciado sacó doscientas placas de zinc, pero al corresponsal se le estropearon setenta y tres, precisamente las tomadas en el campo de batalla. Las otras, las de alegres grupos de camaradas en momentos de francachela, salieron todas, aunque también se perdieron en el fragor del combate (p. 250).

con la sensibilidad de la época (41).

Pero el Diario... posee muchas más virtudes que la sola defensa del patriotismo y la exaltación de los ejércitos. Dos constantes temáticas se repiten: la consciencia de una misión evangelizadora del ejército español y la progresiva admiración por los enemigos (42). Su estilo ha sido puesto por el profesor Soria Ortega (43) en paragón con las obras más románticas del autor, un romanticismo de énfasis y gestos (44). Finalmente, en el Diario... el accitano da salida a su "africanismo" que ha de aparecer

---

(41) A. Espina, El cuarto poder. Cien años de periodismo español, Madrid, Aguilar, 1960, p. 20.

(42) Vid. Filomena Liberatori, I tempi..., cit., p. 59.

(43) Andrés Soria Ortega, "Ensayo sobre...", cit., p. 498.

(44) Los juicios negativos de Cecilio Alonso, Literatura..., cit., se refieren también al estilo: "La objetividad es un lujo vedado al autor del Diario, y en último término todas sus pretensiones se resuelven en trucos para suscitar reacciones sentimentales primarias en un público habituado a los efectos folletinescos" (p. 94).

en numerosas obras suyas (45). Todo esto ha hecho decir al profesor Navarro González que nos encontramos ante "la

---

(45) El africanismo de Alarcón ha sido otro de los tópicos más repetidos por él mismo y por sus biógrafos. Rara es la obra del accitano en la que no haya un recuerdo o una defensa de la raza árabe. De la única conversación que mantuvo con doña Emilia Pardo Bazán, la condesa ha conservado aquella famosa frase: "Ya sabe usted que soy moro..." (Retratos y apuntes literarios, en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1374). La escena que hemos citado de Aita Tettauen concluye con estas palabras que piensa Juan mientras Pedro Alarcón escribe su crónica: "Si no estuviera yo despierto (...) creería que uno de esos caballeros de zancas ágiles, de airosa estampa y de rostro curtido, se había metido en esta tienda para escribir en ella la relación épica de los combates, trabucando irónicamente el patriotismo... Así le sale la historia de España lo que debiera ser historia marroquí... Perico, moro de Guadix, eres un español al revés o un mahometano con bautismo... Escribes a los castellano, y piensas y sientes a lo musulmán... Musulmán eres... El cristiano soy yo". (p. 72).

obra más genial e inspirada que, dentro de su género, se ha escrito en castellano" (46).

La publicación del Diario... dio a Alarcón suficiente holgura económica como para emprender otro de sus grandes viajes, que después recogió en el volumen titulado De Madrid a Nápoles. Muchos son los elementos que destacan en este libro, pero de ellos uno puede servirnos de indicador del cambio de pensamiento que se experimenta en el guadijeño. De su estancia en París reconoce que se ha convertido "repentinamente de demócrata en conservador, tomándole miedo al espíritu revolucionario de que tan prendado estuve en mi primera juventud" (47), y muchas de las ideas religiosas que van a aparecer en sus novelas de tesis pueden recogerse

---

(46) Alberto Navarro González, "Introducción" a su edición del Diario..., cit., p. 7.

(47) De Madrid a Nápoles, en O.C., cit., p. 1227. Respecto a ese período revolucionario, véanse las siguientes palabras de Cecilio Alonso, Literatura..., cit., p. 87, al referirse al Diario...: "En tanto que libro de confesión, Alarcón recurre a su Diario para deshacer la supuesta leyenda de su irreligiosidad. Recibimos la persistente impresión de que el autor trata de

ya aquí (48).

Nos queda, finalmente, hacer mención a La Alpujarra (1873), uno de los libros clave de la literatura alarconiana, no sólo como muestra de su pensamiento, sino también como ejemplo básico de su temática y de su estilo. Narra en él el viaje que en la primavera de 1872 realiza a esta comarca granadina con fines electorales, por más que en los "Prolegómenos" explique que realizó el viaje como consuelo para su alma "partida" por la muerte de una de sus hijas (49). Desde el punto de vista del etnólogo, puede que su libro desilusione, sobre todo si se mira con ojos actuales (50), pero, particularmente, opinamos que la obra es básica

---

ahuyentar la desconfianza que el lector -religioso y moderado- pueda albergar hacia él a causa de su participación revolucionaria en 1854. A este respecto es preciso advertir que sólo una confusión histórica muy burda pudo, en cierto modo, identificarlo con actitudes revolucionarias profundas".

(48) Vid. Filomena Liberatori, I tempi..., cit., p. 67.

(49) La Alpujarra, en O.C., cit., p. 1497.

(50) Vid. las palabras de Gerald Brenan, South fron Granada, 1957 (cito por la edición española, traducción de

para entender al guadijeño. Así, por ejemplo, el espiritualismo que emana de las páginas de La Alpujarra habrá de convertirse en [redacted] tesis en El escándalo; las descripciones entusiastas de la Sierra adquieren valor novelesco en El Niño de la Bola; el respeto a los musulmanes, que ya había aparecido en el Diario..., presidirá la interpretación de la historia de la sublevación de los moriscos que se nos va relatando a la par que el viaje; muchos pueblos que atraviesa se convierten en espacios narrativos de sus novelas cortas...

Eduardo Chamorro y Jesús Villa, Madrid, Siglo XXI, 1981[6]): "Pero como relato sobre la región, su libro desilusiona. Como demuestran sus novelas, estaba enteramente falto del don de la observación, por lo cual tenía que rellenar las páginas con descripciones estereotipadas de escenarios de montañas al estilo romántico, amables pasajes a la manera de Sterne y largas descripciones de la sublevación morisca de 1569-70, condensadas de alguna historia contemporánea. Es claro también que, aunque nació y se educó en Guadix, jamás tuvo la curiosidad de montar en una mula y cruzar el Puerto del Lobo, del cual habla en el mismo tono que un escritor moderno pudiera hablar de los pasos de la meseta del Pamir" (p. 205).

La obra es compleja. En su construcción se percibe un doble plano: la Alpujarra actual y la histórica, perfectamente sincronizados por Alarcón (51). A la narración de los sucesos más nimios del viaje y a la descripción minuciosa de pueblos, cerros y valles, se le suma el recuerdo de los avatares históricos de la sublevación morisca; en su contenido, Alarcón da salida en ella a sus inquietudes religiosas y a sus ideales católicos, reforzados por coincidir las fechas del viaje con la Semana Santa de aquel año. Religión, paisaje e historia se funden en un cuadro alegórico final con el que el autor da fin a la obra. Las dotes pictóricas del accitano se hacen patentes en este cuadro, de tal manera

> que si lo contemplamos en su estatismo nos hace pensar en un lienzo de historia de los más reprobables del siglo XIX, y si lo figuramos animado, en un final de ópera (52).

---

(51) Vid. Mariano Baquero Goyanes, "Introducción" a su edición de El escándalo, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. LXIX.

(52) A. Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 463.

Pero, al mismo tiempo,

> ... en este libro podemos hallar, como en ningún otro, la vena de novelista nato de Alarcón que le concedió la Pardo Bazán, capaz de crear un argumento y una acción de casi nada. La fantasía del escritor está dispuesta a hacer una novela de un rasgo real cualquiera, bien sea de aquellos que llevan en sí algunas notas capaces de desarrollo o de este último, tan trivial, de haber sido acompañado por un sepulturero en su corto paseo (53).

La Alpujarra es, pues, un libro esencial de Alarcón, tanto para comprender su ideología como para presentar el germen de muchas obras posteriores, a pesar de que no siempre obtiene el consenso que merece, quizás "a causa de quell'intento ideologico che risulta ripetitivo e a volte costituisce una forzatura" (54).

---

(53) Ibidem, p. 463.

(54) Filomena Liberatori, I [illegible]..., cit., p. 85.

5. Narraciones breves

Entre 1881 y 1882 se ponen a la venta tres libritos de la colección "Escritores castellanos", en los que, bajo los títulos de Cuentos amatorios, Historietas nacionales y Narraciones inverosímiles, se recogen varios escritos de Alarcón realizados en épocas muy distintas. Algunos son nuevas versiones de cuentos ya publicados en su juventud en El Eco de Occidente y otros son de creación posterior a alguna de sus grandes novelas (55). Con esta misma disposición y bajo el título genérico de Novelas cortas aparecieron en sus Obras completas.

La distribución de los treinta y ocho escritos en los tres volúmenes citados, que a nosotros nos parece bastante desigual y no del todo justificada, a no ser que se haya buscado un número de páginas similar para los tres libros de la colección, se corresponde, según el autor (56), con "tres maneras, distintas en la forma y en el

---

(55) Para las distintas versiones y diferencias de estilo entre ellas, vid. J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., pp. 119 a 183.

(56) Historia de mis libros, cit., p. 7.

fondo" de narración. La primera se debe a la influencia francesa, tras sus lecturas juveniles en Guadix; la segunda, ya en Madrid, a la afición por Alfonso Karr de la mano de Agustín Bonnat; y la tercera respondía a esa "manera más española, ingenua y grave". Sin entrar en el análisis de los verdaderos maestros de Alarcón, ni en la veracidad de sus palabras, hay que reconocer que en estas novelitas se encuentran obras maestras del género, al lado de los más insulsos escritos del autor.

La primera serie, la titulada Cuentos amatorios, "porque amatoria es efectivamente, hasta rayar en alegre y aun en picante, la forma exterior de casi todas ellas" (57), consta de once narraciones de diversa extensión y estilo: Sinfonía, La comendadora, El coro de ángeles, Novela natural, El clavo, La última calaverada, La belleza ideal, El abrazo de Vergara, Sin un cuarto, ¿Por qué era rubia? y Tic... tac... (58).

---

(57) Historia de mis libros, cit., p. 8.

(58) Para la diferenciación entre novela y cuento, vid. Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949: "Posiblemente Alarcón empleaba la voz novela en el sentido de invención,

De estos once cuentos, vale la pena detenerse en tres. La comendadora se ha considerado como una pequeña obra de arte, llena de aciertos. El asunto es sobra conocido: en una Granada llena de luminosidad primaveral, se muestra la degeneración aristocrática a través de la obsesión de un niño, de lascivia precoz, que pretende ver desnuda a su tía monja. En las breves páginas de que consta se sucede a la descripción morosa, "con lentitud de siesta andaluza", de la ciudad de la Alhambra una "tensión dramática casi insoportable" que acabará en el estallido final (59).

Para Fernández Montesinos (60), "todo es primoroso en él. Uno de los raros aciertos absolutos de Alarcón". Para Laura de los Ríos (61), el niño "es representante

---

ficción, sin fijarse en sus dimensiones, sin embargo, para distinguir sus narraciones extensas de las breves, llamó a éstas novelas cortas o novelillas" (p. 49). Para los datos bibliográficos de estos Cuentos amatorios, vid. J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 151.

(59) Vid. M. Baquero Goyanes, El cuento..., cit., p. 529.

(60) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p.148.

(61) "Introducción" a su edición de La comendadora y otros cuentos, Madrid, Cátedra, 1975, p. 57.

de un destino aciago y símbolo de una aristocracia podrida y decadente", y para Filomena Liberatori (62) el epílogo, con la muerte de la comendadora, de la condesa de los Santos y después del heredero de la familia, completa este cuadro de degeneración y miseria ya anunciado desde la presentación del chico "endeble, pálido, rubio y enfermizo" y parece simbolizar el fin de la España "estamental".

El clavo es otro de los cuentos más famosos del autor. M. Baquero Goyanes dice, al referirse al objeto que sirve de móvil al argumento:

> Jamás un objeto tan pequeño ha sido capaz de sugerir tanta emoción como en este cuento alarconiano, cuyo interés dramático le hace precursos, con El doble crimen

---

(62) Filomena Liberatori, I tempi..., cit., p. 40: "... l'epilogo, con la morte della Comendadora, della Contessa de los Santos e poi dell'erede della casata, completa questo quadro de degenerazione e squallore già preannunciato dalla presentazione del bambino 'endeble, pálido, rubio y enfermizo' (...) e sembra simboleggiare la fine della Spagna 'estamental'".

de la calle Morgue, de Pöe, de género tan actual como es la novela policíaca" (63).

Hay, sin embargo, muchos elementos románticos en el cuento, que el autor fue limando a lo largo de las numerosas correcciones que introdujo en cada una de las ediciones del mismo (64). Así, por ejemplo, Filomena Liberatori (65) habla del tema del destino, del enamoramiento, de la casual aparición del clavo, del proceso, etc.

Algo que llama la atención desde el principio de la colección es el interés del guadijeño en separar, o aclarar al menos, cuáles de aquellas "novelillas" eran de pura invención y cuáles sacadas de un hecho real. Justamente La comendadora y El clavo las introduce en la categoría de las "totalmente históricas".

Respecto al primero, ya doña Emilia Pardo Bazán

---

(63) M. Baquero Goyanes, El cuento..., cit., pp. 496-497.

(64) Vid. J. Fernández Montesino, Pedro Antonio..., cit., pp. 88-111. Analiza las diferentes versiones de 1854 y la de O.C.

(65) I tempi..., cit., p. 37.

lo relaciona con otro de E. de Goncourt, aunque duda si el francés pudo inspirarse en el español, o ambos en una fuente común:

> Mucho siento en esta ocasión no haber preguntado a Edmundo de Goncourt por qué caminos llegó a su conocimiento la historia de la comendadora para que la refiriese en uno de sus libros, sin omitir el pormenor inenarrable (66).

La misma sospecha de la Pardo Bazán se encuentra en lo referente a El clavo:

> Y más siento aún no recordar, en qué Museo o Semanario vi hace bastantes años una redacción de 'El clavo', traducida del original francés, de Hipólito Lucas (si la memoria no me falla por completo, lo cual no me extrañaría)" (67).

---

(66) E. Pardo Bazán, "Pedro Antonio de Alarcón", en Retratos y apuntes literarios, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1382.

(67) Ibidem.

José Fernández Montesinos (68) habla, asimismo, de haber leído una colección de cuentos folletinescos de G. Toudouza, traducida al castellano con el título de Las pesadillas, en la que una de las historias coincidía en lo esencial con el cuento de Alarcón. Finalmente, Jorge Campos (69) confirma la sospecha de Pardo Bazán de que El clavo, efectivamente, procede de un texto francés, Le clou, de Hipólito Lucas (70).

De los restantes nueve cuentos, aún sobresale Tic... tac..., posiblemente inspirado en los numerosos

---

(68) Pedro Antonio..., cit., p. 91.

(69) "Prólogo" a Novelas completas, de Alarcón, Madrid, Aguilar, 1974, p. XIX.

(70) Laura de los Ríos, "Introducción" a La comendadora..., cit., p. 61, al referirse a este hecho, en nota 81, explica: "Agradezco el dato a la gentileza de Jorge Campos que ha encontrado el cuento de Hippolyte Lucas, Le clou. Histoire fantastique, publicado en el "Almanach Prophétique", París, 1843. Me dice: 'la visita al cementerio, la calavera y el clavo están inspirados en H. Lucas. Toda la forma novelesca es de Alarcón'".

chascarrillos populares sobre temas semejantes, que fue, asimismo, muy alabado por la Pardo Bazán.

La segunda serie, la llamada Historietas nacionales, consta de los siguientes títulos: El carbonero alcalde, El afrancesado, ¡Viva el papa!, El extranjero, El ángel de la guarda, La buenaventura, La corneta de llaves, El asistente, ¡Buena pesca!, Las dos glorias, Dos retratos, El rey se divierte, Fin de una novela, El libro talonario, Una conversación en la Alhambra, El año campesino, Episodios de Nochebuena, Mayo y Descubrimiento y paso del cabo de Buena Esperanza.

Siempre se ha considerado esta segunda serie como la más cuidada del autor, aunque peca, lo mismo que las otras, de heterogeneidad a la hora de recopilar los materiales y así nos encontramos, de nuevo, junto a obras maestras como El carbonero alcalde, El afrancesado, El extranjero, La buenaventura, El libro talonario y El ángel de la guarda, otras narraciones que no se sabe bien con qué intención las introdujo el autor.

En la dedicatoria a don Juan Valera que coloca al frente del volumen se jacta el autor de que estas historietas han sido "las primeras de su índole y forma publicadas

en España" (71). Si es cierto que algunas de ellas fueron escritas en los años mozos del autor -"entre los veinte y veinticinco años"-, es decir, alrededor de 1855, no es menos cierto que en el Semanario Pintoresco y en otras revistas (72) ya aparecían narraciones análogas, sin olvidar las que Fernán Caballero había publicado en 1849.

En estas historietas, Alarcón recurre a lo anecdótico relacionado principalmente con la guerra de la Independencia. El accitano, que había nacido bastantes años después de que ésta acabase, pudo convivir, no obstante, con la generación de hombres que la habían llevado a cabo. Su misma familia había sufrido directamente las consecuencias de ella (73), y en las sierras andaluzas los modernos

---

(71) Obras completas, cit., p. 105.

(72) Vid. J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 120.

(73) Vid. Luis Martínez Kleiser, Don Pedro Antonio..., cit., p. VI: "De una noble y distinguida familia que perdió casi toda su fortuna en la Guerra de la Independencia, durante la cual su abuelo paterno, Regidor Perpetuo de Guadix, vio confiscados todos sus bienes (...). A esto habrá que añadir que, entre sus ascendien-

bandoleros perpetuaban, en cierto modo, una manera de hacer que fue corriente en la lucha contra los franceses. Esto

---

tes, figuraron don Martín de Alarcón, uno de los conquistadores de Granada, y don Hernando de Alarcón, capitán de Carlos V en la batalla de Pavía, que custodió, prisionero, al rey francés". Algunos datos nuevos sobre la biografía de Alarcón pueden verse en el artículo de Carlos Asenjo Sedano, "Puntualizaciones a la biografía de Pedro Antonio de Alarcón", en Ideal, Granada, 26 de julio de 1984. Por estos datos se advierte que la familia del escritor procedía de Jeres del Marquesado. Sus abuelos, labradores ricos, abandonan el pueblo y se establecen en Guadix, en donde el abuelo del novelista, don Antonio Alarcón, compró el título de Regidor Perpetuo para poder alternar con la aristocracia local. Contrae matrimonio con la hija del escribano de la ciudad, doña Josefa Carrillo Arjona, natural de Priego de Córdoba. Estos datos ponen en entredicho la ascendencia aristocrática que le asignaba Kleiser, aunque no desmienten que la guerra de la Indepencia dio al traste con el patrimonio familiar, lo que según Asenjo Sedano está probado.

y el patriotismo romántico que se extendía por España pueden explicar el gusto por estos temas en la literatura española, que perdurará hasta finales de siglo con los Episodios Nacionales, de Pérez Galdós.

Alarcón no utiliza la guerra con Napoleón para hacer deducciones sobre la política o el estado social de España. El accitano elige de la citada lucha las anécdotas, que posiblemente estaban en boca del pueblo convertidas en leyendas o historias mitificadas, en las que se hiciera más patente el amor a la patria y la gloria de los españoles. Su mismo pensamiento sobre los franceses sufre un cambio notable en las versiones definitivas que aparecen en las Obras completas con respecto a las primeras publicadas (74).

Lo más probable es que el autor tomara sus argumentos del folklore, no sólo español (75), aunque esto no

---

(74) Vid. J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., 129 y pp. 133-146.

(75) Algunas fuentes se han señalado para El afrancesado y para El extranjero. Por ejemplo, vid. A. H. Krappe, "The source of Pedro Antonio de Alarcón's 'El extranjero'", en Hispanic Review, IX, 1943, pp. 72-76;

le restará ningún mérito, como reconoce la Pardo Bazán:

> Maestría suprema en el arte de narrar: ahí tenéis definida la verdadera gloria literaria de Alarcón. Dadle un tema cualquiera, entregadle una astilla de pino, un retazo de estopa burda y áspera; él los trocará en un oloroso cedro, o en seda, no lisa y suave, sino cuajada de bordados y recamada de perlas distribuidas con toda la gracia del mundo. Véase por qué, entre las más lindas joyas de la literatura española desde mediados del presente siglo, habrá que contar alguna novela breve de Alarcón (76).

F. Smieja, "Pedro Antonio de Alarcón: 'El extranjero': Some Aspects of the Historical Background", en Hispanic Review, XXXVII, 1969, pp. 370-375; A. H. Krappe, "The Source of Pedro Antonio de Alarcón's: 'El afrancesado'", en Romanic Review, XVI, 1925, pp. 54-56; y W.L. Fichter, "El carácter tradicional de 'El afrancesado'", en Revista de Filología Hispánica, VII, 1945, pp. 162-164.

(76) E. Pardo Bazán, Retratos..., cit., p. 1378.

Bajo el título de Narraciones inverosímiles, tercera de las series de Novelas cortas, parece que el autor quiso dar cabida a aquellos de sus relatos que "eran pura química de [su] imaginación" (77). Bien es verdad que para algunos, todavía, busca el testimonio de un hecho real en el que estén basados, mientras que otros son bastante más "verosímiles" que los aparecidos en las series anteriores.

Consta este volumen de ocho narraciones: El amigo de la Muerte, La mujer alta, Los seis velos, Moros y cristianos, El año en Spitzberg, Soy, tengo y quiero, Los ojos negros, Lo que se oye desde una silla del Prado.

Aunque aún pueden destacarse ejemplos narrativos muy importantes en El amigo de la Muerte, La mujer alta y Moros y cristianos, la opinión con respecto a este volumen es, en general, desfavorable. Así, la condesa de Pardo Bazán reconoce:

> Sólo quise indicar que el tercer tomo de novelas cortas de Alarcón, más que en las otras, abundan ejemplos de ese romanticismo superficial y extravagante de última hora, y escasea la nota castiza

---

(77) Historia de mis libros, cit., p. 10.

> y rancia que tan balsámico sabor de generoso vino andaluz comunica a los mejores cuentos alarconianos (...). Las Narraciones inverosímiles... son pobres en interés, mezquinas en su intención moral, superficialmente amenas, y algunas (por ejemplo, Los seis velos) muestra curiosa de ese estilo aforístico, puntiagudo, lapidario, que tenía la ventaja de remedar a Alfonso Karr y de llenar muchas páginas con poca prosa (78).

A pesar de todo, algún crítico ha elogiado estas narraciones. Ya Manuel de la Revilla señalaba:

> Tales eran aquellas producciones, llenas de originalidad (a pesar de estar evidentemente inspiradas en modelos extranjeros), que no menos que los artículos humorísticos contribuyeron a acentuar la reputación del joven escritor (79).

---

(78) E. Pardo Bazán, Retratos..., cit., p. 1378.

(79) M. de la Revilla, Obras, cit., p. 93.

El amigo de la Muerte es, sin duda, una de las narraciones más acertadas del volumen. Alarcón quiere hacernos creer en su origen popular -"contóme mi abuela paterna su argumento" (80)-, pero es curioso que, cuando escribe Historia de mis libros, aún no reconozca, o al menos cite, otros cuentos españoles con argumento análogo: en concreto, Juan Holgado y la muerte (1850), de Fernán Caballero, o Tragaldabas (1867), de Antonio Trueba (81). De todas formas se cuenta entre sus obras más fantásticas y atrevidas, hasta el punto de haber sido recientemente reeditada por Jorge Luis Borges.

La mujer alta es otra de esas leyendas de personajes misteriosos que "desde la aparición de las de Hoffmann constituyen en toda Europa una de las formas clásicas del cuento fantástico" (82).

Finalmente, Moros y cristianos es considerada como otra de las mejores novelas cortas de Alarcón. No

---

(80) Historia de mis libros, cit., p. 9.

(81) Vid. Mariano Baquero Goyanes, El cuento..., cit., p. 243, y José Fernández Montesinos, Pedro Antonio..., cit., p. 122.

(82) J. Fernández Montesinos, Pedro Antonio.... cit., p.165.

basado, que se conozca, en ninguna historia previa, recoge toda la fantasía popular de las gentes de Granada que sueñan con encontrar tesoros ocultos en las tierras que habitaron los árabes. A pesar de estar incluido en las Narraciones inverosímiles, posee mucha más verosimilitud y es mucho más realista que otras narraciones anteriores, de modo que algunas referencias a la vida cotidiana recuerdan las páginas de El sombrero de tres picos (83).

---

(83) Vid. Filomena Liberatori, I tempi..., cit., p. 47. Vid., asimismo, el excelente estudio de Matías Montes Huidobro, "Sencillez arquitectónica y aderezos estilísticos utilizados por Pedro Antonio de Alarcón", en Hispanófila, 34, Sept. 1968, pp. 47-57.

III

LAS NOVELAS EXTENSAS DE ALARCÓN

0. Aclaración previa

Separamos del capítulo anterior las novelas más amplias del accitano -El sombrero de tres picos, 1874; El escándalo, 1875; El Niño de la Bola, 1880; y La Pródiga, 1882- porque, aparte de publicarse como novelas independientes, no incluidas en ninguna colección, constituirán la base del grueso de nuestro trabajo.

Aparecidas en los últimos años de actividad literaria del guadijeño (de 1874 a 1882), puede decirse que el estilo rico y variado del escritor encontrará el reflejo y el tratamiento adecuados, de acuerdo con el tema de la obra, en estas cuatro novelas.

Antes, sin embargo, de comenzar el estudio en profundidad de los rasgos estilísticos que conformarán el arte narrativo de Alarcón, démosles un breve repaso a los problemas de creación con que chocó la aparición de cada una de estas obras.

1. El sombrero de tres picos

En Historia de mis libros, el propio Alarcón

nos da a conocer las causas que motivaron la creación de esta novelita (1):

---

(1) El género literario en el que ha de incluirse El sombrero de tres picos no es aún una cuestión resuelta. El autor, no teniendo, tal vez, claras las ideas al respecto, sólo habla al referirse a ella de "libro", "obra" u "obrilla". Los críticos contemporáneos la incluyeron en los "cuadros de costumbres" o "de género" (vid. Luis Alfonso, "Una opinión acerca de este libro", ahora en Obras completas, de Alarcón, Madrid, Fax, 1954^{2}, p. 442); y "rey de los cuentos españoles" lo llama Pardo Bazán, que añade: "Cuento hay que llamarle, no tanto por sus dimensiones cuanto por su índole y procedencia" ("Pedro Antonio de Alarcón", en Retratos y apuntes literarios, en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1386). Entre los críticos actuales, "cuento" es defendido por Alberto Jiménez Fraud (Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973, p. 56), "novela" lo llama el mismo Valera ("Notas biográficas y críticas", en Obras completas, II, Madrid, Aguilar, 1942, p. 1358), y especifican que "no es novela" Juan Ignacio Ferreras ("La prosa en el siglo XIX", en Historia de la literatura

Un día del verano de 1874, en Madrid, apremiábame la obligación de enviar a

---

española, coordinada por José Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, III, p. 409) y Julio Cejador (Historia de la lengua y literatura castellana, VIII, Madrid, 1918). Pero el que de una forma más clarificadora aborda el asunto es el profesor Baquero Goyanes (El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 49-53). En resumen, el profesor Baquero expone lo siguiente: "Posiblemente, Alarcón empleara la voz novela en el sentido de invención, ficción, sin fijarse en sus dimensiones". Así pudo distinguir las novelas cortas o novelillas de las novelas propiamente dichas. "El sombrero de tres picos (...) -continúa el profesor- es auténtica novela o, en todo caso, una novela corta no demasiado corta". Y termina: "Al igual que Cervantes, en Alarcón el término novela corresponde a narración original, escrita, mientras que cuento se adapta mejor a lo tradicional, oral y no inventado". De tal forma que El sombrero de tres picos debe ser considerado novela corta por su extensión y cuento por lo tradicional de su argumento.

la isla de Cuba algún cuentecillo jocoso, para cierto semanario festivo que allí se publicaba. Recordé, no sé cómo, el picaresco romance de El Corregidor y la Molinera, que tantas veces había oído relatar cuando niño, y me dije:

-¿Por qué no he de escribir una historieta basada en tan peregrino argumento? (...).

Y veinticuatro horas después había escrito diez o doce cuartillas, que contenían, muy en compendio, todo EL SOMBRERO DE TRES PICOS o sea toda la historia de El Corregidor y la Molinera, tal y como me pareció prudente arreglarla y componerla ad usum del respetable público.

Iba ya a meterla en un sobre para echarla al correo, cuando me dijo repentinamente la conciencia artística:

-¡Qué lástima! Aquí hay materia para escribir una historia diez veces más larga... (2)

---

(2) Historia de mis libros, en O.C., cit., p. 19.

Alarcón, pues, comienza la nueva versión, más amplia, de la historia, cuando la visita de un amigo, del que desconocemos su nombre, le hizo volver sobre sus cuartillas y corregir y adaptar el relato para su publicación en libro.

Efectivamente, la Revista Europea comienza la publicación de la historia el día 2 de agosto de 1874, de acuerdo con estas entregas: capítulos I-VII, núm. 23, 2 agosto, pp. 129-136; capítulos VIII-XIV, núm. 24, 9 agosto, pp. 161-170; capítulos XV-XX, núm. 25, 16 agosto, pp. 201-208; capítulos XXI-XXVII, núm. 27, 30 agosto, pp. 265-271; capítulos XXVIII-XXXVI, núm. 28, 6 septiembre, pp. 297-306. Un mes después apareció en tomo aparte en la misma imprenta de los editores de la Revista Europea, los señores Medina y Navarro.

Habremos de remontarnos ahora al "picaresco romance" que, según el propio Alarcón, le sirvió de base para su historia. En el "Prefacio del autor" nos da a conocer los siguientes datos:

> Un zafio pastor de cabras, que nunca había salido de la escondida cortijada en que nació, fue el primero a quien nosotros se la oímos referir (...); y precisamente en una ocasión de éstas (hace ya casi

> toda una vida..., es decir, hace ya más de treinta y cinco años) tuvo a bien deslumbrar y embelesar cierta noche nuestra inocencia (relativa) con el cuento en verso de EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA, o sea de EL MOLINERO Y LA CORREGIDORA, que hoy ofrecemos nosotros al público bajo el nombre más trascendental y filosófico (pues así lo requiere la gravedad de estos tiempos) de EL SOMBRERO DE TRES PICOS.

Más adelante continúa:

> Andando ya los años, hemos oído muchas y muy diversas versiones de aquella misma aventura de EL MOLINERO Y LA CORREGIDORA, siempre de labios de graciosos de aldea y de cortijo, por el orden del ya difunto Repela, y además la hemos leído en letras de molde en diferentes Romances de ciego y hasta en el famoso Romancero del inolvidable don Agustín Durán (3).

---

(3) O.C., cit., pp. 443 y 444. En la Revista Europea, el

Efectivamente, la graciosa leyenda de El corregidor y la molinera ha sido recogida, con variantes, en muy diversos lugares. Acabamos de ver cómo el propio Alarcón nos habla del Romancero, de Agustín Durán, y así lo ratifica su biógrafo más importante, don Luis Martínez Kleiser, cuando dice:

> En el Romancero General, segundo tomo, pág. 409, aparece una relación, de autor anónimo, del siglo XVIII, bajo el título El Molinero de Arcos. En la Biblioteca Nacional se conserva otra relación manuscrita, titulada El corregidor y la molinera. En las mocedades de Alarcón, cantaban

---

"Prefacio" era más amplio y añadía, entre otras cosas: "Cada uno de los muchos romances que circulan por toda España, ya de boca en boca, o ya impresos, con relación a la molinera y a la corregidora, fija el lugar de la escena en un pueblo distinto". Cita Arcos de la Frontera, Jerez de la Frontera, Plasencia, Cáceres, etc. (Puede verse el "Prefacio" completo en la edición de Vicente Gaos, El sombrero de tres picos, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pp. 3-10 y en nota 2).

> ya la vieja letra músicos callejeros, y la vendían por plazas y mercados, impresa en pliegos de cordel (4).

Así, pues, nos encontramos ante una leyenda popular, difundida a través de diversas versiones, y convertida, reelaborada de nuevo, en el famoso libro de El sombrero de tres picos. Las primeras confusiones proceden del propio Alarcón, que habla de "cuento en verso", "romance", "romance de ciego", etc., e incluso de El corregidor y la molinera o El molinero y la corregidora, confusiones que aumentan con las palabras de Martínez Kleiser que acabamos de citar, o con las de otros críticos, como Valera, que fundan el origen de la novelita en

> la jácara o corrido que he oído yo mil veces cantar en mi tierra al son de la guitarra y principia: 'En Jerez de la Fontera...' (5).

---

(4) L. Martínez Kleiser, 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 O.C, de Alarcón, cit., p. XII.

(5) "El Niño de la Bola y Curro Vargas", en Obras completas, II, cit., p. 974.

De todas estas fuentes, sin negar por ello que el guadijeño hubiera visto y oído otras versiones, aceptamos la interpretación del profesor Fernández Montesinos al pensar que la más cercana, la que el autor conoce directamente es la titulada "Canción nueva del Corregidor y la Molinera" que publicó Bonilla San Martín (6) y reprodujo, con pequeñas variantes, Foulché-Delbosc (7), y que comienza:

---

(6) A. Bonilla San Martín, "Los orígenes de El sombrero de tres picos", en Revue Hispanic, XIII, 1905, pp.5-17.

(7) R. Foulché-Delbosc, "D'où derive El sombrero de tres picos", en Revue Hispanic, XVIII, 1908, pp. 468-487. En la edición reciente de El sombrero de tres picos, con prólogo de Jorge Campos, Madrid, Alianza Editorial, 1985, el prologuista recoge otra versión más, con pequeñas variantes, de la Canción nueva del corregidor y la molinera, según un pliego que él dice conservar. Asimismo, el profesor Soria Ortega ("Prólogo" a su edic. de El sombrero de tres picos, Granada, Diputación Provincial, 1985, p. 40) llama la atención sobre el valor de los pliegos de cordel y destaca la anécdota relatada por Julio Caro Baroja en su Ensayo sobre la literatura de cordel, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 240,

En cierto lugar de España
había un molinero honrado
que ganaba su sustento
con el molino arrendado.
Era casado
con una moza
como una rosa,
y era tan bella
que el corregidor,
madre, se prendió de ella;
la visitaba y festejaba
hasta que un día
le declaró el asunto
que pretendía.

---

sobre el idilio real del Corregidor de Madrid y la bailarina Antonia Molino, en los tiempos de Fernando VII, y retrotrae también el argumento a la tercera novela de la primera jornada del Heptamerón (1558-1559) para justificar el origen folklórico de la historia, en la que señala dos elementos clave que concuerdan con la obra alarconiana: la separación social y el amor de los esposos.

Dos son las razones que conducen a esta conclusión. La primera es que en la carta de Zorrilla, que mencionaremos más adelante, el poeta vallisoletano reproduce esta estrofa (las variantes pueden ser consecuencia de que éste cita de memoria, y además no son significativas); y la segunda es que en otra estrofa de esta canción ya aparecen rasgos que son determinantes en el libro alarconiano. Es la estrofa V:

Le agradeció el molinero
y arrancó como un cohete;
a las doce de la noche
llega a su casa y se mete
en su retrete,
cuando en la cama
vió a la dama
sin mucho empeño,
y al corregidor,
que ambos están
dados al sueño;
y en una silla,
muy recogido,
todo el vestido,
sin faltar nada,

reloj, capa, sombrero,
bastón y espada.

"¡Qué partido va a sacar Alarcón de esa capa, de ese sombrero, que gratas memorias le permiten identificar, por decirlo así!", exclama José Fernández Montesinos al defender esta hipótesis, para concluir diciendo:

> También el momento más dramático del libro, la súbita iluminación del ánimo del acongojado molinero, por el que cruza como un rayo la idea: '¡También la corregidora es guapa!' podía deberse al recuerdo de la canción:
>
> ... sin ser notado
> se entró en la cama
> de la corregidora,
> que es linda dama (8).

Todas estas fuentes que la crítica ha barajado para encontrar un precedente inmediato a la obra alarconiana descuidan el hecho de que tal argumento se convirtió en materia folklórica, y que desde ahí se readaptó a las

---

(8) Pedro Antonio de Alarcón, Valencia, Castalia, 1977, p. 192.

distintas versiones que conocemos o de las que nos llegan noticias. Así, el propio Bonilla San Martín (9) retrotrae el origen de la Canción a la novela VIII, de la VIII jornada del Decamerón, que, a su vez, proviene del Libro de los engaños y de los asayamientos de las mugeres, concretamente del "Enxemplo del señor et del home, et de la muger et el marido de la muger, como se ayuntaron todos", es decir, de procedencia oriental. Foulché-Delbosc (10), además de recojer dos versiones distintas de la Canción, daba a la luz el Sainete nuevo: El corregidor y la molinera (11) para explicar por qué no se consuma el adulterio en la novelita alarconiana. Pero también J. E. Gillet (12) reproduce un nuevo romance en el que aparece, por primera vez, el

---

(9) art. cit.

(10) art. cit.

(11) Puede verse también esta versión en la edición de Vicente Gaos, cit., pp. 190-214.

(12) "A new Analogue of Alarcón's 'El sombrero de tres picos'", en Revue Hispanique, LXXIII, 1928, pp. 616-628.

corregidor de Arcos; E. B. Place (13) encuentra similitudes con La farce nouvelle, de Du Poulier, obra del siglo XVI, en donde el protagonista, molinero, se llama Lucas; J. A. Van Praag (14) hace referencia a otra leyenda centroeuropea; J. L. Picoche (15) advierte la semejanza con El golpe en vago, novela romántica publicada en 1835 por García

---

(13) "The Antecedents of El sombrero de tres picos", en Philological Quarterly, VIII, 1929, pp. 39-42. E. B. Place quiere demostrar que se trata de un cuento folklórico, corriente en Francia, pero de procedencia oriental. Cita, además de a Du Poulier, a La Fontaine, cuyo cuento Les remoirs tiene su origen en el Wrihat-Katha, Las mil y una noches y el Bahar-i-Danish. Hay también variantes en la literatura italiana, rusa y alemana.

(14) "Un precursor holandés de 'El Molinero de Arcos'", en Clavileño, 19, 1953, pp. 7-9.

(15) "'El sombrero de tres picos' et 'La capa de grana'. Origine de deux personnages et de deux accesoires de la nouvelle d'Alarcón", en AA. VV., Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh, II, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966, pp. 253-260.

de Villalta; y, finalmente, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (16) también han encontrado precedentes del mismo tema.

Por esto, más que de verdaderas fuentes de influencia, conviene hablar de antecedentes (17), como hace Filomena

---

(16) "El corregidor y la molinera: Some Unnoticed Germanic Antecedents", en Philological Quarterly, LI, enero 1972, pp. 279-291.

(17) Otro antecedente señaló Manuel de Góngora y Ayustante (Pedro Antonio de Alarcón, novelista, Granada, Tipografía comercial, 1910) en el capítulo XVI de Don Quijote. También, en la edición de Jorge Campos, cit., éste recoge un fabliau escrito por el Marqués de Sade, titulado La castellana de Longeville o la mujer vengada y publicado en 1926, que presenta bastantes coincidencias con la novela de Alarcón: la calidad de molinero de uno de los protagonistas, el aspecto "apetecible y lozano" de la granjera, el trueque de las ropas del molinero, las idas y venidas en la noche, la introducción engañosa en el lecho, el chapuzón, aquí trágico, de un personaje y, sobre todo, el inicio del cuento francés con la alusión a una época pasada en que los hechos

Liberatori (18).

La diferencia esencial entre todas las versiones conocidas de la historia popular y la novelita del accitano, aparte, claro está, de su más cuidado estilo, estriba en el desenlace. En todas ellas el adulterio se consuma o el desenlace no da opción a pensar en otra solución que no sea el adulterio (19).

---

ocurrieron. Cree Jorge Campos que éste es una manipulación por Sade "de un viejo fabliau aplicado a su particular moral" (p. 25). El cuento apareció en el libro titulado Historiettes, Contes et Fabliaux, publicado por Maurice Heine.

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

(19) Una excepción parece ser el Sainete nuevo que recogió Foulché-Delbosc, cit. Pero aun así la interpretación de las palabras del molinero, al final del sainete, ofrecen algún equívoco:

La venganza ha sido igual:
vos cenasteis con Teresa
y yo con vuestra mujer.
Si hubo después de la cena

Muchas razones ha esgrimido la crítica hasta el presente para explicar las causas que llevaron a Alarcón a optar por un desenlace en el que no se consumase el adulterio. Algunas de ellas se basan en las propias palabras del guadijeño, que reconoce:

> Hace, pues, mucho tiempo que concebimos el propósito de restablecer la verdad de las cosas, devolviendo a la peregrina historia de que se trata su primitivo carácter, que nunca dudamos fuera aquel en que salía mejor librado el decoro (20).

Y, así, ya algunos de sus contemporáneos alabaron el final decente de la obrita. Hartzenbusch, según nos cuenta Martínez Kleiser (21), reconocía que El sombrero de tres picos era una refundición "ingeniosísima y, sobre

---

algún esceso, tan sólo
al curioso lector queda...
(Edic. de Vicente Gaos, cit., p. 213).

(20) "Prefacio del autor", en O.C., cit., p. 444.

(21) Don Pedro Antonio..., cit. p. XXIII.

todo, decentísimamente, de un cuentecillo chusco, no de los más decentes"; y Juan Valera (22) habla, asimismo, de "moralización" del argumento, mientras Leopoldo Alas, siempre más crítico con el guadijeño, se quejó de esa pretendida moralidad, al darse cuenta de que en la obrita

> hay un cura que se para en una esquina y hace lo que hacen los perros en las esquinas; y en tal situación, se le ocurre que la molinera es una soberbia moza. ¡Oh, la moralidad! (23).

A partir de estas opiniones, críticos más actuales han buscado razones diversas para explicar el decoroso final. Bonilla San Martín (24), y con él la mayoría de

---

(22) "Notas biográficas y críticas", en Obras completas, cit., p. 1350.

(23) "Verdades como puños", en El solfeo, núm. 513, 14 marzo 1877. Recogido en la selección de Jean F. Botrel, Preludios de Clarín, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, p. 114.

(24) art. cit.: "¿Por qué en El sombrero no se consuma? ¿Sería porque Alarcón tuviese a la vista otro texto

los estudiosos, recurrió a los escrúpulos morales del accitano. W. C. Atkinson (25) también defiende el decoro:

> In El sombrero de tres picos the traditional offence of the corregidor and the revenge of the miller are frustrated in the name of decorum, and when the younger Dumas wrote lamenting such bowdlerization Alarcón thanked God he was a Spaniard.

César Barja (26), sin embargo, no se decide por una u otra razón:

> de la aventura, o porque la modificase a su placer con el público propósito de restablecer la verdad de las cosas, devolviendo a la peregrina historia de que se trata su primitivo carácter?"

(25) William C. Atkinson, "Pedro Antonio de Alarcón", en Bulletin of Spanish Studies, X, 39, julio 1933, p. 137.

(26) César Barja, Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX, New York, Las Américas Publishing Co., 1964^{2}, pp. 253-258.

> Según algunas de las versiones de este cuento, la venganza del molinero llega a consumarse. Alarcón, fuese por moralidad o fuese por haber seguido otra versión, hace acabar su cuento inocentemente...

Alberto Jiménez Fraud habla, asimismo, de que Alarcón estuvo atento con exceso "(por fidelidad al papel moralizante que tan ingenuamente había adoptado) a modificar la crudeza y desenfado del lance" (27).

El profesor Fernández Montesinos (28), sin rechazar totalmente las razones morales, acepta:

> Contentémonos con señalar que esa moralidad, tan estridentemente proclamada siempre, ha coincidido esta vez con buenos principios de arte, o se ha afirmado sin detrimento de ellos. Así hay para todos los gustos. La cuestión no se suscitaría siquiera si Alarcón no hubiese hecho tanto hincapié en este punto.

---

(27) Juan Valera y la..., cit., p. 57.

(28) Pedro Antonio..., cit., pp. 204 y 205.

Finalmente, para acabar con esta sucesión de opiniones, Laureano Bonet (29) amplía la moralización a otras partes del relato:

> Este proceso de moralización -en el sentido 'clasista' de la palabra- es muy visible a nivel teórico en el prólogo a El sombrero de tres picos. Y en un sentido 'activo' se incrusta en algunos de los tejidos vivos del relato e incluso alimenta el peculiar temperamento de algunos de sus protagonistas, como doña Mercedes...

Hay, sin embargo, otra opinión, que nadie pone ya en duda, apuntada por César Barja y desarrollada por Vicente Gaos, que hace a Alarcón consciente de su arte y sabedor de que con su desenlace la aventura popular salía ganando artísticamente.

César Barja (30), que concluye su referencia sobre la novela alarconiana con estas palabras:

---

(29) "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Taurus, 1982, p. 39.

(30) Libros y autores..., cit., p. 257.

> Es El sombrero de tres picos una pequeña joya de arte. ¿El fin? Cuestión de gusto moral.

da pie a Vicente Gaos (31) para reconocer que los motivos que llevaron a su autor a darle a la obrita el desenlace que le dio no pueden considerarse, en rigor, morales, sino que son, primordialmente, estéticos, derivados del tipo de obra que se había propuesto crear:

> El tema de un adulterio real le habría llevado a escribir una obra de tipo trágico. Ni sus creencias, ni la tradición literaria española hubieran consentido tratar tal tema en forma de juego, como Boccaccio, por ejemplo, lo hace en cuento. Porque

---

(31) "Técnica y estilo de 'El sombrero de tres picos', en Temas y problemas de literatura española, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 177-201 (cito en adelante por aquí). Posteriormente en Claves de literatura española, I, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 384-505; recogido, casi por completo, en "Introducción" a su edición de El sombrero..., cit., pp. IX-LI.

> los españoles nunca se 'escandalizaron' del tema del adulterio. Para un español lo escandaloso es que ese tema, que es grave, pueda tomarse a broma (...). Sí, no cabía hacer con el tema de un adulterio real una obra de juego. Habría resultado un juego cínico, espiritualmente grosero. Ahora bien, Alarcón quería escribir precisamente una obra cómica, no trágica, una obra con aire de juego, y de juego limpio, intrascendente, ligero. El adulterio no resultaba tema posible, salvo <u>in intentione</u> (32).

De opinión semejante es Filomena Liberatori (33):

> No crediamo che sia soltanto uno scrupulo morale a determinare la conclusione, in quanto i caratteri dei personaggi sono molto ben delineatti fin dell'inizio...

---

(32) <u>Ibidem</u>, pp. 182 y 194.

(33) <u>I tempi...</u>, cit., p. 97.

Que la canción interesaba al guadijeño desde mucho antes de 1874, lo prueba, según sus propias referencias, el hecho de habérsela ofrecido a José Joaquín Villanueva para que hiciese una zarzuela que llevaría por título El que se fue a Sevilla, y no pudo terminar a causa de su temprana muerte. A continuación el accitano le ofreció el asunto a don José Zorrilla, y éste pretende desarrollar con él una comedia. Hay testimonios del interés del vallisoletano por el tema que le ofrecía Alarcón. Una carta de 1 de junio de un año que no consta, pero que creo que ha de ser 1866, y que recoge Martínez Kleiser [redacted], lo confirma:

> Mi querido Pedro: Necesito la carta para la comedia, la cual debo entregar el 1º de julio. La canción popular ¿empieza así?:
>
> En Jerez de la Frontera
> hay un molinero honrado
> que ganaba su sustento
> con un molino afanado;
> y era casado
> con una moza
> muy primorosa;
> y por ser tan bella,
> el Corregidor se enamoró de ella.

> La cortejaba,
> la festejaba,
> hasta que un día
> la declaró el intento
> que pretendía.
> De este bárbaro y sevillano comienzo me acuerdo yo, y de algunas cosas del centro. ¿Es esto lo que usted me da por base para mi drama? (34).

La "holgazanería literaria" de Zorrilla, como reconocía Alarcón, hizo que éste escribiera, como apostilla, en la carta anterior:

> Sin embargo de esto, no conseguí que Zorrilla escribiese esta comedia, hasta que al fin me harté, le recogí mis poderes y escribí yo El sombrero de tres picos (35).

Parece, pues, que Alarcón veía con claridad que el asunto de la canción popular podría tener un mejor

---

(34) L. Martínez Kleiser, Don Pedro Antonio..., cit., p.XXII.

(35) Ibiden, p. XXII.

desarrollo en forma dramática. De ahí que lo ofreciera a dos comediógrafos, y más concretamente al autor de Don Juan Tenorio (36).

Lo cierto es que Alarcón decide recoger el tema y hacer con él la novelita que estamos comentando. Su fracaso en el teatro, a raíz del estreno de El hijo pródigo (37) dirigió sus pasos hacia la novela corta, género que ya había cultivado abundantemente y con éxito, pero sin olvidar, como sucederá en obras posteriores, una concepción dramática de la novela, que tan acertadamente ha comprobado Oldřich Bělič (38).

---

(36) Vid. Vicente Gaos, "Técnica y estilo...", cit., p. 181.

(37) Vid., supra, cap. II, 2.

(38) Sobre este punto hemos de volver más adelante. Vid. Oldřich Bělič, "El sombrero de tres picos como estructura épica", en Análisis de textos hispanos, Madrid, Prensa Española, 1977, pp. 161-185.

2. El escándalo

Es difícil, a menudo, encontrar la razón por la que un autor se decide a publicar o a plasmar simplemente sobre el papel las ideas o imágenes que revolotean en su mente. Aun cuando algún escritor -pocos, es cierto- deja testimonio de las causas que motivaron el nacimiento de sus obras, casi siempre lo hace presionado por razones externas al propio hecho de escribir.

Unas veces es el editor el que aconseja la explicación, otras la crítica, y, otras, es el propio autor el que se cree, por razones desconocidas, en el deber o en la necesidad de tales explicaciones. Por esto, hay que aceptar con bastantes reservas -la escasa libertad del escritor en este aspecto lo justificaría- las anteriores explicaciones.

A Pedro Antonio de Alarcón, que se creyó en el deber de explicar la historia de sus libros, hay que aceptarlo, quizás más que a otros, con cierto escepticismo. Al fin y al cabo, en la Historia de mis libros, Alarcón quiso "justificar" su obra frente a la crítica adversa que recibía.

Pero si esto es común a gran número de escritores y obras, cuando se trata de encontrar los motivos que llevaron

al quadijeño a escribir El escándalo, toda cautela ha de ser poco. El propio Alarcón nos ayuda bien poco en la citada Historia a descubrir no ya los motivos que le indujeron a la creación de su novela más famosa, sino ni tan siquiera el momento en el que la historia de Fabián Conde comienza a tomar carta de naturaleza en su mente.

Las noticias que él nos remite se resumen en estas palabras suyas:

> A principios de Setiembre de 1868, hallándome en Granada, con prohibición oficial de residir en la corte (39), comencé a escribir EL ESCÁNDALO, cuyo argumento me estorbaba en el cerebro y en el corazón desde los primeros meses de 1863.
>
> Llevaba compuestos dos capítulos, cuando estalló la Revolución, y acudí a Sevilla (...) (40), y resultado de todo ello fue

---

(39) Alarcón fue desterrado a París, junto a otros diputados unionistas, en el año 1866, por firmar una protesta contra Narváez. La pena se le conmutó por su confinamiento en Granada.

(40) Alarcón entra de lleno en la política en este año.

que transcurrieron seis años y dos meses antes de que me ocurriera volver a coger la pluma para continuar la interrumpida novela.

Libre al fin de penas y fatigas, en noviembre de 1874 puse otra vez manos a la obra, recomenzándola como si nada llevase hecho... Pero no había borroneado la mitad, cuando se dio en Sagunto el grito de la Restauración de la Monarquía en la persona de Alfonso XII. Afiliado ya hacía dos años bajo esta bandera (...) me vi privado otros cinco meses de continuar aquella historia, que parecía hallarse en pugna con mi predestinación.

(...) A fines del inmediato mayo [1875] enfermaron de tos ferina todos mis hijos. Luchaba ya con la muerte el más pequeño, cuando el 1º de junio lo llevamos a El Escorial a ver si lo salvaban aquellos puros y salutíferos aires. Pero murió al día siguiente de nuestra llegada... Allí lo enterré, si no con mis propias manos, presenciando yo su inhumación.

> (...) y desde la noche siguiente a la fúnebre ceremonia emprendí la tarea de acabar el malhadado libro.
>
> No se interrumpió ya mi faena (...). En efecto: la víspera del día de San Pedro, El escándalo estaba concluido, y el 1º de julio de 1875 se ponía a la venta en todas las librerías de Madrid (41).

No vamos a hablar ahora de ese alarde de rapidez e incluso improvisación de que hace gala Alarcón en ésta y otras ocasiones, que estudiaremos en el apartado siguiente. Hay, sin embargo, una confesión que ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Nos estamos refiriendo a esa frase que pasa desapercibida en medio de tanta noticia cronológica:

> ... era que EL ESCÁNDALO había sido concebido en horas de infinito pesar... (42).

Esta noticia ha servido de acicate para que numerosos críticos se lancen a la ardua tarea de encontrar cuál

---

(41) Historia de mis libros, cit., pp. 21-22.

(42) Ibidem, p. 21.

fue el "infinito pesar", y a la no menos ardua de identificar personajes novelescos con personajes reales.

Algo, además, vino a añadir leña al fuego de sus imaginaciones: don Luis Martínez Kleiser, cuando publica la biografía del accitano en 1942, hace las siguientes aclaraciones:

> El 18 de agosto de 1874 escribió Alarcón al Ingeniero (43): 'Dentro de un mes El escándalo, novela mayúscula...' (44).

Lo cual adelantaría en un año la fecha de composición que tan exactamente ha defendido el autor, según acabamos de ver. Pero además añadía:

> Hacía ya doce años que un su amigo, de carácter altanero y despótico, envidioso e hipocondríaco, que daba órdenes en la calle a los vendedores y pendencieros y se veía inmediatamente obedecido, por

---

(43) Don José Ruiz de Pedrosa y León, amigo de Alarcón. El autor le dedicó De Madrid a Nápoles.

(44) L. Martínez Kleiser, Don Pedro Antonio..., cit., p.XXIII.

el tono de autoridad con que eran pronunciadas; que veía con amargura el bien ajeno; que lloraba cuando los demás reían y sufría cuando gozaba el resto de la humanidad, se había sentido morir separado de Alarcón por el abismo de un drama íntimo surgido entre ambos, cuyos pormenores permanecieron siempre en el misterio. En aquel cuarto mortuorio, tuvo el drama su epílogo. El agonizante tomó las manos de Alarcón entre las suyas y trató de besárselas, malpronunciando repetidamente la palabra perdón y encargándole: 'Escribe aquellas cosas. Yo necesito que las sepan todos, como enseñanza para ellos y castigo para mí'. Murió el perdonado amigo y nació el Diego de El escándalo. Los demás personajes también fueron arrancados de la realidad. Muchos eran ilustres. Nadie supo jamás qué nombres escondían aquellos otros que popularizó la novela. Sólo se sabe que, cuando exclama una de sus figuras principales: 'Hay muchas Gabrielas en el mundo',

alude a su propia santísima mujer... (45).

Que la historia de Fabián era totalmente cierta y los personajes reales, ya lo había dicho también el propio Alarcón:

> ... dado que, al descubrir que EL ESCÁNDALO es rigurosamente histórico, como le consta a muy respetados vecinos de Madrid, ya he refutado la objeción de ciertos pobres críticos (...). Lázaro anda por el mundo (46).

Con estos antecedentes es fácil comprender que rápidamente se atrevieran ciertos estudiosos de la obra del guadijeño a la interpretación de los enigmas anteriores: quién era Fabián, quién Lázaro, quién Diego...

Dionisio Gamallo Fierros difunde en el diario Ya de los días 22 y 23 de octubre de 1943 (47) su propia

---

(45) L. Martínez Kleiser, Don Pedro Antonio..., cit., p.XXIII.

(46) Historia..., cit., p. 23. Para otros personajes, véase más adelante, cap. VI.

(47) "El escándalo fue inspirado por Pastor Díaz moribundo", en Ya, 22 de octubre de 1943, p. 3.

interpretación: el agonizante al que se refiere Martínez Kleiser no podía ser otro que don Nicomedes Pastor Díaz, y para ello se basaba en dos o tres razones fácilmente comprobables. Entre otras: el viaje que Alarcón realiza desde Cuadix a Madrid ex profeso "llamado por Pastor Díaz moribundo" (48); el propio relato de la muerte del poeta gallego que nos dejó Valera (49); y la dedicatoria de

---

(48) "Cuadro general de mis viajes por España", en Viajes por España, en O.C., cit., p. 1195.

(49) "Murió don Nicomedes Pastor Díaz en la madrugada del 22 de marzo de 1863 antes de cumplir cincuenta y dos años. Una hipertrofia del corazón fue la causa de su muerte. En tu ya citada última noche, de recuerdo para mí inolvidable, le acompañamos, le asistimos y le velamos en sus últimos momentos el célebre presbítero Miguel Sánchez (gran discutidor escribiendo y perorando en el Ateneo), el insigne poeta y novelista don Pedro Antonio de Alarcón y la persona que redacta ahora estos apuntes..." (J. Valera, "Notas biográficas y críticas. Nicomedes Pastor Díaz", en Obras completas, cit., p. 1274).

El escándalo (50).

Por más que Martínez Kleiser desmintiera tales identificaciones al día siguiente del primer artículo (51), en el mismo diario, Gamallo Fierros volvió a insistir en

---

(50) "A la memoria del insigne poeta, filósofo, orador y estadista D. Nicomedes Pastor Díaz, ministro que fue de Fomento, de Estado y de Gracia y Justicia, individuo de número de la Real Academia Española, rector de la Universidad de Madrid, etc., etc. dedica este libro, en testimonio de inextinguible cariño filial, admiración y agradecimiento, su inconsolable amigo P. A. de Alarcón" (O.C., cit., p. 481).

(51) "Sobre El escándalo", en Ya, 23 octubre 1943. El dato que Martínez Kleiser consigna como prueba de la falsedad de la hipótesis de Gamallo era el siguiente: "Cuando D. José Fernández Jiménez recibió el ejemplar de El escándalo escribió a su glorioso autor una carta que determina concretamente lo inaceptable de la hipótesis. El retrato de Diego -decía en ella- es una obra maestra, porque 'me ha dado miedo como si lo viera entrar en carne y hueso... Diego ha salido de una pieza, tal como era... Era verdaderamente un expósito; su familia no le pertenecía...'".

lo mismo, e incitaba al primero a que dijese cómo se enteró él de las circunstancias que rodearon la inspiración de El escándalo (52). Kleiser, para dejar zanjada la cuestión, dio a la luz una carta de un descendiente de Pastor Díaz por la que rogaba se pusiese fin a aquella polémica que enturbiaba la memoria de su familiar, y añadía esta nota:

> ... los descendientes de don Pedro Antonio de Alarcón ignoran, como todo el mundo, quién encarnó el personaje real trasladado a la inmortal novela bajo el nombre de Diego, porque cuidadosa y caballerosamente quiso siempre guardar este secreto su glorioso autor; pero sí afirman en conciencia y sin la más ligera sombra de duda que Pastor Díaz no fue inspirador de la novela, ni mucho menos representado en la figura del expósito Diego (53).

---

(52) "Sigue el escándalo. Polémica apasionada sobre la identificación de una figura incierta", en El Español, 13 de noviembre 1943.

(53) "Sobre un personaje de 'El escándalo'", en El Español, 20 de noviembre 1943. En los últimos artículos de Camallo parece deducirse la tendencia de su autor

De toda esta polémica no quedó sino el intento de relacionar las dos obras más famosas de estos novelistas: El escándalo y De Villahermosa a la China. Una relación que también fue sacada a luz por Gamallo Fierros (54), al recordar que algunos contemporáneos de Alarcón lo acusaron de plagiario, lo cual nos parece excesivo.

Que, efectivamente, algunos pasajes de ambas novelas muestran personajes y hechos coincidentes, ha sido demostrado por algunos críticos (55). Así lo acepta el profesor Fernández

---

a identificar a Pastor Díaz con Fabián Conde. B. Chao Espina, Pastor Díaz dentro del Romanticismo, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 197 y 484-486, rechaza definitivamente la hipótesis de Gamallo: "... bástanos consignar que el suceso -caso de ser real- sólo pudo suceder o hacia 1829 o hacia 1836, y en estas fechas no pudo conocer al granadino, y huelga el perdón escandaloso" (p. 485).

(54) "Pastor Díaz y El escándalo", en Hoja del lunes, La Coruña, 22 noviembre 1943.

(55) José Fernández Montesinos (Pedro Antonio..., cit., p. 221), aun aceptando esta coincidencia, demuestra que las dos novelas son totalmente diferentes por

Montesinos, y el profesor Baquero Goyanes (56) lo resume en estas notas: las dos novelas se estructuran como una confesión, la escena del baile de máscaras en De Villahermosa a la China puede corresponder al carnaval de El escándalo, y, cuando la acción de la primera concluye en China, tal vez inspire a Alarcón para hacer que Fabián desee marchar "a las misiones de Asia", etc.

Lo que muchos estudiosos parecen aceptar es que El escándalo es una novela de clave. Aunque no se hayan podido identificar los personajes, sin duda ofrece ciertos o muchos rasgos autobiográficos.

Por una parte, nos encontramos con las declaraciones de su autor de que los sucesos son históricos y los personajes reales y, por otra, con las de sus biógrafos en el mismo sentido. Ya sus contemporáneos hablaron al respecto:

> No quisiera deslizarme en conjeturas atrevidas, pero hay en la Historia de mis libros,

---

su concepción, por la distinta generación a que pertenecen sus autores y por la distancia que las separa en años.

(56) "Introducción" a El escándalo, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pp. CIV-CV.

de Alarcón, que parece indicar que atravesó su horizonte un relámpago de esos a cuya luz se ve la vida diferente..., por completo mudada... He aquí la frase, que parece entrever algún episodio del género de Tic... tac...: 'Para colmo de transformación, la fatalidad o la Providencia me había sometido en mis últimos años de soltero, a una de aquellas pruebas que refunden y modifican la naturaleza más áspera y rebelde... ¡Era otro hombre!...' ¡Nada más sabemos de la misteriosa prueba... y para que nadie nos acuse de juicio temerario, trasladamos otro párrafo de Alarcón, tomado de una crítica antigua y desacertada de la Fanny, de Feydeau. Después de calificar la novela de Feydeau de 'boletín de un adulterio vulgar', añade Alarcón, confesándose, según costumbre, con el público: 'Como tales cosas les han sucedido a casi todos los seglares (con diferencia de horas, de sitios, de trajes, de muebles, de palabras y caricias...; pero no con diferencias muy radicales, pues en esas

> miserias poco hay que inventar), resulta que lee uno el libro con cierto interés, pues se trata de sus propias aventuras... (57).

Apoyándose en esta "atrevida conjetura", Pedro Antonio de Urbina (58) ha querido encontrar similitudes entre la vida de Fabián Conde y la del propio Alarcón:

> Fabián Conde -conocedor de mujeres al modo de don Juan- es amante de la esposa de un general; la condesa de Pardo Bazán se atreve incluso a seguir el paralelismo de semejanza con Alarcón en este punto (59).

Pero sus identificaciones van mucho más allá:

---

(57) E. Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, en Retratos y apuntes literarios, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1360-1409.

(58) "Prólogo" a El escándalo, Madrid, Magisterio Español (Novelas y cuentos), 1971.

(59) Ibidem, p. 10.

La coincidencia de fechas entre la vida de Pedro Antonio de Alarcón y Fabián Conde no es aproximada, sino exacta: los dos nacen en 1833. Fabián Conde llega a Madrid a los veintiún años, donde, a los veinticinco es ya lo que se suele llamar un hombre de moda. Pedro Antonio de Alarcón llega a Madrid a los veintiún años, y empieza a trabajar como redactor de El Látigo del que un mes después será Director; y también a los veinticinco es ya lo que se puede llamar un hombre de moda (...). Fabián Conde, en la cumbre de su éxito, es propuesto como diputado a Cortes, y Alarcón lo fue. Fabián Conde es diplomático en Londres, y él fue nombrado ministro plenipotenciario de España en Suecia y Noruega por el Gobierno Provisional de 1868-69 (60).

---

(60) Ibidem, p. 10. También Monroe Z. Hafter ("Alarcón in El escándalo", en Modern Language Notes, 83, 1968, pp. 212-225) intenta identificar a los personajes

Sin querer apurar más las identificaciones, que no son sino otras "atrevidas conjeturas" del prologuista, de lo que no parece haber duda es de que Alarcón vierte en El escándalo mucho de su propia ideología y no pocos elementos biográficos. Ya Valera había afirmado:

> Las doctrinas librepensadoras y republicanas de Alarcón se fueron poco a poco modificando, hasta convertirse, en la edad madura del poeta, en las de un liberal-conservador, creyente y hasta piadoso. Los momentos más solemnes y decisivos de esta conversión suya se marcan en un drama titulado El hijo pródigo, que escribió e hizo representar con poco éxito, y en la novela El escándalo (61).

Pero elementos biográficos que no hay que hacer

---

al notar que el anagrama de los dos apellidos de Fabián -Lara y Conde- forman justamente el apellido de Alarcón.

(61) Juan Valera, "Notas biográficas y críticas", en Obras completas, cit., p. 1359.

llejar hasta la total identificación de personajes (62). Alarcón quería y tenía que demostrar que su período revolucionario no era sino fruto de su juventud, y él, que raras veces lo menciona, ha de restarle importancia. No creemos, pues, que en Fabián Conde quiera reflejar el recuerdo de aquellos años. ¿Encerraba, sin embargo, -nos preguntamos con el profesor Pérez Gutiérrez (63)- El escándalo un trasfondo íntimo, más allá de los hechos reales que su autor nos dice haber "presenciado"? Indudablemente, sí. No todo lo dicho por el guadijeño ha de ser aceptado sólo como estratagema para demostrar la verosimilitud de sus personajes. En ocasiones el autor muestra su simpatía o antipatía por lo que ellos representan. Así, como opina Filomena Liberatori (64), en su antipatía por Gregoria, personificación de

---

(62) No estamos de acuerdo en este punto con Pedro Antonio de Urbina, cuando en el "Prólogo", cit., afirma: "El escándalo es, en gran parte, su autobiografía, no una biografía interior, sino externa, de sucesos" (p. 13).

(63) El problema religioso en la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975, p. 123.

(64) I tempi..., cit., p. 129.

la burguesía provinciana, Alarcón condensa todo su concepto negativo de la clase media.

De la misma manera, en el comportamiento de Fabián con las mujeres, piensa Filomena Liberatori:

> ... non ci sembra forzato vedervi una trasposizione di Alarcó, del giovane seminarista di Guadix che nei primi incontri con il sesso femminile -e per condizioni familiari e culturali e per condizioni ambientale- è portato a scindere le donne nelle due grandi categorie discendenti da Eva e dalla Madonna: le prime, le responsabili della caduta dell'uomo, sono contrapposte fino all'esasperazione alle madri, alle sorelle e alle potenziali madri dei propri figli (65).

En resumen, la novela permite al autor ocultarse dentro de sus personajes: Gabriela es un trasunto de su propia esposa, el amor de Fabián por la joven es una trasposición del de Alarcón y, finalmente, muchas de las opiniones del padre Manrique provienen de la formación religiosa del guadijeño y responden a su propia ideología (66).

---

(65) Ibidem, p. 132.

(66) Vid. Filomena Liberatori, I tempi..., cit., p. 132.

3. El Niño de la Bola

Si hemos de creer a Pedro Antonio de Alarcón, El Niño de la Bola, comenzó a escribirlo en Valdemoro durante el verano de 1879, y algunos meses después, justo el día 26 de enero de 1880, la obra aparecía en las librerías.

La rapidez con que el guadijeño dice concluir sus escritos no es novedosa. Ya hemos visto cómo El sombrero de tres picos tardó seis días en estar "terminado y hasta puesto en limpio" (67); El escándalo no le ocupó más de un mes (68); El capitán Veneno lo concluyó en ocho días (69); y La Pródiga no tardó "ni una hora más ni menos" que veintisiete días en escribirla y corregirla (70).

Pero estos alardes son difíciles de mantener,

---

(67) Historia..., cit., p. 19.

(68) Ibidem, p. 22: "... los inolvidables amigos que allí me acompañaban de sol a sol no pudieron entender nunca que un hombre tan descocupado, al parecer, hubiera escrito y hecho imprimir en cuatro semanas casi un volumen".

(69) Ibidem, p. 27.

(70) Ibidem, p. 27.

a pesar de que todos los críticos están de acuerdo en considerar como uno de los mayores aciertos en el estilo alarconiano su capacidad para inventar, su originalidad en los argumentos, su soltura y espontaneidad en el lenguaje. En el caso que nos ocupa, Luis Martínez Kleiser recoge documentos suficientes para demostrar que, si bien la composición pudo ser rápida, la gestación de la novela le venía preocupando desde hacía tiempo:

> 'Será el primer libro mío que valga la pena de que se abra' escribió su autor al Ingeniero, cuando ya se proponía crearlo, en 26 de febrero de 1875. Sin embargo, en 1877, escribió a Joaquín desde Rota: 'Yo no tengo más inconveniente sino que no escribo y voy perdiendo las esperanzas de principiar el Niño de la bola'.
>
> Trabajó a gusto en él, sin duda, puesto que añadió después, una vez puesto a la labor: 'Yo no estoy en ninguna parte; estoy asumido por El Niño de la Bola, en el cual escribo diez o doce horas diarias, cosa que me tiene contentísimo, pues tú sabes cuánto me embriaga la literatura cuando me entrego a ella a velas desplegadas.

> Creo que estoy haciendo lo mejor de mi vida'.
>
> En 1879 informó a sus hermanos Carmen y Domingo: 'Ya sabréis que el 2 del actual -no consigna el mes- terminé el pícaro Niño de la Bola. ¡Me parece mentira!' (71).

Finalmente, recoge otra carta de Alarcón, de fecha 22 de enero de 1880, al conde de Morphy, secretario particular de Alfonso XII, en estos términos:

> Conoce usted mi antigua devoción de presentar a S. M. el Rey, antes que al público, mis obras nuevas... y sabe la benevolencia con que nuestro augusto Soberano me ha otorgado varias veces la honra de ser, hasta cronológicamente, mi primer lector. Ahora bien: en virtud de un contrato, tiene que ponerse a la venta mi nueva novela El Niño de la Bola el lunes 26

---

(71) L. Martínez Kleiser, D. Pedro Antonio..., cit., p.XXIV.

> del actual, y yo desearía, si fuera posible, llevar antes a SS. MM. y a S. A. la Serenísima Señora Princesa de Asturias los ejemplares de dicha obra (72).

Pero todavía nos parece más interesante el párrafo en que el accitano explica las razones que le condujeron a escribir y publicar El Niño de la Bola. Después de atacar con dureza las críticas negativas que se hicieron a El escándalo y acusar a sus autores de "enemigos sistemáticos del mundo moral y metafísico", aclara:

> ... creo hallarme en el caso de publicar, sin pérdida de tiempo, otra novela espiritualista y religiosa, que sirva como de interpretación auténtica a El escándalo, que restablezca su verdadero sentido, que marque los límites de su tendencia, y que deje en completo ridículo a los que confundieron la caridad más desinteresada con un no sé qué afán de reclutar prosélitos para tal o cual escuela política

---

(72) Ibidem, p. XXIV.

o filosófica (73).

No es extraño que tras las críticas que surgieron a raíz de El escándalo, Alarcón pretenda justificar por qué su siguiente novela había de ser portadora de una ideología y de un pensamiento tan similares. La verdad es que El Niño de la Bola levantó revuelo antes incluso de aparecer en las librerías. Así nos lo cuenta Alarcón:

> Sabedores de que la tal novela iba a salir a luz de un momento a otro, los señores D. José Ortega y Munilla, director de Los lunes de El Imparcial; D. Alfredo

---

(73) Historia..., cit., p. 24. La publicación de El escándalo, como veremos, suscitó un enfrentamiento entre las dos corrientes críticas que en ese momento existían en España. Enfrentamiento que el propio Alarcón pudo alimentar sin pretenderlo, dada la mala aceptación con que el autor recibía las críticas de sus libros, y que, sin embargo, no era sino un producto de la lucha ideológica que nace tras la revolución del 68. Vid., supra, cap. I, 3.

> Escobar, director de Los lunes de La Época, y D. Pedro Bofill, redactor literario de El Globo, todos ellos muy cariñosos amigos míos y de mis obras, así como de sus propios Diarios, me escribieron, casi a la misma hora, obsequiosísimas cartas, que conservo, pidiéndome que les permitiese publicar el argumento y algunos capítulos del nuevo libro la víspera del día en que se pusiese a la venta (74).

Leopoldo Alas, que hace una crítica bastante negativa de la novela, como tendremos ocasión de ver, juzga con dureza "el bombo prematuro de la prensa", y aclara:

> El Globo, el más entusiasmado, sin duda, porque en eso de El Niño de la Bola ha visto una alusión, echa la casa por la ventana y regala a sus abonados una biografía del autor, el retrato del autor, un bombo del autor y un capítulo del autor (75).

---

(74) Historia..., cit., p. 25.

(75) Solos de clarín, Madrid, Alianza, 1971, p. 210.

El artículo de Clarín nos interesa, más que por la simple anécdota, porque pone de manifiesto, en primer lugar, la poca objetividad (76) con que la crítica, en general, recibía las obras de Alarcón a partir de El escándalo, y, en segundo lugar, la preocupación del guadijeño por las citadas críticas. No es que Alarcón tratara de contentarlas en libros posteriores, pero sí parece claro que estuvo condicionado por ellas. Los intentos de justificación de sus personajes, las explicaciones de sus comportamientos y, finalmente, su decisión de no escribir más novelas cuando apreció la frialdad con que se recibía La Pródiga prueban que el accitano no pudo actuar con la libertad que un escritor necesita.

---

(76) El mismo L. Alas, que siempre se vanaglorió de su objetividad, compara (Solos..., cit., p. 212) el "bombo" de Alarcón con el "silencio" de Galdós, pero olvida que Pereda ya había utilizado el método para enviar algún capítulo a los periódicos antes de la publicación del libro, y que el mismo Galdós empleará este método en novelas posteriores, algo que hoy es normal y que a nosotros nos parece totalmente lícito como forma de publicidad.

Todo esto aparece condensado en la justificación de la novela en Historia de mis libros, porque críticos y autor vivirán en adelante en continuo enfrentamiento.

Cuando una de las críticas que se hacen de El escándalo parte del hecho de que el padre Manrique sea jesuita, aquí contrapone Alarcón "un ignorante cura de misa y olla, muy simpático entre los mismos liberales, y solamente aborrecido por los impíos de profesión" (77); cuando la crítica no le es favorable, reacciona llamando a sus autores "energúmenos, los procuradores de la impiedad y del pesimismo, representados principalmente por los más notorios corifeos de la envidia" (78), a los que acusa de querer ahogar El Niño de la Bola en la cuna (79); y,

---

(77) Historia..., cit., p. 24.

(78) Ibidem, p. 25.

(79) En ésta y otras ocasiones parece que Alarcón se refiere a las críticas de Clarín, ya que más adelante hablará del bombo con que se dio a conocer la obra, lo mismo que el asturiano. El propio L. Alas señala: "En varios escritos de usted he visto repetidas alusiones colectivas a mí y a todos los de mi clase; los críticos que salen del cascarón, los modernos Aristarcos. Y todas esas

finalmente, acude a la ya consabida "conjuración de silencio" para explicarlo todo (80).

4. La Pródiga

La última novela alarconiana comenzó a publicarse en la Revista Hispano-Americana durante el otoño de 1881 en nueve partes, entre el 17 de octubre de ese año y el 15 de febrero del siguiente.

A diferencia de obras anteriores, Alarcón no se detiene a explicarnos ni la génesis ni las razones últimas de la novela. Lo único que parece preocuparle ahora es, no ya la crítica negativa, sino el silencio, la frialdad con que la obra fue recibida, para volver a insistir en la "conjuración de silencio" y acabar con la decisión de

---

cosas que dice usted con bastante más gracia que otros conservadores". ("Por qué no escribe Alarcón. Palique tal vez indiscreto", en Madrid cómico, 4 enero de 1885. Ahora en Obra olvidada, selec. de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, 1973, pp. 55-56).

(80) Vid., supra, cap. I, 2.

no escribir más novelas:

> Sus periódicos o los periódicos seducidos por ellos en nombre de una mal llamada independencia de la Prensa, no se dignaban ni tan siquiera censurarme, combatirme, condenarme desde el punto de vista de sus ideas y sentimientos; y mientras del hemisferio americano, de Filipinas, de Francia, de Italia, de Alemania, se hacían pedidos de la obra, o de licencia para traducirla; mientras otra copiosa edición era agotada en pocos meses; mientras nuestra aristocracia política, literaria y financiera me honraba con singulares distinciones y discutía muy seriamente sobre si el tipo de la marquesa Julia era español, francés o ruso, y sobre si Guillermo resultaba tan adocenado como carácter, porque tal hubiese sido mi deseo, o muy a pesar mío; varios escritores españoles, no contentos con haberme notificado un año y otro que vivían en Madrid novelistas mejores que yo (de lo cual me había alegrado

> muchísimo) (81); que mis obras no agradaban a los filósofos (de lo cual me había alegrado también hasta cierto punto), y que yo era un insoportable monaguillo metido a literato; negábanme ya, estoy por creer, hasta el derecho de existir sobre el planeta, ni tan siquiera con aquella sobrepelliz que me habían adosado... (82).

No nos vamos a detener, de nuevo, en discutir la veracidad o no de las apreciaciones de Alarcón respecto a sus críticos, pero sí hay un hecho objetivo, claramente apreciable en el comportamiento de la crítica alarconiana: desde 1874, fecha de publicación de El sombrero de tres

---

(81) Se refiere, sin duda, a estas palabras de Clarín: "El no ser usted el mejor novelista de España no es motivo suficiente para dejar de escribir novelas. El primero es Pérez Galdós, en eso estamos todos, y casi estoy seguro de que usted también; tan clara es la cosa. El segundo hace poco tiempo era usted. Para mí, hijo, ya no... Ahora el segundo -y usted dispense- es Pereda. Pero el tercero, ¡vive Dios que es usted sin falta! ("¿Por qué..., cit., pp. 52-53).

(82) Historia..., cit., p. 28.

picos, hasta 1882, fecha de aparición de La Pródiga, ha ido descendiendo progresivamente el número de artículos dedicados a la obra alarconiana, al tiempo que un juicio más negativo sobre la misma se va imponiendo.

Un ejemplo clarificador lo encontramos en Leopoldo Alas. No puede ser, ciertamente, un ejemplo definitivo, tanto por la distinta concepción de la novela que uno y otro escritor tienen, como por ser único; pero, de todas formas, puede servirnos.

No existen, porque la labor crítica del asturiano comenzó en 1876, críticas directas sobre las dos primeras novelas de Alarcón, aunque en trabajos posteriores hará mención de ellas en numerosas ocasiones.

Clarín plantea una disyuntiva en la obra alarconiana: sus escasas dotes de pensador y su ideología conservadora frente a su excelente capacidad de novelista. Ahora bien, en sus críticas predomina la parte negativa, y el bienhacer literario del accitano queda supeditado a su pensamiento reaccionario. Así, por ejemplo, defiende -no ardientemente, por supuesto- la belleza de El sombrero de tres picos, pero ataca la defensa de la moralidad en el desenlace (83).

---

(83) Vid. "Verdades como puños", cit., p. 114. Vid., asimismo, supra, cap. III, 1 y nota 23.

Con respecto a El escándalo, sin hacer una crítica completa sobre la novela, es citado en varias ocasiones:

> En El escándalo se pretende pintar la victoria del espíritu católico y jesuítico por añadidura, sobre la moral del racionalismo (...). El señor Alarcón no pudo demostrar en su obra (muy notable por otros conceptos) (84) sino su ignorancia del espíritu y sentido práctico del racionalismo (85).

y, analizando Doña Perfecta, de Galdós, aclara:

> Alarcón, que trata problemas importantes en El escándalo no se acredita ciertamente de psicólogo ni de pensador profundo, antes parece un sectario atrevido y

---

(84) Leopoldo Alas no dice nunca cuáles son esos elementos que hacen "notable" la novela.

(85) "Gloria. Novela del Sr. Pérez Galdós", en El Solfeo, núm. 491, 21 febrero 1877. Recogido en Preludios de clarín, cit., p. 109.

> elocuente, pero de estrechas miras y de tenacidad satánica; mas no por eso se le pueden negar dotes de novelista, y es sin duda en el renacimiento a que aludo uno de los primeros contribuyentes (86).

Años después, en Solos de clarín (1881), tras reconocer que El escándalo "fue un acontecimiento en la literatura", insiste:

> Si el arte podía darse por contento, no así los intereses más caros de nuestra civilización (87).

Y será en 1877 cuando Clarín comience los ataques más duros, incluso personales, contra Alarcón, con motivo de haber leído éste su discurso de entrada en la Real Academia sobre "La Moral en el Arte". Alarcón pronunció el discurso el 25 de febrero de 1877, y la prensa liberal no tarda en fustigarlo. En El Solfeo, periódico en el que Clarín

---

(86) "Doña Perfecta. Novela del Sr. Pérez Galdós", en El Solfeo, núm. 361, 3 octubre 1876. Recogido en Preludios de clarín, cit., p. 86.

(87) L. Alas, Solos..., cit., p. 343.

escribe sus críticas, aparecen también una serie de artículos firmados por Eladio Lezama y una caricatura del guadijeño, como ya hemos visto (88). El artículo de Leopoldo Alas aparece en el núm. 502, de 5 de marzo de 1877, y dice, entre otras cosas:

> Señores, no me vengan con que basta de preámbulo: no hay preámbulo que baste cuando se trata de decir a un académico ilustre, novelista, consejero de Estado: 'Lo ha hecho S. S. muy mal' (89).

La primera, y única, crítica amplia de una novela de Alarcón la hace sobre El Niño de la Bola. En ella, de nuevo, el juicio es negativo. Alas supedita, otra vez, el arte narrativo del accitano a la ideología que, según él, se defiende en la novela, y, salvo reconocer que en algunos momentos "escribe con soltura y gracia", todo se puede resumir en estas palabras:

> El autor pedía algo más que arte, pedíale

---

(88) Vid., supra, cap. II, 3 y nota 29.

(89) En Preludios..., cit., pp. 111 y 112.

> trascendencia moral, lecciones cristianas y otra porción de gollerías, y *El Niño de la Bola* no encierra más trascendencia, ni más lecciones, ni más cristianismo, que los que pueden extraerse de... *Diego Corrientes*, *Luis Candelas* o el *Guapo Francisco Esteban* (90).

Finalmente, respecto de *La Pródiga*, su opinión no es más favorable que las anteriores:

> *La Pródiga* comienza como un libro de principiante que nunca ha de ser gran cosa: extrañas aventuras, raras y sin expresión; caracteres falsos, incoloros, vulgarísimos; diálogo culterano absurdo, casi cómico de puro inverosímil; caprichosa manera de conducir y subdividir la fábula: toda esa fealdad, y más todavía, hay en la primera parte de *La Pródiga* (91).

---

(90) *Solos...*, cit., p. 215.

(91) "*La Pródiga*. Novela de Alarcón", en *La Diana*, 3 octubre 1882. Recogido ahora en *Obra olvidada*, cit., p. 45.

Y Clarín termina su artículo con estas palabras:

> En suma, La Pródiga es una de las peores novelas de Alarcón, y prueba, sin embargo, que Alarcón es uno de nuestros mejores novelistas (92).

Y de esta crítica negativa pasa a lo que ya había hecho notar Alarcón: al silencio, al olvido, como Clarín mismo reconoce, refiriéndose a los demás:

> ... y los críticos improvisados, aves de paso que hoy son jueces literarios y mañana serán escribientes, diputados, ministros, cualquier cosa, menos artistas, no cuentan ya con el autor de La Alpujarra para nada, y en los recuentos de novelistas con que ilustran sus artículos casi nunca le nombran, o le posponen a gente desconocida, pero más moderna, más de su tiempo (93).

---

(92) Ibidem, p. 46.

(93) Nueva campaña, Madrid, Librería Fernando Fe, 1887, p. 83. Ahora en Sergio Beser, Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Laia, 1972, p. 188.

No es extraño, pues, que Alarcón, que había estado acostumbrado a la fama, al elogio, que lo había buscado desde su juventud con aquella ambición que hacíamos notar en capítulos anteriores (94), no quiera soportar ese desprecio, ese silencio, ese olvido al que premeditadamente se vio sometido, y decidiera no escribir más novelas.

---

(94) Vid., supra, cap. I, 2. Esta ambición puede apreciarse en las siguientes palabras de Galdós: "Buscaba la resonancia, el escándalo, y encontró medios sobrados de adquirir celebridad y con ella viose lanzado a fatigosas aventuras". ("Alarcón", en W. H. Shoemaker, Las cartas desconocidas de Galdós en 'La Prensa', de Buenos Aires, Madrid, Cultura Hispánica, 1973, p. 452.

IV

LA ESTRUCTURA EN LAS NOVELAS DE ALARCÓN

0. Cuestión previa

Las nuevas teorías narratológicas, que se extienden hoy día por doquier, aplicadas a las novelas actuales -muchas con más novedad que base científica- en donde las invenciones formales han adquirido una importancia de primera línea, han empezado, cómo no, a aplicarse a los novelistas del siglo XIX. En esta aplicación, si se hace tal cual, se corre el peligro de olvidar que la finalidad de estos autores, la mayor parte de las veces, sólo era narrar un suceso. Los aspectos formales tenían un valor secundario (1).

---

(1) Vid. Santos Sanz Villanueva, "De la innovación al experimento en la novela actual", en AA. VV., Teoría de la novela, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 229-264: "E incluso -y no deja de ser curioso y a la vez sintomático del tiempo en que nos ha tocado vivir- gentes bien poco novedosas se han dejado llevar por el espejismo de la forma y han llegado a caer en la casi herejía -si no infantilismo- de buscar esas mismas formas que a nosotros tanto nos ocupan y preocupan en autores cuya intención siempre fue bien ajena a estos asuntos. Pienso

Aun así, algunos de los conceptos hoy día manejados puede servir de ayuda para dar cierta luz sobre el arte que estas novelas encerraron, y comprobar cómo bastante de lo que en la actualidad se considera como "innovación formal en las técnicas narrativas" tiene su origen en los escritores de la centuria precedente. No todo, pues, es novedad, ni todo ha de medirse con el mismo rasero. No exijamos que Galdós escriba como Cela, Valera como Delibes, o Alarcón como Ferlosio. Ni la formación, ni la situación, ni el ambiente en que se desenvuelven es el mismo. Distintos también son los lectores y distintas las finalidades.

---

en Galdós (...). A Galdós -como a Dickens, Flaubert o Dostoievsky- no le hizo falta acudir a tantos procedimientos técnicos, por mucho que a nosotros, lectores de los setenta, nos moleste su despreocupación formal. La cosa es bien sencilla, aunque quizás Dostoievsky no sea el mejor ejemplo, pues ellos sólo querían contar una historia. Lo grave es cuando en nuestros días estamos llegando al polo opuesto. Muchos novelistas han olvidado que una novela también cuenta un suceso" (p. 230).

Hemos hablado en capítulos precedentes (2) de que la novela decimonónica es hija de la época en que se desarrolla en España el krausismo, y en la que la novela histórica y el folletín son los libros más difundidos y casi los únicos leídos por la gran mayoría de los españoles. Si a esto le sumamos el predominio de las novelas extranjeras, francesas sobre todo, a través de sus múltiples traducciones, podremos comprender cuán característico es el ambiente en que nace la novela realista y, más concretamente, la alarconiana, objeto de nuestro trabajo.

Queda, pues, claro que las novelas del guadijeño, como las de Galdós, Pereda o Valera, han de ser juzgadas desde puntos de vista propios, en nada semejantes a las actuales formas de composición o de crítica narrativa.

1. La estructura narrativa como una forma de entender la historia novelada.

Cuando hemos titulado el presente capítulo como "La estructura de las novelas de Alarcón", sólo hemos pretendido indicar que nos vamos a ocupar en él de la organización

---

(2) Vid., supra, cap. I, 3.

de los diversos materiales que componen las historias que están en la base de los argumentos de los libros alarconianos.

Efectivamente, toda historia está formada por una serie de células organizadas, ya sea de una manera elemental -la cronológica es la más simple-, ya sea de una manera pretendidamente artística. La organización de estas células es tan necesaria que de ella depende la coherencia de la narración y la progresión de la historia (3).

Alarcón es un maestro en el arte de contar, tal como este arte se entendía en el siglo XIX, y ningún crítico ha podido negar esa capacidad alarconiana de crear y narrar historias. Así lo reconoce la Pardo Bazán:

> El arte de narrar de Alarcón es del género fino y exquisito (...). Porque, a diferencia de Pereda, Alarcón es novelista nato;

---

(3) Vid. Roland Bourneuf y Réal Ouellet, L'univers du roman, París, 1972. Citamos por la traducción española de Enric Sullá, La novela, Barcelona, Ariel, 1981^2, pp. 44 y 45; y Edward M. Forster, Aspects of the novel, Londres, 1927 (Traducción española de Guillermo Lorenzo, Aspectos de la novela, Madrid, Debate, 1985^2.

> sabía cautivar, embelesar, fingir caracteres, mover afectos y pasiones, vestir de gala el pensamiento, y enlazar con destreza admirable los capítulos (4).

Y Arcadio López-Casanova, en la actualidad, ha dicho también:

> Crear, para Alarcón, es salida torrencial, inmediatez, poder fabulador, imaginativo, pura espontaneidad, trazo ágil (5).

Esta misma facilidad para la creación hace, en general, que sus historias sean elementales, tanto desde el punto de vista del argumento como desde el de la narración. No encontraremos en el guadijeño, ni en casi ningún otro novelista de la época, argumentos ricos en situaciones, en personajes, en conflictos; ni una base formal que los

---

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

(5) "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Cátedra, 1979[6], p. 19.

apoye, los destaque, los individualice. A cambio, empero, hay abundancia de historias que se engarzan, que se concatenan, que se complementan; y todo ello sustentado por una estructura tal que atrapa el interés del lector de una manera como aún no se había logrado en la novela española. Con razón, Germán Gullón ha podido decir:

> Don Pedro rindió la ficción española a las puertas de la novela gótica (6).

En cuanto a la forma, su punto de vista es el del narrador clásico que alterna su narración con las intervenciones de sus personajes "y juntos transmiten la historia, avivando el interés del lector con recursos argumentales igualmente exiguos" (7).

Mucho, pues, corresponde a la estructura narrativa alarconiana en el logro del interés y el mantenimiento de la intriga de sus novelas, porque la escasa densidad de la argumentación -muchas historias en la pluma de escritores no experimentados habiesen quedado convertidas en litera-

---

(6) "Las hipérboles del idealismo: El escándalo, de Pedro Antonio de Alarcón", en La novela como acto imaginativo, Madrid, Taurus, 1983, p. 37.

(7) Ibidem, p. 37.

tura de muy segunda fila- queda suficientemente superada por la admirable construcción de la misma.

Lo que queremos decir es que la abundancia de datos meramente desarrollados, tales como adulterios, casos de honra, cartas comprometedoras, etc., dan lugar a un tipo novelesco cercano al romanticismo y, más concretamente, al folletín y a la novela por entregas. Sin embargo,

> las creaciones alarconianas trascienden la novela romántica y el folletín, porque el autor lleva las manipulaciones imaginativas a una tensión de interés desconocida para el lector de las populares entregas (8).

Poca novedad representan en sí mismos los argumentos alarconianos, alguno ni siquiera fue de propia invención -El sombrero de tres picos-, otros eran temas cotidianos en los folletines de la época -El escándalo, con sus amores adúlteros y la calumnia malintencionada; El Niño de la Bola, en donde la oposición del padre acarrea la desgracia de los amantes-; otros, en fin, proceden de cuadros de

---

(8) Ibidem, p. 37.

costumbres -El capitán Veneno. Pero estos temas alcanzan una categoría artística cuando son tocados por la pluma del guadijeño.

El profesor Navarro González (9) advierte, atendiendo a la técnica narrativa utilizada por Alarcón, dos grupos de novelas:

1. Relacionado con la antigua novela griega de amor y de aventuras y sus posteriores imitadores. Como rasgos característicos, cita: el comienzo in media res, anagnórisis final, cambios de puntos de vista del narrador, geografías exóticas, acumulación de hechos y personajes sorprendentes y excepcionales, etc. Incluye en este grupo: El final de Norma, El escándalo y El Niño de la Bola.
2. Relacionado con la novela corta que magistralmente fijó Cervantes. Cita como rasgos caracterizadores: la estructura y técnicas dramáticas, la observancia de las unidades de acción, lugar y tiempo, el movimiento

---

(9) "Introducción" a su edic. de La Pródiga, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 9-52.

de los personajes y escenas, etc. Pertenecen a este grupo segundo: El sombrero de tres picos, El capitán Veneno y La Pródiga (10).

Respetando el acierto de la clasificación anterior, por ser la primera vez, creemos, que se intenta, basándose en criterios puramente artísticos y no juzgando la presencia o ausencia de moralización o sentido religioso, no llevaremos la caracterización de ambos grupos hasta rasgos tan concretos.

Desde nuestro punto de vista, y refiriéndonos sólo a la estructura narrativa, hablaremos de:

1. Novelas de estructura simple, con respecto a la línea cronológica: El final de Norma,

---

(10) Respecto de La Pródiga advierte el profesor que, aunque presento elementos novelescos ausentes en este grupo, se acerca más a estas novelas que a las del primero. Habla, a continuación, de la sencillez de la trama, la división en cinco libros análoga a la de la tragedia clásica, la observancia relativa de la unidad de acción, lugar y tiempo, el ritmo lento e insistente, etc.

El sombrero de tres picos, *El capitán Veneno* y *La Pródiga*.

2. Novelas de estructura compleja, con ruptura de la línea cronológica: *El escándalo* y *El Niño de la Bola*.

2. Novelas de estructura simple

Pedro Antonio de Alarcón, que vive sus inicios literarios en la primera mitad del siglo XIX, se ha formado, por sus lecturas y por su ambiente, en el Romanticismo. Y románticos han de considerarse muchos de los elementos típicos de sus obras, como tendremos ocasión de ver. Precisamente, una de las causas del desprecio en que cayó ante la crítica pudo estar en que, sintiendo como romántico, intentó actuar como realista; y, sobre todo, fue juzgado por *realistas*, críticos más jóvenes que él, que pensaban y actuaban desde el Realismo.

En las primeras novelas puede advertirse la simplificación estructural del argumento, que mantiene una línea de desarrollo cronológico. Esta simplificación es tradicional en la novela europea, y en España se percibe desde *El Lazarillo*. Con el renacimiento de la novela -concebida ésta como el desarrollo de un suceso- el respeto a una línea cronológica

sin rupturas se constituye en elemento esencial de la misma.

La novela romántica, y paralelamente la novela por entregas, no es sino un encadenamiento de escenas que dan lugar, en su conjunto, a la narración de una historia. Ni la caracterización de personajes, ni el tratamiento del espacio y del tiempo narrativos, ni la estructura tienen un valor por sí mismos. Sólo cuando un autor logra dar sentido artístico a un elemento distinto al simple suceso narrado, entonces puede hablarse de verdaderos maestros de la narración: sea el caso del anónimo autor de El Lazarillo, sea el excepcional caso de Cervantes.

La primera novela de Alarcón, El final de Norma, escrita en su juventud, aunque retocada posteriormente, ha sido considerada como la contribución alarconiana al Romanticismo, ya en declive. No hay duda de que es la novela menos artística del autor y de más escaso valor, pero no merece ni el desprecio, ni el olvido a que ha sido sometida (11).

---

(11) En la actualidad, la crítica se basa para su juicio en las palabras del propio Alarcón: "El final de Norma, a juicio de honradísimos padres de familia, puede muy bien servir de recreo y pasatiempo a la juventud,

Todavía son válidos hoy dos elementos para juzgar *El final de Norma*: la juventud del autor -17 años- y el hecho de que en ella se encuentren rasgos característicos del arte posterior del accitano.

La juventud del autor, que no ha de ser excusa para reconocer los aspectos negativos de la novela -el argumento pueril, los personajes desdibujados e inverosímiles, el mundo ficticio en que se asientan, etc.- sí ha de servir como una valor positivo a la hora de descubrir la amena lectura, la riqueza de invención, la justa concatenación de episodios y la acertada titulación de los capítulos (12), porque éstos serán rasgos, repetidos en obras posteriores, que estarán en la base del arte narrativo del guadijeño.

---

sin peligro alguno para la fe o para la inocencia de los afortunados que poseen estos riquísimos tesoros". (*Historia de mis libros*, en *O.C.*, Madrid, Fax, 1954[2], p. 6).

(12) *Vid.* Andrés Soria Ortega, "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", en *Boletín de la Real Academia Española*, 1951, XXXI, pp. 86-87.

La estructura de El final de Norma tiene su origen en las novelas folletinescas (13), y tanto las situaciones, como las pasiones extremas de los personajes, son débitos románticos. La novela, efectivamente, narra las peripecias y desventuras de Serafín Arellano, un famoso compositor, para conquistar amorosamente a la jarlesa Brunilda, de la que se ha enamordo al oírla interpretar la ópera Norma, de Bellini. Este hilo argumental se va llenando de peripecias, unas veces absurdas, otras infantiles, hasta que, al final, un rocambolesco encuentro con un amigo suyo le hace descubrir que el pretendiente de su amada es un pirata.

Precisamente, esta estructura es la típica de la novela por entregas. Como señala Juan Ignacio Ferreras (14), "el autor por entregas, con mejor o peor artificio, suele engarzar una serie de peripecias alrededor de una aventura, generalmente vulgar y manida" (15).

---

(13) Vid. Andrés Soria Ortega, "Ensayo...", cit., p. 86. El profesor recuerda que la primera publicación de la novela fue en forma de folletín.

(14) La novela por entregas. 1840-1900, Madrid, Taurus, 1972, p. 254.

(15) El profesor Ferreras, cit., p. 253, llama "aventura" a "la estructura temática, al hilo argumental, al

Alarcón, en 1850, cuando escribe El final de Norma, está en plena juventud. Es la época de apogeo de la novela folletinesca y, además, recordemos, el guadijeño es protegido por Torcuato Tárrago, uno de los folletinistas más prolíficos, con quien ha fundado El Eco de Occidente, en Cádiz. Si no deudor, sí imbuido por este ambiente, no es extraño que en su primera obra extensa se deje sentir con fuerza todo el peso de la narrativa que le rodeaba (16).

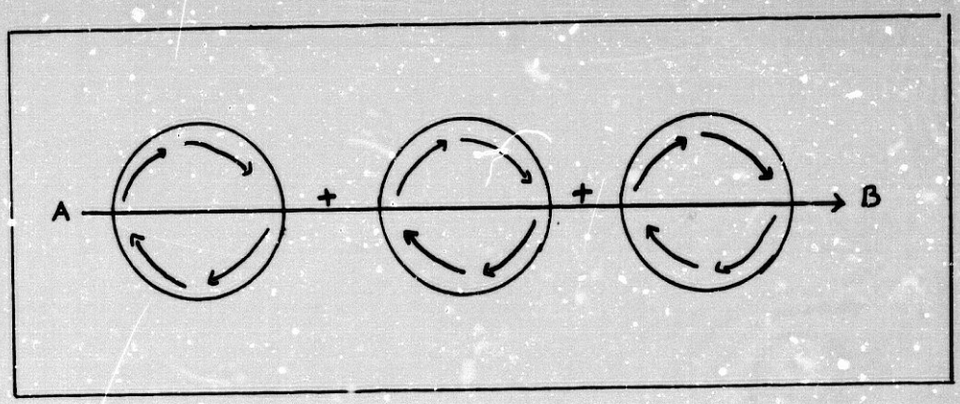
Hay, sin embargo, como decíamos, algunos rasgos que anuncian el posterior arte narrativo alarconiano y que diferencian esta su primera novela de las restantes

---

tema general de la novela; las peripecias pueden ser consideradas como los momentos o los espacios por los que pasa este tema o esta aventura".

(16) El profesor Soria Ortega señala: "Esta etapa [el romanticismo], escasa de posibilidades artísticas, hizo su víctima a Alarcón, que era uno de los artistas mejor dotados de su siglo. La bohemia como actividad vital, imitación de una forma de vida, según Montesinos, resabió para siempre a Alarcón. Mas, por otra parte, lo romántico, adquirido muy pronto, nunca los perdería después" ("Alarcón y Janín. Notas para el estudio de los primeros escritos alarconianos", en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, V, Oviedo, Universidad, 1983, p. 375).

obras contemporáneas. Fijándonos ahora sólo en la estructura, es indudable que Alarcón mantiene una intriga que une los diversos episodios. Es decir, la historia avanza, no sólo cronológicamente, sino también ahondando en la intriga, que hace mantener el interés del lector hasta el final. Una novela por entregas, repetimos, basa su estructura en la suma de episodios, muchos repetidos, por medio de una línea cronológica en la que se asienta la aventura. Gráficamente:



La aventura (A) ha de llegar indefectiblemente a la solución (B); en su desarrollo se suceden distintos episodios, independientes entre sí, que el autor, o el editor (17) suman o restan, según las necesidades o éxito de la edición.

---

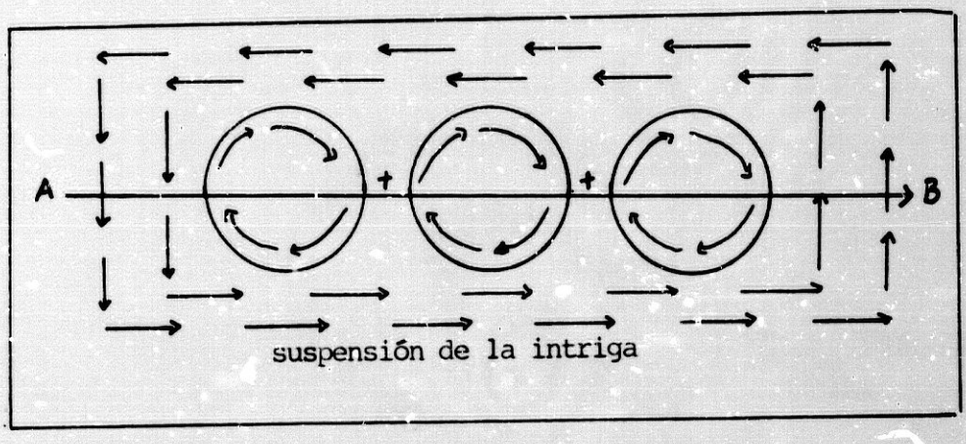
(17) Vid. Juan I. Ferreras, La novela..., cit., p. 254: "... es el editor el que señala la duración de la obra; luego es el editor el que sugiere y ordena la multiplicación de las peripecias".

Alarcón, aun manteniendo este mismo esquema en El final de Norma, deja desde el principio, o a lo largo de la narración, los suficientes cabos sueltos como para que se cree una intriga. Así, por ejemplo, Serafín conoce a Brunilda a través de su amigo Alberto, impresionado también y enamorado de ella al haberla oído cantar Norma: Alberto estuvo enamorado hace tiempo de Matilde, hermana de Serafín, y éste le ha confesado ahora que ella está casada: este enigma se mantiene hasta el desenlace; Alberto concierta un duelo con el acompañante de Brunilda para dentro de un año, justo cuando la novela acaba; la personalidad de los compañeros de la joven no se descubre hasta muy avanzada la aventura, etc. Otras veces, es el narrador el que provoca la intriga, dejando en suspenso una acción de la que inmediatamente conoceremos el resultado: Serafín, por ejemplo, se encuentra solo en un país desconocido, a nadie conoce y nadie entiende su lengua. Está en la playa, saca una pistola y, al instante, se oye un disparo. Poco tiempo después el narrador nos declara la intención del protagonista: disparar al aire para llamar la atención (18).

---

(18) Esta suspensión de la acción aparece ya en los escritos más antiguos del autor. Así, en Verdades de paño pardo, publicado en El Eco de Occidente, entrega 30, 22 de

De esta forma, y gráficamente, la estructura de El final de Norma es:



en donde la estructura lineal de la novela se enriquece con otros aditamentos que mantienen el interés del lector.

---

julio de 1854, Granada, pp. 237-242, y recogido por Agustín Aguilar y Tejera, Verdades de paño pardo y otros escritos olvidados, Madrid, 1928, se aprecia una situación semejante. El narrador habla de que en medio de una tempestad ha quedado solo, perdido, sin luz, sin norte, calado hasta los huesos, hambriento, y consigue al rato "atracar a cuatro pasos de la luz, en las ruinas de un...". A continuación, el mismo narrador rompe la suspensión al exclamar: "Se lleva usted un chasco, si cree que aquí va a tomar mi carta un giro romántico. Aquellas ruinas no eran las de un castillo" (p. 19).

La siguiente novela de Alarcón, si novela ha de llamarse a El sombrero de tres picos (19) supone un gran paso hacia adelante respecto a la construcción de la obra. Han pasado más de veinte años, importantísimos en la vida del accitano, y ahora es ya un escritor conocido y un hombre de fama por sus actuaciones políticas, por sus relatos de viajes -Diario de un testigo de la guerra de África, De Madrid a Nápoles-, y por las abundantes narraciones breves que van apareciendo en diversos periódicos y que posteriormente recogerá en Novelas cortas. No es intención nuestra comprobar cómo progresa y se enriquece la estructura narrativa de estas obras. El sombrero de tres picos "señala su momento culminante como narrador y como estilista" (20), y en ella hemos de comprobar este progreso.

El suceso que narra El sombrero de tres picos, recogido de los tradicionales romances, como se sabe, respeta en lo ensencial la línea cronológica: un conflicto que comienza y que indefectiblemente llega a un final. Sin embargo, el arte narrativo que se aprecia en la novelita, del que ningún crítico ha dudado, tiene mucho que ver con

---

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

(20) José Fernández Montesinos, Pedro Antonio de Alarcón, Valencia, Castalia, 1977, p. 206.

la construcción, con la estructura de la misma (21).

Alarcón aprecia la teatralidad que encierra la historia en sí misma. Ya hemos visto cómo entre sus antece-

---

(21) No estamos de acuerdo con Juan Ignacio Ferreras, cuando afirma: "El sombrero de tres picos puede ser un excelente sainete, un sabroso cuento, una evocación sentimental del pasado, pero no es exactamente una novela: los personajes se mueven, pero no transcurren; se cuenta una peripecia, pero no se la historia. Sin duda nos encontramos ante una de las mejores obras de Alarcón, pero de ninguna manera ante una obra significativa para el desarrollo de la novela". ("La prosa en el siglo XIX", en Historia de la literatura española, III, coordinada por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, p. 409). Efectivamente, según el concepto que el profesor Ferreras tiene de "novela", quizás no entraría de lleno en él El sombrero de tres picos, pero, aparte de obligarnos a desgajar del género novelístico la mayoría de las obras del siglo XIX que tradicionalmente se han considerado "novelas", el avance que El sombrero... puede suponer en el desarrollo del género dependerá del lugar en que coloquemos el comienzo del mismo. Y si, como el propio Ferreras reconoce,

dentes se han citado el Sainete nuevo del Corregidor y la Molinera (22), y cómo el propio Alarcón la ofreció como tema de zarzuela primero a su amigo José Joaquín Villanueva y, posteriormente, como tema de una comedia a José Zorrilla (23). Cuando el guadijeño recupera el argumento, tras la muerte de Villanueva y harto de que el poeta vallisoletano no lo utilizara, decide emplearlo como base de la novela que conocemos. Pero Alarcón, que había empezado escribiendo teatro en Guadix y que había estrenado, sin éxito, una obra más ambiciosa, El hijo pródigo, concibe la estructura narrativa de sus novelas desde el punto de vista del teatro. Ya veremos esta concepción suya en obras posteriores,

---

la creación de la novela moderna parte de Fernán Caballero (vid. o. cit., p. 398) que "enseñó a novelar a partir incluso de los elementos más costumbristas", hemos de admitir que, al menos en lo referente a la estructura, la obra de Alarcón sí supone un avance respecto de las novelas contemporáneas.

(22) R. Foulché-Delbosc, "D'où derive El sombrero de tres picos", en Revue Hispanique, XVIII, 1908, pp. 468-487.

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

pero en la que ahora nos ocupa han de unirse, por un lado, el interés del autor por el teatro y, por otro, las posibilidades mismas del argumento.

El estudio más detenido sobre este aspecto, hasta la fecha, ha sido el de Oldřich Bělič (24), el cual concibe la estructura de El sombrero de tres picos similar a la de una comedia clasicista, dividida en cinco actos.

El primer acto, que abarca los siete primeros capítulos, sirve de presentación del espacio, del tiempo y de los personajes -exposición-. El segundo, también con siete capítulos, como los siguientes, (VIII-XIV), coincide con el momento de intensificación; el tercero (capítulos XV-XXI) es el de la culminación; el cuarto (capítulos XXII-XXVIII) coincide con la declinación; y, finalmente, el quinto (capítulos XXIX-XXXV) es el desenlace (25).

---

(24) "El sombrero de tres picos como estructura épica", en Análisis de textos hispanos, Madrid, Prensa Española, 1977, pp. 159-185. Este trabajo apareció por primera vez en Análisis estructural de textos hispanos, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 115-141.

(25) Esta terminología la recoge O. Bělič de Gustav Freytag, Die Technik des Dramas (1863). Un resumen de las teorías

La coincidencia numérica de siete capítulos en cada acto no significaría nada si no se apreciaran, además, "los tres momentos de tensión que Freytag considera también característicos para la acción dramática", junto a estar construido "de acuerdo con la famosa regla de las tres unidades (26).

Que Alarcón ya tenía esta concepción dramática en su mente, puede probarlo el hecho de que cuando se publicó por primera vez en la Revista Europea sus entregas semanales coinciden, casi totalmente, con esta división de Oldřich Bělič: I-VII, VIII-XIV, XV-XX, XXI-XXVII, XXVIII-XXXVI (27).

---

de Freytag puede verse en W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1972[4], p. 225.

(26) O. Bělič, cit., pp. 179-180. El capítulo XXXVI de El sombrero..., al que Bělič dedica unas páginas, no significa, en principio, nada para la estructura de la novela. El mismo título, "Conclusión, moraleja y epílogo", parece colocarlo al margen del argumento. A Bělič, sin embargo, le sirve para concluir que El sombrero... posee una estructura épica.

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

Para nuestro análisis vamos a respetar esta división en cinco partes o actos.

La primera parte sirve de presentación de los elementos constitutivos de la historia: el espacio en que se desarrolla, el tiempo y los personajes. Es asimismo el momento en que se produce el anuncio de la tensión dramática que ha de llegar después. En un capítulo posterior analizaremos con detenimiento el tratamiento del tiempo y del espacio como valores narrativos, así como los personajes. Nos interesa aquí el valor teatral de estos elementos.

Alarcón, imbuido de romanticismo, parece realizar una parodia de los géneros de masas decimonónicos. No sólo en su contenido, sino hasta en su forma, El sombrero de tres picos es una burla irónica de estos géneros. Respecto al contenido, esta parodia explicaría el desenlace de la novelita. Recordemos las palabras de Vicente Gaos, citadas en el capítulo anterior:

> El tema de un adulterio real le habría llevado a escribir una obra de tipo trágico. Ni sus creencias, ni la tradición literaria española hubieran consentido tratar tal tema en forma de juego (...). Lo propio del juego es simular una realidad; jugar

> es jugar a algo que en realidad no existe. Hacer como que pasa algo que, realmente, no pasa. Toda la comicidad de El sombrero de tres picos está en este simular, es esta di-versión incesante, que va desde los juegos de palabras hasta la composición del relato, y que lo comprende todo: actitudes de los personajes, situaciones, movimiento de la narración" (28).

Tenemos la sensación de que Alarcón comprendió el carácter popular y humorístico de la historia y que, al relatarla a los lectores, el primero que disfruta con ella es él mismo. Ya en el "Prefacio del autor" percibimos ese deje irónico con el que el propio narrador se burla de la "trascendencia" de la historia:

> ... que hoy ofrecemos nosotros al público bajo el nombre más trascendental y filosófico (pues así lo requiere la gravedad

---

(28) Vicente Gaos, "Técnica y estilo de El sombrero de tres picos", en Temas y problemas de literatura española, Madrid, Guadarrama, 1959, p.194.

de estos tiempos) de El sombrero de tres picos (O.C., p. 443) (29).

En el comienzo de la obrita habrá de tenerse en cuenta, pues, ese tono burlón acorde con el de las demás narraciones breves, y aun largas, del guadijeño. Así, cuando los dos primeros capítulos los dedica a la descripción de la época en que el suceso se desarrolla habrá que entender, como pensaba el profesor Baquero Goyanes, que esa situación espacio-temporal

> trae al recuerdo los comienzos de no pocas novelas históricas de las que en el XIX se pusieron de moda, a partir del Romanticismo, caracterizadas por dedicar justamente el primer o primeros capítulos a la fijación y caracterización del pasado histórico en que se situaban los acontecimientos (30).

---

(29) Desde ahora señalaremos las citas de Alarcón sólo con el número de la página de las O.C., cit.

(30) "Un marco para El sombrero de tres picos", en AA.VV., El comentario de textos, 3. La novela realista, Madrid, Castalia, 1979, pp. 41-76.

Pero, evidentemente, El sombrero de tres picos está muy lejos de ser una novela histórica, y las acotaciones que el narrador hace como comentario de esa época no dejan lugar a dudas de ese tono de parodia. Que en esa parodia haya, por parte del accitano, una mirada nostálgica a la España del Antiguo Régimen es una posibilidad que apunta Laureano Bonet (31), pero que no se contradice con nuestra interpretación.

El tono de burla que Alarcón infunde en muchas de sus obras viene señalado por una técnica que ya Vicente Gaos llamó "de contrastes". El contraste no es sólo la oposición de dos elementos contrarios: belleza de Frasquita / fealdad de Lucas; bondad de Lucas / maldad del corregidor, etc., sino también la unión de dos elementos aparentemente iguales que el narrador hace chocar entre sí. El ejemplo más claro es el semejante aspecto físico de Lucas y el corregidor, que queda destruido por el distinto carácter de ambos. De ese choque deriva el humor de la escena y el regocijo del lector ante la novelita.

---

(31) "Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Madrid, Taurus, 1981, p. 27.

Pues bien, cuando el narrador habla del tiempo pasado, lo que está haciendo es una comparación con el tiempo presente, para demostrar que en "Andalucía, por ejemplo" no había cambiado absolutamente nada, ni como consecuencia de los cambios políticos en Europa en tiempos de Napoleón, ni por los sucesos sociales posteriores. Una prueba será el empleo reiterativo de gerundios en el capítulo titulado "De cómo vivía entonces la gente": yendo, almorzando, comiendo, etc., y que dan la sensación de inmovilidad (32).

Nos encontramos, así, que toda la solemnidad con que el narrador ha comenzado su historia, remontando la época a una etapa histórica llena de acontecimientos socio-políticos trascendentales para la humanidad, ha servido de introducción al suceso instrascendente que tiene lugar en un apartado molino de una lejana ciudad de provincias.

De esta forma, el capítulo tercero viene a poner en su lugar exacto, en su "marco", la acción de El sombrero de tres picos, para presentarnos en los capítulos siguientes a los protagonistas del suceso, no sin explicarnos, con la misma ironía, las razones por las que el molino se convierte en el espacio importante y casi único de la narración.

---

(32) Vid. M. Baquero Goyanes, "Un marco...", cit., p. 57.

El procedimiento seguido para presentarnos cada uno de los elementos que componen la trama narrativa, o dramática, ha sido el mismo: atraernos a un punto a un elemento concreto, partiendo de generalidades. Así, en el tiempo, se ha pasado del comienzo de "este largo siglo" al año 1805 y, más concretamente -lo sabremos después-, al día 28 de octubre; en el espacio, "de Andalucía", por no hablar de Europa entera, hemos llegado a un "famoso molino harinero" de una ciudad innominada; en los personajes, de la descripción abstracta e impersonal de los molineros llegamos a los retratos físicos y psicológicos del tío Lucas y de la señá Frasquita, para concluir con las relaciones entre ambos (33).

Esa simplificación del tiempo y del espacio está en la base de la estructura de drama clasicista que señaló Ol-

---

(33) Respecto a este último punto, señala el profesor Soria Ortega: "De los tipos brindados por los textos tradicionales (romances, canción, 'sainete'): el Corregidor, la Molinera, ha extraído un corregidor y una molinera, no sólo con sus nombres propios, sino con su personalidad individualizada, viva ya en su ambiente, totalmente novelesco. Y lo mismo sucede con otros personajes

drich Bélić para El sombrero de tres picos, a la que añade la existencia del momento de la primera tensión, según la terminología de Freytag: "Se trata de la tensión provocada por las palabras Otelo y tragedia" (34):

> Era dice el narrador al describir al tío Lucas , en fin, un Otelo de Murcia, con alpargatas y montera, en el primer acto de una tragedia posible... (p. 449).

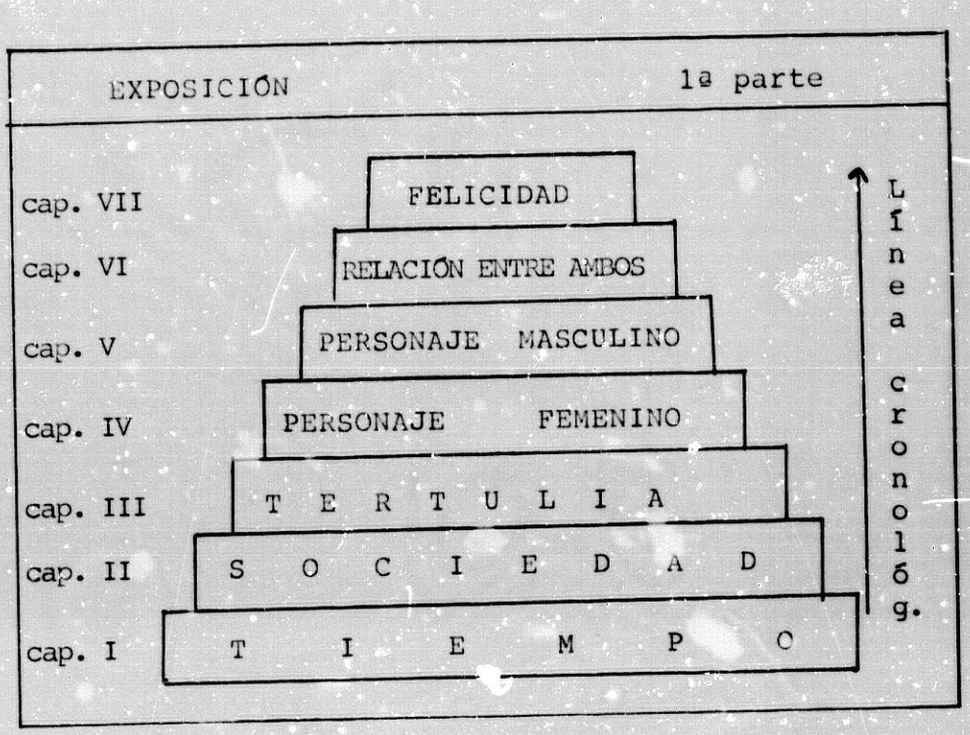
Una vez cerrada esta exposición, puede darse por finalizado este "primer acto".

La construcción de esta primera parte ha seguido una estructura piramidal que, partiendo de generalidades, culmina señalando como cúspide del proceso la felicidad de que disfrutan los molineros. Como se ve en el esquema siguiente, el narrador nos presenta en los siete primeros capítulos el tiempo, el espacio, los protagonistas y el ambiente en que va a desarrollarse la historia:

---

que, naturalmente, superan el obligado esquematismo anterior" ("Introducción" a su edic. de El sombrero de tres picos, Granada, Diputación Provincial, 1985, p. 42).

(34) O. Bélić, cit., p. 165.



En el segundo acto, que abarca desde el capítulo VIII al XIV, de acuerdo con la misma terminología que Oldřich Bélić recoge de Freytag, encontramos la <u>intensificación</u>, con la presentación del corregidor, un personaje que se ha desgajado de la tertulia placentera del molino. Con él llega el antagonista, el personaje que rompe la idílica felicidad en que viven los molineros y sus contertulios. El tiempo de la acción se concreta: "Eran las dos de una tarde de octubre"; el espacio se delimita: "la plazoletilla empedrada que servía de atrio o compás al molino"; el personaje-antagonista se individualiza: "Don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León"; y la acción propiamente dicha da comienzo.

La intensificación de la acción dramática la presenta el narrador en una alternancia tensión / relajamiento que no pasa desapercibida (35). A la tensión que proporciona la presentación del corregidor y el diálogo de los labriegos le sucede la escena relajada en que los dos cónyuges disfrutan de su idílico amor. Con el capítulo XI, titulado "El bombardeo de Pamplona", se alcanza el máximo de tensión en esta segunda parte. En el desarrollo de la acción posterior, este capítulo es la clave de la histioria. Alarcón utiliza en él con mayor maestría, si cabe, esa técnica de contrastes a que antes aludíamos: Lucas / corregidor; voz de Frasquita / voz del corregidor; actitud de la molinera / actitud de don Eugenio; rico vestido de uno / desnudez del brazo de la otra; intenciones del madrileño / intención de la navarra; etc. Ya el mismo título, tan significativo y tan sugerente, adelanta el momento de la tensión que va a tener lugar.

La relajación vuelve en los capítulos XII y XIII, para dedicar el XIV, último de esta parte, a elevar de nuevo el interés y dejar en suspensión la intriga. La tensión sube, sin embargo, un punto más porque el lector imagina

---

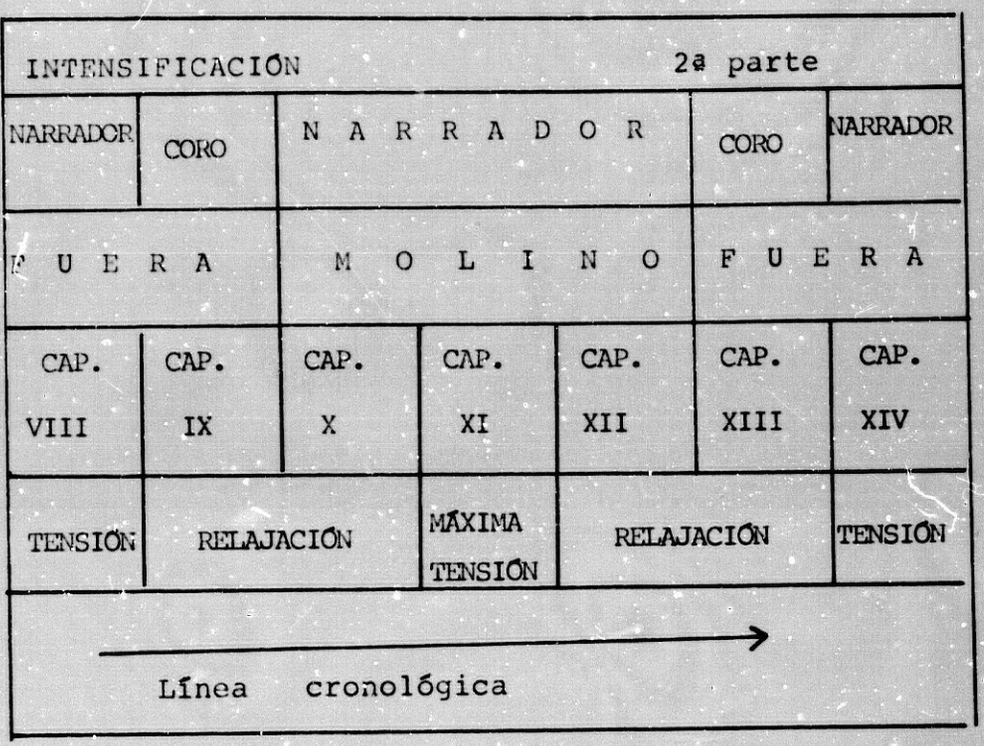
(35) Vid. O. Bĕlić, cit., pp. 166-168.

que el segundo intento del Corregidor, tan hábilmente preparado por Garduña, no ha de fracasar.

Con esto acaba la segunda parte -o segundo acto-. En ella, la estructuración se ha mantenido también en una línea cronológica continua, salvo dos momentos en que las acciones son paralelas: los capítulos X y XIV, que el narrador ha comenzado por "Mientras..." y "Entretanto...", respectivamente. Señala, asimismo, O. Bělič (36) "un ingenioso juego de simetrías", en esta parte: el capítulo XI, en el que se llega a ese momento importante y clave, ocupa el lugar central de este acto; los dos inmediatos (anterior y posterios), es decir, el X y el XII, son dos capítulos de relajamiento; en los otros dos, el IX y el XIII, el narrador deja la palabra a otros personajes secundarios, que actúan como el coro de la tragedia clásica; y, finalmente, de forma también simétrica como los anteriores, el capítulo inicial del acto (el VIII) y el final (el XIV) se desarrollan fuera del molino, mientras los tres centrales sucedían dentro de él. De la misma manera, esta parte comienza con el corregidor y acaba con él. Gráficamente, puede representarse así:

---

(36) O. Bělič, cit., p. 168.



En la tercera parte, o tercer acto (capítulos XV a XX) (37), tiene lugar la culminación o momento

---

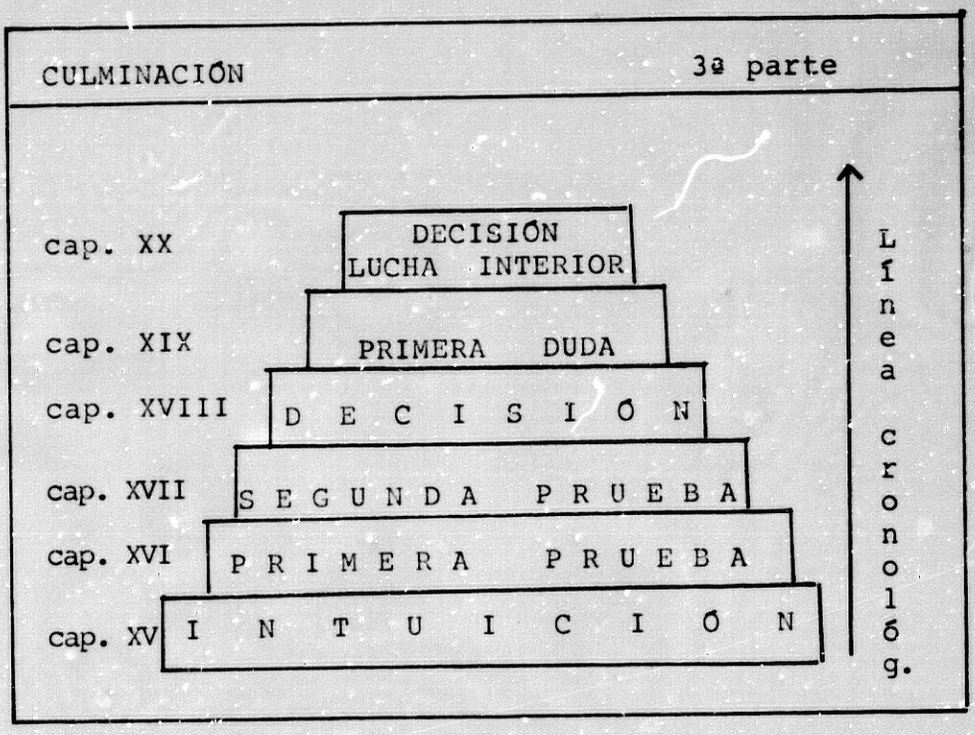
(37) Rompemos aquí deliberadamente la estructura señalada por O. Bělič, demasiado forzada en esta parte para mantener la división en series de siete capítulos. Creemos que el capítulo XXI, que él coloca como momento de relajación, es más el comienzo de una nueva tensión que proviene de la "acción" protagonizada por la señá Frasquita. En la Revista Europea, la entrega de 16 de agosto abarcaba de los capítulos XV a XX también.

de suprema tensión. El segundo ataque programado por el corregidor, hecho decisivo en el proceso de la historia, va a tener lugar. La tensión, que había quedado apuntada en el último capítulo de la parte anterior, aumenta paulatinamente a lo largo de los capítulos sucesivos. La escena idílica de los dos esposos que se disponen a dormir, una vez terminadas las tareas del día, se rompe bruscamente con los dos "fuertes y ejecutivos golpes" que resuenan en la puerta del molino. El tío Lucas es conducido a presencia del alcalde Juan López, dejando a su mujer sola en casa. Dos opciones tiene el narrador en este punto: o bien, seguir los pasos del tío Lucas y el estado de la señá Frasquita simultáneamente, alternando los dos episodios; o bien, relatar uno a continuación del otro. Para ambos, la línea cronológica ha de romperse, pero el narrador elige aquél en que ésta sufra menos rupturas y en la que más se eleve la tensión: es decir, la opción de centrar la atención en un solo personaje, para posteriormente ocuparse del otro.

Así pues, el narrador, dejando a la señá Frasquita, dedica su atención al tío Lucas que, poco a poco, va descubriendo la estratagema que el corregidor ha urdido para conquistar a su mujer. La intuición del molinero (cap. XV) va tomando cuerpo, a causa de los malos presagios que salen a su paso (cap. XVI) y a causa de la escena tranquila

que contempla en casa de Juan López (cap. XVII), y decide volver, a escondidas, al molino (cap. XVIII); pero nuevos presagios le llenan de dudas (cap. XIX) y de decisión (cap. XX. Hasta aquí la tensión ha alcanzado su punto culminante, y con ella dará fin a este tercer acto.

En esta tercera parte, la línea cronológica continua no ha sufrido ruptura alguna, y en su construcción se ofrece de nuevo una estructura piramidal que representa el grado de tensión de la acción y culmina en la atrevida decisión del personaje: "También la corregidora es guapa", pronuncia mientras se viste las ropas del corregidor. Gráficamente puede observarse cómo la tensión deriva de la actuación del personaje masculino:

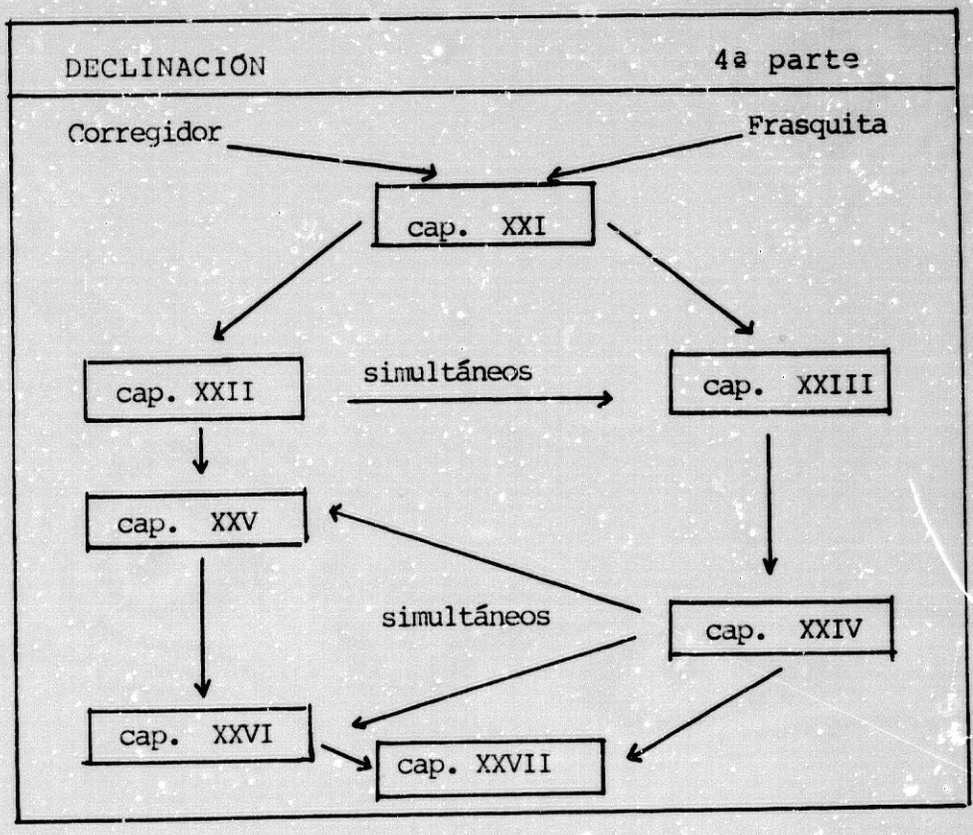


La cuarta parte, o cuarto acto, que en nuestra estructuración ocuparía los capítulos XXI a XVII, es la que en la comedia clásica se conoce como declinación, según la terminología de Freytag. Alarcón concibe esta serie de siete capítulos como paralela a la anterior, con alguna salvedad. En primer lugar, es paralela puesto que cronológicamente coincide su desarrollo y alguna de las escenas se cruzan entre ambas; en segundo lugar, ahora el personaje abandonado, con alguna leve aparición, es el tío Lucas, y los personajes a los que el narrador acompaña son a la señá Frasquita y al corregidor alternativamente; en tercer lugar, se concibe como un acto explicativo para el lector de los sucesos anteriores que provocaron la tensión, con lo cual ésta desaparece.

De esta forma, el capítulo XXI retoma la acción en el momento en que la señá Frasquita había quedado sola en el molino: el lector, así, conoce la realidad de lo que ha sucedido con el corregidor; en el capítulo XXII conocemos las preocupaciones de don Eugenio de Zúñiga; en el XXIII y en el XIV, de nuevo, la señá Frasquita; el XXV y el XXVI sirven para conocer las actividades que entre tanto realizan el corregidor y Garduña. Finalmente, el XXVII representa el encuentro de todos los personajes en una grotesca confusión.

La tensión desaparece totalmente para el lector, no así para los personajes, que aún no saben lo que el lector ya conoce. Esto podría traer consigo la pérdida del interés de la acción. Alarcón, sin embargo, enriquece la narración con nuevos elementos centrados, no en el argumento, sino en la forma. Así, la acción gana en dinamismo con las sucesivas idas y venidas de los personajes; en humor, puesto que el lector va siempre por delante de la acción; en puntos de vista, ya que la acción sigue a dos o tres personajes, si incluimos a Garduña, etc.

Esta parte, pues, queda estructurada no en línea cronológica continua, sino en sucesivas vueltas hacia atrás y hacia adelante en el tiempo. Gráficamente:



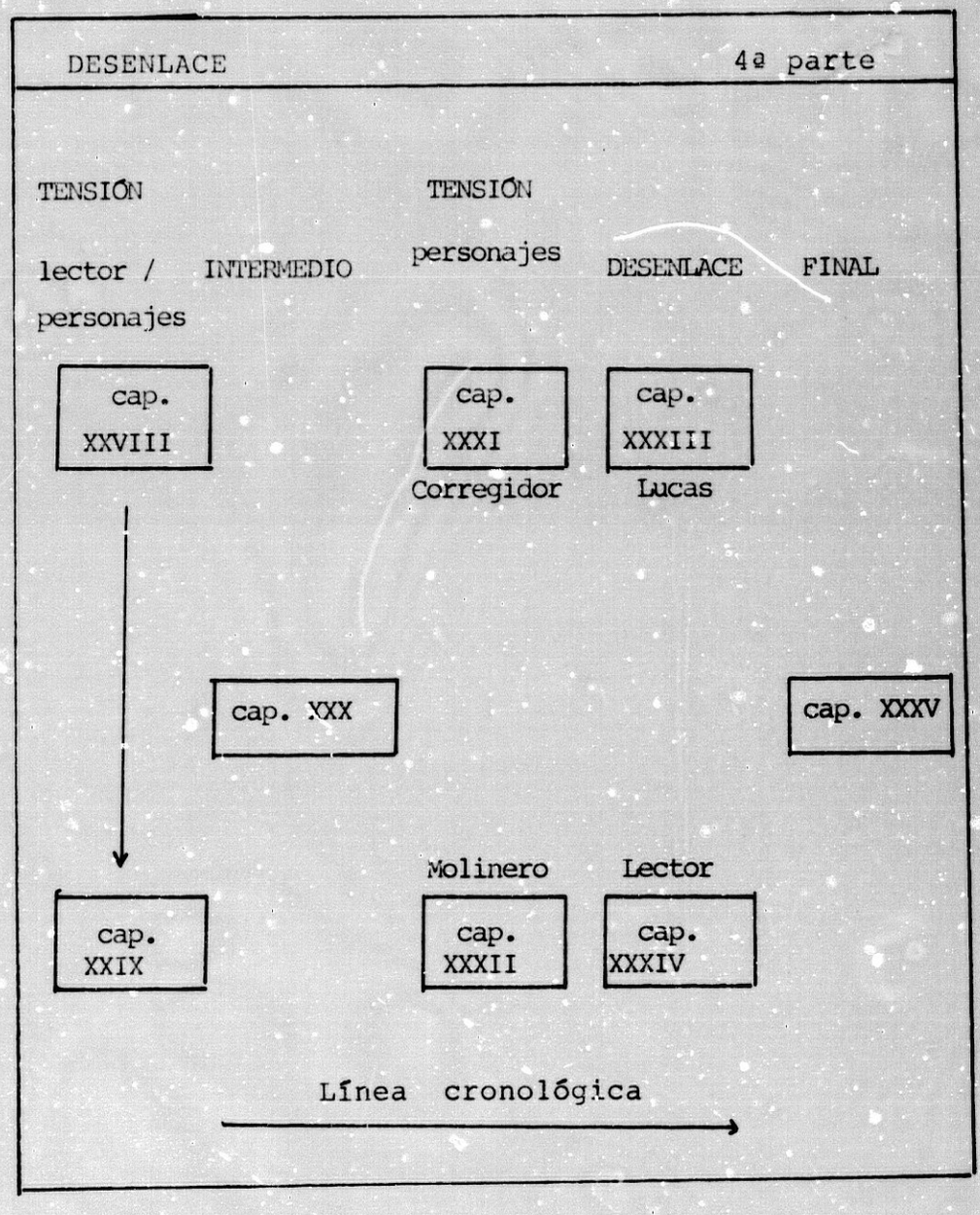
Su relación con la parte anterior también es clara, y en ella puede advertirse, de nuevo, la técnica de contrastes. Así, están relacionados entre sí los capítulos de uno y otro acto, con alguna alteración de orden:

cap.	ACTO III	ACTO IV	cap.
XV	*Despedida de los cónyuges *El tío Lucas	*Despedida de los cónyuges *La señá Frasquita	XXI
X X	*El tío Lucas llega al molino	*El Corregidor *Garduña abandona el molino	XXII
XIX	*El tío Lucas *El rebuzno de las burras	*La señá Frasquita *El rebuzno de las burras	XXIII
XVII	*El tío Lucas *En casa de Juan López	*La señá Frasquita *En casa de Juan López	XXIV
XVI	*El tío Lucas se cruza con Garduña	*Garduña se cruza con el tío Lucas	XXV
XVIII	*El tío Lucas decide ir al molino	*El corregidor decide abandonar el molino	XXVI
XX	*Las dudas del tío Lucas	*Las dudas de todos los personajes.	XXVII

El acto o parte quinta (capítulos XXVIII a XXXV) es el que corresponde al desenlace. El capítulo XXVII, aunque explicativo, había acabado en un punto de tensión al percibir todos los personajes presentes que el "problema" podía resurgir, puesto que el tío Lucas andaba en la ciudad vestido de corregidor, tratando de conseguir a la mujer de don Eugenio. El desenlace, pues, comienza con otro momento de tensión, ahora ya para los personajes y para los lectores, que aumentará rápidamente, para decaer, también con rapidez, en el desenlace final.

Así, el capítulo XXVIII, que reanuda la confusión y la pelea del XXVII, aumenta la tensión cuando los del corregimiento confirman que "el corregidor" ya está con su mujer; el XXIX y el XXX presentan a un nuevo personaje, la corregidora, que en el XXXI reconocerá como "su esposo" al tío Lucas, que ha llegado "vestido de corregidor"; el XXXII y el XXXIII presentan los reproches mutuos de los esposos, sin aclarar nada al lector, y la tensión aumenta; en el XXXIV llega la explicación de todo lo sucedido, y con el XXXV el desenlace, que para los molineros será "el final feliz". El corregidor, sin embargo, nunca sabrá la verdad.

La estructuración de esta parte se centra en el aumento de la tensión para el lector y para los personajes y en el desenlace final. Gráficamente:



Fuera ya de la nistoria central narrada en El sombrero de tres picos se encuentra el capítulo XXXVI, "Conclusión, moraleja y epílogo". Oldřich Bělič lo interpreta

desde dos puntos de vista (38): uno, el histórico, es decir, el de Alarcón, que no puede dejar ningún cabo suelto como escritor realista que es; y, otro, el personal, dando un significado nuevo al tema de la obrita, que coincide, en parte, con el de El escándalo y La Pródiga, al dejar la solución definitiva en manos del señor Obispo. Concluye O. Bělić diciendo también que este capítulo, en el que el tiempo no es manejado con valor dramático sino con valor épico, es el que diferenciaría esta obra de la dramaturgia:

> El sombrero de tres picos, a pesar de que su composición (dejando aparte el último capítulo) se amolda perfectamente a la fórmula de la comedia clasicista, es una estructura genuinamente épica (39).

Hasta aquí nos hemos detenido sólo en la estructura formal de El sombrero de tres picos. Pero la obra ofrece muchas más posibilidades de interpretación; de ahí su riqueza y su arte. Si bien es verdad, respetando a O. Bělič, que la unidad de tiempo es casi perfecta y la unidad de acción no ofrece dudas, el tratamiento del espacio no responde

---

(38) O. Bělič, cit., pp. 180-184.

(39) O. Bělič, cit., p. 185.

totalmente a esa unidad clásica.

Oldřich Bělič lo reduce a un espacio concreto: la pequeña ciudad en que se desarrolla la historia, pero dentro de ella pueden apreciarse algunos espacios más. No es el momento de detenernos en este punto, pero valga como prueba de que no hay que forzar la interpretación de la novela para adecuarla a los cánones dramáticos. Al fin y al cabo, el autor la presentó en forma narrativa.

Otra de las posibles interpretaciones de El sombrero de tres picos tiene en cuenta la afición musical del autor. Sabido es su gusto por la ópera, a pesar de su desprecio por la zarzuela, y el reflejo que esta afición tiene en sus obras (40): el argumento de El final de Norma, por ejemplo, tiene su base en la interpretación de la ópera de Bellini; El Niño de la Bola, como veremos, está concebido como una sinfonía. Para El sombrero de tres picos, Matías Montes Huidobro (41) piensa en una estructura de ballet:

---

(40) Vid. M. Baquero Goyanes, "Introducción...", cit., pp. LXXXIV-LXXXIX.

(41) "Pedro Antonio de Alarcón: Armonía y contrapunto de las superficies", en XIX: Superficie y fondo de estilo, Valencia, Estudios de Hispanofilia-Castalia, 1971.

> Los aciertos parciales se basan en un juego contrapuntístico alarconiano que por momentos nos recuerda la musicalidad de Mozart. Novela en donde predomina el diálogo, la técnica sobresale marcadamente en los mismos. Los diálogos aparecen construidos mediante este constante contrapunto, que alterna con encadenamientos temáticos y rítmicos.

También el profesor Soria Ortega llama la atención sobre la estructura musical:

> Hay ahora un grupo de capítulos enseriados (del X al XIV) que junto al ritmo propiamente narrativo crean constantemente una especie de contrapunto musical, plástico, que hace pensar en la representación operística: dúo (Corregidor, Molinera), trío (dichos y Molinero), coro (de nueve personas) algunas de las cuales intervienen interpelando a los personajes principales (42).

---

(42) A. Soria Ortega, "Introducción", cit., p. 47.

Con parecida estructura musical lo interpreta Mariano Baquero Goyanes, fijando su atención en el coro, equivalente al de las óperas y zarzuelas de su tiempo. Comprueba el profesor Baquero (43) la existencia de tres coros en la novela. La convergencia de los personajes en casa del corregidor, al final de la obra, da lugar a que "el coro resultante va siendo más nutrido y su importancia, al sonar de su voz, va creciendo en intensidad". Posiblemente esta estructuración es la que apreció Manuel de Falla para convertirlo en su obra musical (44).

---

(43) "Un marco...", cit., p. 64.

(44) Ya en 1893 se estrena una comedia musical con el mismo título, original del maestro Giró. En 1896 hay una ópera, Der Corregidor, de Hugo Wolf, que se presenta en Alemania. En 1917, Gregorio Martínez Sierra simplificó la obra para que Manuel de Falla la tradujera musicalmente. Se estrenó en el Teatro Eslava, sin gran éxito. La versión más conocida de Falla es la que se estrenó en Londres, en 1919, en el teatro Alhambra con figuras de Picasso y escenografía de Diaghilev.

Pero hablábamos al comienzo de este apartado dedicado a El sombrero de tres picos de su función paródica de unos géneros literarios existentes en el siglo XIX español. Baquero Goyanes habló de esa parodia de la novela histórica que puede apreciarse en los primeros capítulos (45), y es el mismo profesor quien, recogiendo unas palabras de Vicente Gaos referentes a que en el estilo de El sombrero de tres picos hay "cierta voluntad de pastiche" (46) al remedar Alarcón un estilo que ya resultaba arcaico para armonizarlo con el ambiente del tiempo en que se desarrolla la acción, se pregunta si no ha pretendido el autor remedar también el folletinismo. Comprueba los momentos más claros en que esa imitación del folletín aparece en El sombrero de tres picos, para concluir:

> ¿Se trata realmente de un pastiche del estilo folletinesco, de un irónico remedo de algunos de sus tópicos o modos expresivos o es algo connatural al estilo de Alarcón y que éste no es capaz de evitar? Cuando en las novelas serias del autor -v. gr.

---

(45) "Un marco...", cit.

(46) Vicente Gaos, "Técnica y estilo...", cit., p. 201,nota.

> El escándalo o El Niño de la Bola- encontramos giros o frases por el estilo de las que hemos transcrito de El sombrero de tres picos, resulta obvio que no hay en su empleo ninguna intención paródica o burlesca. Percibir ésta en El sombrero... sí parece posible,por más que, en ocasiones, el lector se quede desconcertado con referencia a la interpretación que ha de dar a tales pasajes (47).

Hasta qué punto es parodia o es influencia de estilo lo que hace Alarcón puede provocar un sinfín de interpretaciones, según la obra en que se investigue. Pero, refiriéndonos a El sombrero de tres picos, creo que hemos de interpretarlo como burla, no ya sólo en ciertos caracteres de estilo sino hasta en su misma estructura: una acción cerrada en sí misma, en la que cabe una serie de juegos narrativos, de personajes estilizados, casi esperpénticos (48), de objetos elevados a categoría de protagonistas (los vestidos), de equívocos y de anagnórisis, que enriquecen

---

(47) "Un marco...", cit., pp. 75-76 y nota 7.

(48) Vid. el capítulo que dedicamos a los personajes.

un argumento muy popular y sin ninguna trascendencia. Creemos que Alarcón pretendía burlarse, fina e irónicamente, de un mundo y de una forma de ser y de escribir, algo que también tiene su reflejo en obras como La comendadora y El capitán Veneno (49).

La construcción narrativa de la última novela alarconiana, La Pródiga, ofrece también una estructura sencilla. Ni el espacio, ni el tiempo han quedado condensados como en El sombrero de tres picos, y, por esta razón, la acción corre libremente y los personajes van moldeándose en el devenir de la misma.

Manteniendo, salvo en contadas escenas, una línea cronológica continua en la sucesión de las escenas, la acción se desarrolla a lo largo de varios meses. Si en El escándalo y en El Niño de la Bola el interés del argumento se logrará, como veremos, al reducir a unas pocas horas toda la carga emocional que los personajes han acumulado, en La Pródiga no hay, en principio, ninguna sujeción a una medida del tiempo (50).

---

(49) Vid. Richard B. Winslow, "The Distinction of Structure in Alarcón's 'El sombrero de tres picos' and 'El capitán Veneno', en Hispania, XLVI, 1963, núm. 4, pp. 715-721.

(50) Dieciocho horas en El escándalo y dos días en El Niño... Vid. el capítulo que dedicamos al tratamiento del tiempo.

Por otra parte, el narrador omnisciente aparece con mucha menos profusión, por lo que la sensación de objetividad es mayor. La moralidad de la obra está también más acorde con la realidad social del momento en que se escribe.

Todo esto hace de La Pródiga una de las novelas más modernas de su autor (51). El guadijeño ha pretendido crear una novela realista (52), como tendremos ocasión de ver en capítulos posteriores, y en la estructuración de la historia ha huido de aquellos elementos que pudieran condicionar a un narrador pretendidamente objetivo. Abundan, por esta razón, la descripción de personajes o la narración de hechos desde el punto de vista de otros personajes, la transcripción de cartas, como documento probatorio de la veracidad de la acción, y la existencia de personajes secundarios que enriquecen la visión del narrador.

A pesar de todo, la estructuración de la obra

---

(51) Vid. Filomena Liberatori, I tempi..., cit., p. 189: "... crediamo di poter affermare che La Pródiga è il romanzo piú moderno e piú impegnato dello scrittore 'guadijeño'.

(52) El subtítulo que la novela lleva, cuando aparece en la Revista Hispanoamericana, es Estudio del natural.