

OBRAS LITERARIAS, I

OBRAS LITERARIAS DE
PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

Edición y prólogo de Carlos Clavería y Jorge García López

- Vol. I *El final de Norma. El sombrero de tres picos. El escándalo.*
- Vol. II *El Niño de la Bola. La Pródiga. Poesías serias y humorísticas.*
- Vol. III *Novelas cortas.*

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

OBRAS LITERARIAS, I

El final de Norma

El sombrero de tres picos

El escándalo



BIBLIOTECA CASTRO

FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

BIBLIOTECA CASTRO

Ediciones de la

F U N D A C I Ó N

JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Presidente

JUAN MANUEL URGOITI

Vicepresidente

TOMÁS MARÍA TORRES CÁMARA

Vocal - Secretario

SANTIAGO RODRÍGUEZ BALLESTER

Director Literario

DARÍO VILLANUEVA

(Catedrático de la Universidad
de Santiago de Compostela)

© de la edición FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Alcalá, 109 - Madrid - 28009

www.fundcastro.org

ISBN: 84-89794-91-X (Obra Completa)

ISBN: 84-89794-92-8 (Tomo I)

DEPÓSITO LEGAL: M-15676-2004

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	IX
EL FINAL DE NORMA.....	1
EL SOMBRERO DE TRES PICOS.....	171
EL ESCÁNDALO.....	259

INTRODUCCIÓN

VIDA Y OBRAS

Pedro Antonio de Alarcón vio la luz en Guadix (Granada) el 10 de marzo de 1833. Era el cuarto de los diez hijos de Pedro de Alarcón y de doña Joaquina Ariza, familia que había venido a menos durante la Guerra de la Independencia, tal como recuerda el propio Alarcón en el cuadernillo autobiográfico utilizado por Martínez Kleiser. El paisaje de Guadix lo acompañará toda su vida y se reconoce con facilidad en muchas de sus narraciones, incluso cuando se desarrollan en geografía exótica. Lo recuerda también, unido a su precocidad literaria, al comenzar la *Historia de mis libros* —una suerte de alegato pensado como prólogo de sus *Obras* que firma en Madrid el primero de noviembre de 1884—, «en la ciudad de Guadix, que tiene catedral, alcazaba árabe, río, huertas, vega, olivares, viñas, sierras, batallón provincial (hoy *de depósito*), juez de ascenso, dos lápidas romanas y alto relieve fenicio, escribí desde la edad de diez años a la de diecinueve mis primeros versos, artículos y novelas...». Lo recuerda siempre con nostalgia desde el Madrid que siente «sucio, negro y feo» («en mi pueblo: a noventa leguas de Madrid, a mil leguas del mundo, en un pliegue de Sierra Nevada»); y a esas raíces andaluzas y románticas —a sus tradiciones populares— remite muchas veces el olor literario de sus narraciones («Contome mi abuela paterna su argumento cuando yo era un niño, como me contó otros muchos cuentos de brujas, duendes, endemoniados», nos dice a propósito de *El amigo de la muerte*). A los catorce años, en 1847, el joven es enviado a Granada, donde comien-

za sus estudios en la facultad de leyes. Sin embargo, a los pocos meses los abandona por problemas económicos en su familia, regresa a Guadix y comienza a cursar Teología con el fin de seguir una carrera eclesiástica, también por evidentes motivaciones económicas. Al parecer no sintió hacia sus estudios de seminarista ninguna vocación, pero esos años dejaron una huella imborrable en sus maneras personales. Paralelamente, se despierta su fervor literario a través de una serie de lecturas entre las que destacan las de narrativa romántica (Scott, Dumas, Hugo, Sand, entre otros). Comienza también por entonces a colaborar en *El Eco de Occidente* —publicación periódica rabiósamente liberal que funda en unión de Torcuato Tárrago Mateos (1822–1889)—, donde escribe numerosas piezas poéticas, pergeña alguna dramática, publica cuentos y, además, logra dar forma, aunque sin publicarla de momento, a lo que debemos suponer su primera novela, *El final de Norma*. Alarcón se ufanará siempre de esa precocidad literaria, que, sin embargo, está construida muchas veces sobre primeras versiones —Alarcón corregía continuamente sus líneas, de forma casi maniática— que después el propio autor alterará para trazar una trayectoria personal más acorde con el conservadurismo con el que se identifica desde los años cincuenta: para afinar o enmudecer el exaltado romanticismo o postromanticismo un tanto de falsilla o de pose de su juventud, y especialmente sus ardores revolucionarios. Pero en esa precocidad no refleja tan sólo su tentación ególatra o su concepción romántica de la creación literaria («¿Quién me enseñó? Nadie. Yo no soy discípulo de ningún Lista», en clara alusión a Espronceda). También la temprana percepción por parte de aquel descendiente de hidalgos —suele recordarlo— de la literatura como un camino para huir de la asfixia provinciana que lo envolvía y del destino que le esperaba: «lo que era don divino, se convertía así en necesidad humana», en palabras de Sergio Beser.

Con una cierta holgura económica y en abierta ruptura con sus padres, en 1853 abandona Guadix y se instala en Cádiz para dirigir *El Eco de Occidente*, donde, además, dará a conocer las primeras versiones de obras como *La buenaventura*, *El amigo de la muerte* y *El clavo*. El reconocimiento político y literario que

creyó encontrar en Cádiz lo busca pocos meses después en Madrid, aunque infructuosamente, de forma que ese mismo año de 1853 vuelve derrotado a Guadix. Por entonces, se siente plenamente republicano por lo que respecta a sus ideas políticas, y de una idealista exaltación romántica en cuanto al campo de las letras. Él mismo lo confiesa años después en *Dos ángeles caídos*: «Vine al mundo dudando de todo [...] Me nutrí de la hiel de Byron, del desdén de Espronceda».

Poco después de su vuelta a Guadix, y tras librarse del alistamiento, toma de nuevo el camino de Granada para dirigir por segunda vez *El Eco de Occidente*. Allí se asociará a *La cuerda*, una suerte de cenáculo romántico que quiere ser imitación de la bohemia parisiense y en la que toma parte con el pseudónimo de 'Alcofre' (al-arcón). De esos años son algunos escritos que con posterioridad el autor no publicó o lo hizo con notables cambios. Junto con *El amigo de la muerte*, tenemos *El clavo* y narraciones relacionadas con la Guerra de la Independencia como *La buenaventura*, *El extranjero* y *El asistente*. También en *El Eco de Occidente* apareció (23 y 30 de julio de 1854) el relato *Verdades de paño pardo*. Se trata de artículos y narraciones donde el costumbrismo se convierte en un alegato contra las injusticias sociales con tonos sombríos y terroríficos que incomodaban notablemente, de ahí que en los tres años que duró el periódico (1852-1854) fue recogido varias veces.

En Granada le sorprenderá la Revolución de 1854, la Vicalvarada —así llamada por haber comenzado con un pronunciamiento militar en el cuartel de Vicálvaro (Madrid)—. Alarcón interviene muy activamente y funda un periódico, *La Redención*, de republicanismo exaltado, desde donde ataca al clero, a la monarquía y al ejército. Como afirma en un artículo de *El látigo* en enero de 1855, «los enemigos de España son tres T: Trono, Teocracia, Tropa». Tas la Vicalvarada, se trasladará a Málaga, y después a Madrid, adonde llega a principios de septiembre de 1854. Aunque sigue colaborando en *El Eco de Occidente*, que el 3 de diciembre publica *El abrazo de Vergara*, el 6 de septiembre de ese mismo año firma con el pseudónimo de 'El Zagal' su primer artículo en *El látigo*, diario liberal de Madrid donde pocos meses después ejercerá como director. En

las páginas de *El látigo*, Alarcón critica a la monarquía borbónica y a los sectores conservadores, y en especial a la Unión Liberal, partido nacido en septiembre de 1854 de la alianza entre sectores moderados y progresistas que será en 1856 y en los años 1858 a 1863 el partido gubernamental de O'Donnell. Durante el otoño, se trasladarán a Madrid muchos colaboradores de *La cuerda*, constituyendo durante un tiempo la «colonia granadina». De esos meses data su principal experiencia como escritor revolucionario, que no podemos suponer más allá del intervalo que va de julio de 1854 a febrero de 1855, trayectoria truncada por un hecho que resultará decisivo en su vida. Su ímpetu revolucionario y antimonárquico le conduce a una áspera polémica con el escritor y periodista venezolano Heriberto García de Quevedo (1819–1871), a cuyas ofensas personales respondía en las páginas de *El León Español*. A mediados de febrero de 1855, Alarcón se bate en duelo con García de Quevedo. Tal y como nos cuentan sus primeros biógrafos, el granadino disparó primero y erró; García de Quevedo, le respondió disparando al aire. La experiencia resulta fundamental en su vida y le obliga a abrir un paréntesis de reflexión, al tiempo que se ve abandonado por sus amigos y los dueños del periódico. Se retira a Segovia, donde corrige *El final de Norma*.

Volverá a Madrid para trabajar en el diario moderado *El Occidente*, del que es corresponsal en la Exposición Universal de París, y en el liberal *La Discusión*, en el que colaboró en los años 1856 y 1858. En ambos publicará piezas narrativas que ya habían visto la luz en *El Eco de Occidente*; y en *El Occidente* publicará por primera vez la versión corregida de *El final de Norma*. En esos años, se dedica a viajar y estrena sin éxito una pieza dramática en verso, *El hijo pródigo* (1857). Su fracaso abona la decisión de abandonar cualquier atisbo de carrera dramática. Sin embargo, se trata de un texto que se ha considerado —a partir de Valera— de inusitada importancia para entender la compleja personalidad y la tortuosa psicología de su autor. En 1858 comienza a frecuentar los ambientes políticos y la alta sociedad de Madrid; a ese año se remonta su amistad con Ros de Olano y con Nicomedes Pastor Díaz. De esta época son al-

gunos de sus artículos sobre literatura, costumbres y viajes aparecidos primeramente en los periódicos más importantes, y que serán recopilados después en un solo volumen titulado *Cuentos, Artículos y Novelas* (1859). De entre ellos cabe destacar piezas ya citadas como *El amigo de la muerte*, *El clavo*, *El extranjero*, *La corneta de llaves*, *El abrazo de Vergara*, *El afrancesado* o *El carbonero alcalde*.

En 1859 estalla la guerra con Marruecos. Alarcón se alistó como voluntario en el batallón de Cazadores de Ciudad-Rodrigo. Más que como soldado, vivió la guerra como corresponsal de prensa de *El Occidente* y ordenanza del general Ros de Olano, y como tal fue agregado al cuartel general de O'Donnell aunque su alistamiento para la guerra de Marruecos contradice sus anteriores opiniones, el hecho en sí tuvo también mucho de aventurero y romántico, y aun es posible que Alarcón no captara del todo el sentido político de la contienda. De esa experiencia marroquí surgió su *Diario de un testigo de la guerra de África*, que expresa el fervor patriótico y literario que el tema estaba suscitando en la prensa periódica de la época («el patriotismo de la nación entera se sobrepuso a toda consideración literaria o artística», nos dirá en *Historia de mis libros*). Tras su aparición, en forma de artículos, se vendía también con gran éxito en fascículos desde finales de 1859. Fue una obra de un éxito realmente desbordante, hasta el punto de que el propio Alarcón cifra en cincuenta mil los ejemplares vendidos («a cincuenta mil ejemplares llegó la tirada hecha en Madrid por las prensas de mis buenos amigos Gaspar y Roig») y durante su vida será recordado esencialmente por este texto. Se trata de una suerte de crónica de costumbres y reportaje bélico donde el autor se nos muestra capaz de recoger el estado anímico de los soldados, dotándolo de una fuerte verosimilitud sabiamente dosificada —como que es, en efecto, el escrito de «un testigo de la guerra»—, aunque entreverado de un fuerte patriotismo que logra compaginar con su simpatía por el mundo musulmán. Los beneficios obtenidos por el gran éxito del *Diario* le permiten sufragar los gastos de un viaje por Francia, Suiza e Italia que realiza entre agosto de 1860 y el 11 de febrero de 1861, y al que luego daría forma literaria en

el volumen *De Madrid a Nápoles* (1861). Se trata de un recorrido por la convulsa Italia de la época y su comparación con la situación francesa, y donde Alarcón tuvo la oportunidad de entrevistarse con Pío IX, futuro pontífice del Concilio Vaticano I, que declarará el dogma de la infalibilidad del Papa, pero que terminará dramáticamente en 1870 con la pérdida de los Estados Pontificios. Nueves meses después de su vuelta, el 17 de noviembre de 1861, *El Museo* anuncia la obra y publica el índice. Será también un gran éxito literario, que, sin embargo, no lanzó a su autor a más altas empresas. Alarcón abandona por espacio de casi trece años la creación literaria y se dedica a la política.

Ya por entonces seguía la estela de la Unión Liberal desde las páginas de *La Época*. Más tarde, muy unido a Ros de Olano y a O'Donell a partir de la experiencia común en la Guerra de Marruecos, ingresa en la Unión Liberal y funda *La política* (1863). Durante los años de 1864 y 1865, y a pesar de la resistencia del Gobierno y de un primer intento frustrado, será diputado por Cádiz. Y en ese mismo año de 1865 contraerá matrimonio con Paulina Contreras y Reyes, con la que vivió lo que parece haber sido un matrimonio feliz, si bien ensombrecido por la pérdida de dos hijos.

En 1866 cae el ministerio O'Donell, tras la represión contra la insurrección en el cuartel de San Gil (22 de junio de 1866), sucediéndole Narváez. Su decisión de cerrar las Cortes provoca una famosa protesta de unos cien diputados unionistas, que tuvieron que abandonar la capital. Alarcón toma el camino del exilio primero a Burgos, después a París y finalmente a Granada en 1867. Al año siguiente, triunfa la Revolución de 1868 que destrona a Isabel II y abre paso al Sexenio Liberal. Alarcón abandona Granada, se une a la revolución en Cádiz y participa, junto al duque de la Torre, en la batalla de Alcolea. El gobierno provisional le nombra embajador plenipotenciario en la corte de Suecia y Noruega, cargo del que no llegará a tomar posesión, porque es elegido nuevamente diputado por Guadix (1869). Tras la revolución de septiembre, la Unión Liberal se dividió en dos sectores: un ala izquierda, capitaneada por Serrano, y otra derecha, inspirada por Cánovas, que defendía co-

mo rey de España al hijo de Isabel II, el príncipe Alfonso, futuro Alfonso XII, que por entonces apenas contaba 11 años. Sin embargo, en la Cortes constituyentes Alarcón apoyará la candidatura del duque de Montpensier, cuñado de Isabel II, pero en las elecciones se verá favorecido Amadeo de Saboya (16 de noviembre de 1870). En 1872 abandona la política activa por no haberse aceptado su acta como diputado en las elecciones del mes de abril, aunque se muestra activo a favor de los partidarios de una restauración monárquica. En 1870 ya había publicado su famoso artículo *El prusiano no es España*, contra el pretendiente Hohenzollern que defendía el general Prim, y 1872 fue el año de su no menos famoso escrito *La Unión Liberal debe ser alfonsina*, donde apunta la posibilidad de una restauración monárquica en la figura del duque de Montpensier como tutor del joven príncipe Alfonso. De hecho, tras el asesinato del general Prim (1871), la abdicación de Amadeo de Saboya (1873) y la Primera República (1873–1874), se abre paso la posibilidad de una Restauración monárquica en la persona del príncipe Alfonso, que algunos unionistas habían preferido ya en 1868. Alarcón será consejero de Estado con Cánovas del Castillo, y también senador hasta la caída de éste (1881). Desde entonces abandonará parcialmente la política, excepto una vuelta momentánea en los años 1884 y 1886, cuando obtiene la designación senatorial por Pinar del Río (Cuba).

En el paréntesis que va de 1861 a 1872 publicó pocas cosas y algunas de ellas recopilaciones de trabajos anteriores. En 1868 apareció *La comandadora*, una interesante narración breve; en 1870 lo hace su recopilación poética *Poesías serias y humorísticas*, y también artículos de costumbres en el volumen *Cosas que fueron* (1871). Entre el 19 y el 30 de marzo de 1872 realizó un viaje a caballo con varios amigos por la sierra granadina y almeriense con motivo de una campaña electoral. El fruto literario de esa experiencia será *La Alpujarra* (1873), obra escrita también en momentos personales difíciles por la muerte muy reciente de una hija suya. Se trata de un libro de viajes donde el recorrido por los pueblos relaciona la historia con el presente inmediato, abriéndose paso las reflexiones personales del autor. La conjunción de los comentarios históricos

y lo meramente descriptivo sirve de marco original a lo que el autor considera el motivo central, la libertad religiosa. Sin embargo, en esa narración vieron algunos contemporáneos un definitivo giro a la derecha y al pensamiento conservador e incluso ultramontano. El año de la restauración borbónica (1874), publica la que será su obra maestra, *El sombrero de tres picos*. Representa un momento culminante tanto literario como, en cierta medida, ideológico, puesto que en él podemos ver compendiado el romanticismo tradicionalista y el más ingenuo de su juventud. Pero también es el momento de mayor reconocimiento personal: a su designación para el Consejo de Estado le sigue el nombramiento para la Real Academia (1875). En ese mismo año de 1875 aparece *El escándalo*. La obra se había iniciado mucho antes, hacia 1863, y se termina en El Escorial, lugar al que Alarcón se ha trasladado con su familia debido a la enfermedad de un hijo suyo, que muere allí. Al parecer termina la obra en cuatro meses, y el 1 de julio de 1875 se pone a la venta. En ella reprende el romanticismo impetuoso a lo lord Byron, encarnado en el personaje de Fabián Conde, a favor de un romanticismo tradicionalista. El juicio sobre *El escándalo* fue ambivalente. Aunque bien recibido por sus maneras literarias, el despliegue ideológico personificado en la figura del padre Manrique desagradó. Como desagradó también su discurso de entrada en la Real Academia (25 de febrero de 1877), *La moral en el arte*, que ya desde su mismo título chocaba con el ambiente dominante defensor de arte impersonal y realista que, como recordaba Clarín en 1881, tomó carta de naturaleza en España con la revolución de septiembre de 1868. Por el contrario, Alarcón abogaba por una literatura moralizante, basada en una interpretación muy personal de la cultura occidental, para la que se vale de ejemplos en escritores clásicos y en las figuras más importantes de la literatura europea, pero concluye arremetiendo contra la Internacional y el anarquismo.

Dispuesto a defender sus puntos de vista, vuelve a la carga con *El Niño de la Bola* (1880), que podríamos perfilar en un apunte rápido como un segundo intento de análisis de la psicología romántica. En esencia la tesis coincide con la de la

obra anterior, si bien ahora el autor quiere identificar la fuente de los males en el espíritu de la Ilustración francesa y en el pensamiento de Rousseau; si en *El escándalo* la moralidad la encarnaba el padre Manrique, ahora la personifican el párroco de aldea don Trinidad Muley y el anónimo predicador. Su protagonista es Manuel Venegas, que, después de varios años en América, vuelve rico a su pueblo con la intención de pagar la deuda contraída con el usurero Elías. Pero encuentra que la mujer que juró desposar, Soledad, ha aceptado casarse con un segundo para evitar el convento. Tanto don Trinidad Muley, el párroco que lo había acogido y educado en su infancia, como doña Josefa, la madre de Soledad, lo convencen de que no infrinja las normas sociales. Cuando, ya decidido, va a dejar el pueblo, una carta de Soledad lo trastorna. Decide tomar parte en los festejos en honor del Niño de la Bola y en la rifa tradicional es el que más dinero ofrece por bailar con Soledad. Entonces, empujado por los celos, se precipita el doble crimen con que culmina el relato. Como en otras narraciones alarconianas, muy preocupadas por el tiempo, la novela ocupa cincuenta y dos horas y se desarrolla en las casas y calles del pueblo. Si los protagonistas pueden considerarse románticos, el ambiente y los personajes secundarios rezuman cierto realismo. En general ha sido juzgada positivamente, aunque algunos críticos como Clarín o Revilla la tacharon de neocatólica, al igual que la anterior, criticando el excesivo cinismo de la protagonista. Pero incluso la figura de Trinidad Muley no convenció a muchos católicos por lo que podríamos calificar de excesivo ecumenismo.

El 20 de septiembre de 1881 firma la dedicatoria de su siguiente novela, *El capitán veneno*. Alarcón dice haberla escrito en apenas ocho días en Valdemoro. Había aparecido en la *Revista Hispano-Americana* como folletín quincenal, y constituyó una obra de gran éxito, comparable en muchos aspectos al que siete años antes había conquistado *El sombrero de tres picos* («bienaventurado cuanto diminuto libro. Sólo plácemes y felicitaciones me valió su publicación... Me sucede con esta obra como con *El sombrero de tres picos*: que como no ha suscitado contradicciones, me parece que le falta algo»). La historia se cen-

tra en el tema de «el desdén por el desdén». Alarcón nos presenta un protagonista profundamente misógino que, sin embargo, conquistará la honradez y la bondad de la joven Augustias. El relato reproduce cierto convencionalismo alarcóniano, como el origen aragonés de sus protagonistas, aunque el ambiente en que se mueven los jóvenes procede, al parecer, de su propia experiencia. Se trata de uno de los relatos de Alarcón menos envejecidos y una suerte de tregua en su novelar tendencioso. Para nosotros tiene hoy más atractivo que otras producciones suyas por el humor, la viveza de la protagonista y lo divertido de algunos de sus diálogos. Como Leopoldo Alas recuerda ese mismo año, Alarcón conseguía sus más altas cotas de calidad literaria allí donde la intención ideológica estaba ausente («Alarcón y Pereda son meramente artistas, y al querer buscar tendencia trascendental para sus obras demuestran que son espíritus vulgares en cuanto se refiere a las ideas más altas e importantes de la filosofía... Quieren defender el pasado por medio de la novela; el propósito merece respeto, pero sus fuerzas son escasas, sus alegatos pobres, adocenados...»).

Pero él estaba hecho para la lucha. A esta intención ideológica vuelve en su siguiente novela, *La Pródiga* (1882). Fue publicada también a trazos en la *Revista Hispano-Americana* y en su dedicatoria, firmada el 10 de febrero de 1882, manifiesta su deseo de que sea una de sus últimas novelas («[*La Pródiga*] novela que hoy he acabado de escribir, y que quizá sea la última»), lo que en principio excluiría, como, en efecto, se ha afirmado, la «conspiración de silencio» que se había urdido contra su obra, tal como declara en la *Historia de mis libros*. Lo cierto es que la novela no fue bien recibida. En el relato se vio o bien una defensa de la moral o una apología de la protagonista, de conducta reprobable para el pensamiento conservador. En todo caso, Alarcón se sintió injustamente postergado por la crítica, y decidió alejarse del mundo literario, aunque en ese mismo año publicó una selección de su colección de relatos en tres tomos *Historietas nacionales*, *Cuentos amatorios* y *Narraciones inverosímiles* (1882). A continuación publicaría algunos textos de crítica literaria (*Juicios literarios y artísticos*, 1883) y un cuadro de *Viajes por España* (1883). En esos diez últimos años de

su vida, Alarcón vivió retirado del mundo literario. Entre sus escritos de esos años destaca *La fuerza física, la fuerza moral y la fuerza social* (1885), ejemplo de rechazo de la doctrina socialista y de utópica confianza en la fuerza de la caridad cristiana, y *Diciembre* (1887), donde prevalece la desconfianza por los problemas sociales de la época. Estos artículos, junto con algunas relaciones de viajes, serían recopilados por sus albaceas literarios (Manuel Tamayo y Baus, Wenceslao Querol, Mariano Catalina y Manuel Vázquez) en el volumen de *Últimos escritos* (1891). Durante esos años de retiro voluntario, Alarcón vivió dedicado a la familia, al cultivo de un selecto círculo de amistades y a la revisión de los veinte volúmenes de sus *Obras*. En el año 1888 sufre su primer ataque de hemiplejía, y, finalmente, tras una penosa enfermedad, muere de un derrame cerebral el 19 de julio de 1891.

Su peculiar literatura, un tanto anómala en un romanticismo rezagado, su compleja personalidad y sus vaivenes ideológicos hacen de Pedro Antonio de Alarcón un espécimen peculiar de la literatura española de la época. Hasta el punto de que puede hablarse del «caso» Alarcón, con interpretaciones contradictorias, rechazos vehementes, que: incluyen la famosa acusación —lanzada contra él por Ganivet— de falsedad en su comportamiento o en sus creencias («Me ha chocado en él su doblez, pues se ve claro que era un impío; y, sin embargo, aparece no sé por qué, creo que no ha sido por interés bajo, como un creyente convencido»). Imagen a la que él también contribuyó con sus numerosas paradojas personales, con la pasión con que defendía sus posiciones, acaso también con su interés por no ser identificado con el integrismo neocatólico o con el ofendido silencio literario de su última década. Probablemente, Alarcón fue siempre del talante de sus últimos días y el romanticismo incendiario de su juventud, una excursión de la que volvió como otro pródigo para asumir una visión apocalíptica del futuro: —un conservadurismo más vital que estrictamente político— no sin algún recuerdo aislado de sus años liberales, y que, llevado al extremo, conducía obviamente al silencio por su inadecuación a la sociedad de la Restauración: «recién salido del sarampión republicano y anticleri-

cal, ha asumido ya la visión apocalíptica del futuro propia del integrista, a la cual se mantendrá fiel hasta el final de sus días; pero integrada, otra más de sus contradicciones, al liberalismo moderado y creyente que dice confesar... Generación va, generación viene, sólo la tierra, Alarcón y sus creencias permanecían» (siguiendo de nuevo a Sergio Beser).

EL FINAL DE NORMA

Cuenta Alarcón en su *Historia de mis libros* que *El final de Norma* fue probablemente su primera novela («Debe considerarse mi más antigua obra en prosa... Compuse, efectivamente, *El final de Norma* en Guadix, a la edad de diez y siete y diez y ocho años»). En su retiro segoviano de 1855 rehará y publicará la obra juvenil. Consiste en un viaje, servido por la casualidad, en el que el joven violinista Serafín Arellano persigue a la *Hija del Cielo* hasta los hielos noruegos, donde le espera una historia de amantes y piratas con un final sorprendente. Una novela romántica de artistas —músicos, además, y con la ópera *Norma* de Bellini como *leitmotiv*— con todos los ingredientes del relato exótico, alguna que otra tormenta, muchos golpes de efecto, multiplicados en el desenlace con la aparición de personajes inesperados, el encuentro de los dos amigos —Serafín y Alberto—, y hasta un bardo asesinado por el *Niño-Pirata*, no sin la conciencia de los procedimientos, a veces muy explícita en boca de los protagonistas. El desarrollo es ligero, esquemático; las escenas se suceden rápidas, sin transiciones, pero bien articuladas; no hay descripciones de esa geografía que se quiere exótica —unos cuantos topónimos aislados: Hammesfert, Silly, Spitzberg— y el sólo aditamento de pocos detalles de las costumbres laponas, en las que está claro que el autor prefiere no insistir; tampoco hay complejidad humana en unos personajes cuyo resorte casi único es el exceso y la reproducción de tópicos románticos. El tratamiento del espacio es muy flojo, apenas entrevisto en las escasas descripciones de interiores. En fin, algunas situaciones, como el destino de Matilde y Alberto, se adivinan desde su aparición en escena.

Como nos cuenta el autor, el origen de este viaje por una geografía exótica, aunque ausente en sus descripciones, se remonta a la sensación de estar apresado en el ambiente guadijeño: «por lo mismo que me consideraba preso para siempre en aquella estacionaria ciudad rodeada de cerros, había imaginado cuatro novelas, congruentes entre sí, que formarían una sola obra». La primera parte en ser escrita de esa imaginada tetralogía fue *El final de Norma*, pero las restantes no salieron de la pluma, excepto alguna que llegó a emborronar pero no a terminar. Sin embargo, de esa raíz nacieron otras narraciones como *Los ojos negros* o *El año en Spitzberg*. El mismo Alarcón tuvo años después una visión un tanto en perspectiva de su novela juvenil («falta de realidad y de filosofía, de cuerpo y de alma... Obra de pura imaginación, inocente, pueril, fantástica, de obvia y vulgarísima moraleja...»), y por eso la rehizo en Segovia en 1855, para levantar, nos dice, la ingenuidad primitiva del trazado («me consideré en el caso de intercalar unos flamantes capitulillos y digresiones, llenos de fingida malignidad y de no sé qué aparente eclecticismo, que dejaban bien puesta, en mi opinión de entonces, la amplitud de espíritu del autor de tan inocente obra»). Lo hizo bajo la influencia del romanticismo del «ingenioso y afrancesado escritor» Agustín Bonat, y «contagio eran de sus graciosos escritos aquel humorismo aparente, aquel charloteo con el lector, y todas aquellas excentricidades y chanzas con que salpimenté la primera edición de *El final de Norma* y otras varias publicaciones mías de la misma fecha». Con el paso de los años, volvió a rehacer de nuevo la redacción de la obra recogiendo, nos dice, su primitiva versión («Más adelante renuncié a todo lo que había de postizo y artificial en semejantes bromas literarias... y restablecí en otras ediciones el primer texto»). Quizá por el hecho de corregir una obra juvenil, como por la distancia de los años transcurridos, lo cierto es que la versión final —rehecha sólo en toques estilísticos que mantienen la estructura del relato— supera el romanticismo inicial mediante una prosa que evoca la parodia («¡Ahí irá Brunilda! Ahora, si yo fuera un héroe romántico, correría más que esa góndola...Pero, ¿cómo abandono mi equipaje?»). En todo caso, la obra, como

hemos visto, tuvo en manos del autor un itinerario atormentado; parece que Alarcón no encontraba el tono definitivo para las aventuras entusiastas de Serafín. Años después juzgará con severidad esa obra juvenil que por lo que parece nunca logró rehacer a satisfacción («la crítica más exigente me tendrá siempre a su lado para censurar esa insignificante obra»). Y sin embargo, en la época la obra constituyó un éxito, explicado por Alarcón por sus cualidades morales, aunque probablemente tiene también mucho que ver la simplicidad de la aventura y del hilo argumental, o la cándida ingenuidad del trazado. La crítica posterior ha ido de la mano del autor y la ha juzgado con dureza («libro hilarante... el autor parece un delirante», nos dice Montesinos). Aunque quizá sólo deba verse en ella la novela de un joven que escribe en el contexto de la época y de sus inquietudes; desde ese ángulo, adivinaba Montesinos la promesa de un gran narrador en ciernes («el talento natural que demuestra es evidente... lo propiamente novelesco, si no muy nuevo, está planeado con habilidad»). Por ello recoge como hilo fundamental de su interpretación las mismas palabras de Alarcón: «[la novela] nació de la angustia de pensar el autor que nunca traspasaría el círculo de cerros que lo rodeaba. *El final de Norma* es, como tanto libro romántico, un libro de ilusión, de escape; fuga a cualquier país de ensueño donde los amores no sean como *estos* amores, ni las mujeres como *estas* mujeres, donde la vida no transcurra como *esta* vida. Contemplada así, la novela de Alarcón ya no hace reír tanto como cuando olvidamos las circunstancias en que se origina, las cuales le prestan una seriedad profunda, cierta lógica a los muchos disparates a que dio cabida. Hay tanto dolor en estas crisis de adolescencia, tanta ansia en esas almas de adolescentes, que un testimonio auténtico de sus luchas por superarlos no puede dejarnos indiferentes».

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Muy otra es la historia de *El sombrero de tres picos*, su obra más famosa, y con la que obtuvo un éxito extraordinario, tanto en

el ámbito español como europeo, éxito que ha continuado casi hasta nuestros días, apoyado probablemente en varias interpretaciones musicales, como el ballet de Manuel de Falla. Aparecida en tres tiradas entre el 2 de agosto y el 6 de septiembre de 1874 en la *Revista Europea*, nos cuenta la atracción que siente un viejo corregidor por una bella molinera, su intento de seducción, y la reacción de su marido, el tío Lucas, que, para vengarse, decide, a su vez, acceder al hogar del corregidor. Este doble movimiento narrativo, que incluye la posibilidad de dos adulterios, está tratado de una forma esencialmente cómica, sometiendo todo el desarrollo del argumento a un conservadurismo nostálgico que impregna la concepción de la obra, el movimiento de los personajes y la misma descripción del medio donde sucede la acción.

Estos presupuestos ideológicos están muy claros desde el comienzo de la obra. Pueden resumirse en un romanticismo idealista de corte conservador que desde mediados de siglo se personaliza en nombres que nuestro novelista había frecuentado, tales como Nicomedes Pastor Díaz, Agustín Durán o Juan Donoso Cortés. El principio de este romanticismo conservador consiste en una idealización del pueblo español, unido a una interpretación también idealizada del Siglo de Oro y de figuras literarias como las de Shakespeare o Goethe, y que más o menos viene a condensarse en el costumbrismo literario. Se trata de un romanticismo que ve en los valores tradicionales la esencia del ser hispánico y los eleva a programa político y literario. El pueblo español, en especial durante el Siglo de Oro, había sido el paladín de la monarquía y de Dios, y esos valores, que definen su esencia y la de otros pueblos igualmente románticos, como el alemán o el inglés, se revelan especialmente en algunas de las principales figuras literarias del siglo XVII, como en el costumbrismo de Cervantes, de Quevedo o Lope de Vega, o en los tipos de la novela picaresca. Por el contrario, el clasicismo, y especialmente el francés, constituye un resumen acertado de los males de la sociedad, entre los que se encuentran la idea republicana, el ateísmo y el materialismo. Esa modernidad foránea y peligrosa había entrado en la Península a partir de la Guerra de la Independencia, con

la que nos llegaron los ideales de la Ilustración y de la Revolución francesa a través de Napoleón Bonaparte, y ese mal penetraba en la sociedad española y en sus clases dirigentes. Por ello la tradición, es decir, el verdadero ser español, se mantenía entre la gente del pueblo llano, y por ello el *Romancero*, editado en una importantísima colección por don Agustín Durán, iba a constituirse en uno de los modelos preferidos de la literatura. Si el *Romancero* pasaba a constituir un modelo literario, algunas características fundamentales de la literatura áurea se consideran cualidades ideales de la obra de arte en tanto que reflejo del ser español: el humor tragicómico y el sentido moral de la obra literaria. Este programa ideológico y estético encontró su expresión ideal en el costumbrismo, cuya finalidad esencial era la descripción y, por tanto, la conservación de ese ser tradicional del alma española que todavía palpitaba en sus clases bajas. Para ello contaba con la descripción de tipos populares, hábitos y costumbres del pueblo llano, que, además, en el caso de Alarcón adopta en los primeros capítulos claros ecos cadalsianos.

Al éxito de la obra y a su perfil ideológico ayudó sin duda el momento de su concepción y de su publicación. Precisamente el año de la restauración de la dinastía borbónica en el trono (1874), lo que cerraba cerca de setenta años de frustraciones y revoluciones. En efecto, como se ha recordado, en el trasfondo de la obra y de su intencionalidad ideológica palpita una particular visión del siglo XIX. Siglo que comenzó con la invasión napoleónica (1808), a la que siguieron tres revoluciones (la revolución de 1820, la Vicalvarada (1854) y la Setembrina en 1868), así como varios intentos de restauración monárquica, tres guerras con el pretendiente don Carlos y un intento republicano fallido (1873–1874), que desembocará en la llegada al trono de Alfonso XII, el mismo año en que se publica la obra. El suspiro por una España tradicional, por el orden social, las maneras populares y propias del ser español está muy presente en el diseño del texto. Especialmente porque, no lo olvidemos, el «sombrero de tres picos» constituye una costumbre francesa introducida en España. En efecto, en marzo de 1766 Carlos III —monarca ilustrado y por tanto anticás-

tizo— hizo su uso obligatorio, prohibiendo atuendos tradicionales. Y es esa indumentaria la que distingue precisamente al personaje más negativo e inmoral de la obra, el corregidor. Y, en forma complementaria, la nostalgia por todo lo tradicional hispánico, que se respira desde la primera hasta la última línea del relato, se opone al «sombrero de tres picos» como dos universos antitéticos. Esa tesis sostiene el engranaje del argumento y se manifiesta en sus más mínimos detalles, hasta el punto de que la obra puede considerarse uno de los más afortunados frutos literarios del tradicionalismo español. Claro que este tradicionalismo no se dedica exclusivamente a recoger el ideario literario de ese romanticismo idealista. Remarca también la apología política de un estado confesional, mientras que el desarrollo del tema es profundamente tradicionalista, e, incluso, como se ha afirmado con acierto, más que tradicionalista, castizo. En el relato Alarcón realiza un inventario de estilos de vida ya pretéritos, pero auténticos y sentidos como manifestaciones de las esencias nacionales hispánicas («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, puchero solo; durmiendo la siesta después de comer... nuestros mayores seguían viviendo a la antigua española... apegados a sus rancias costumbres, en paz y en gracia de Dios») e incluso, al situar la historia en un momento anterior a la invasión napoleónica («era después del año 4 [1804] y antes del año 8 [1808]»), puede hacer un recuento de las fechas fundamentales en que ese casticismo hispánico se ha visto amenazado por influencias exteriores, especialmente francesas («Comenzaba este largo siglo, que ya va de vencida... Reinaba, pues, todavía en España don Carlos IV de Borbón... El soldado de la Revolución, el hijo de un oscuro abogado corso... acababa de ceñirse la corona de Carlo Magno...»). Ese espacio histórico tan concreto en el que se sitúa la obra (alrededores de 1805) permite echar una ojeada a una España rancia y tradicional todavía existente, pero con el horizonte lleno de nubarrones

por la amenaza manifiesta que significaban para ese orden las convulsiones que está viviendo Europa. En fin, el desarrollo del argumento en una dirección tan concreta se ha relacionado con un artículo que Alarcón firmó a finales de los años cincuenta en el que resumía esa nefasta influencia de la cultura gala sobre las esencias hispánicas («España y los franceses»), y donde venía a decirnos en forma breve y mediante afirmaciones teóricas poco más o menos lo que significa para la sensibilidad la lectura de su obra maestra. En síntesis, *El sombrero de tres picos* constituye una recreación nostálgica de las condiciones sociales del Antiguo Régimen a través de un relato de geografía regional y lugareña muy localizada, tanto que incluso pueden adivinarse algunos pormenores topográficos de la mismísima Guadix. Sin embargo, ese costumbrismo no le impide ser una extraordinaria novela histórica, ya que, como recordaba Gómez de la Serna, en la obra de Alarcón se superponen la novela histórica y el costumbrismo.

Sus fuentes las declara el mismo autor al comienzo de la obra porque le interesa, obviamente, enlazar con el elemento populista del argumento. En ella, en efecto, nos dice que pone en forma literaria la historia que «un zafio pastor de cabras, que nunca había salido de la escondida cortijada en que nació, fue el primero a quien nosotros se lo oímos referir», si bien el prefacio termina citando la famosa colección de romances de Agustín Durán. La larga investigación crítica sobre sus fuentes recoge parcialmente las palabras del autor y nos detalla otras. En efecto, varias fuentes tradicionales se han señalado como origen de la historia. Así, por ejemplo, el romance *El molinero de Arcos*, incluido por Agustín Durán en el segundo volumen de su *Romancero*, y la *Canción nueva del corregidor y la molinera, chanza sucedida en cierto lugar de España*, transmitida en un pliego de cordel, de la que con posterioridad se han documentado variantes en pliegos de cordel de 1821 y 1859. A ello habría que añadir el *Sainete nuevo. El corregidor y la molinera* (de 1862) y el *Romance nuevo del chasco que hubo entre un molinero y el corregidor de Arcos*, composición cercana a la editada por Durán que se había conservado en pliegos de hacia 1790 y 1823. Finalmente se ha apuntado que *El golpe vago* (1835) de José García de Villal-

ta podría haber ofrecido a Alarcón varios personajes y motivos de su obra. Asimismo, se han señalado notables paralelismos con narraciones populares de otros países, tanto de procedencia oriental como de la literatura y el folclore europeo de casi todas las épocas, lo que redundaba en la universalidad del tema. Pero la abundancia de paralelismos en todo el folclore europeo no significa que sus fuentes se diluyan en el fondo común de la literatura popular, de tal modo que es posible afirmar con cierta seguridad que algunos de los pliegos sueltos y obras dimitonónicas citadas —en concreto el *Sainete nuevo*, *El molinero de Arcos* y *La canción del corregidor*— estaban en la mente del novelista en el momento de comenzar su relato, aunque no necesariamente en las formas hoy conocidas, sino quizá en una versión con un final más aceptable desde un punto de vista moralizante. En todo caso, la constatación de fuentes y paralelismos literarios, el balance de afinidades y coincidencias nos conduce a valorar todavía más positivamente el extraordinario rendimiento y el aprovechamiento genial de motivos literarios folclóricos por parte del autor para volcarlos en la obra con un diseño novedoso y personal: «verdaderamente estaba inspirado Alarcón el día que acometió la empresa de escribir *El sombrero de tres picos*» (V. Gaos).

La aludida ideología y el talante del argumento se manifiestan en la creación de sus personajes, penetrados también de una fuerte simbología que se manifiesta especialmente en los cuatro personajes principales: por una parte, el corregidor (don Eugenio) y la suya (doña Mercedes); por otra, el molinero (el tío Lucas) y la suya (la *señá* Frasquita). Todos ellos se nos presentan según el modelo de las fisiologías: se ejemplifica la naturaleza y el comportamiento de un pueblo o clase social a través del comportamiento de un personaje considerado *tipo* representativo. De él se nos describe su apariencia física, con el traje típico, sus características morales y se nos da en trazos muy breves una rápida historia, ya sea la edad, educación, procedencia geográfica o la clase social a la que pertenece. Basta echar una hojeada a los capítulos de la obra de Alarcón para cerciorarnos de hasta qué punto gustaba del procedimiento: el retrato de la bella molinera (IV, Una mujer vis-

ta por fuera), el del tío Lucas, su marido (v, Un hombre visto por fuera y por dentro), el pérfido corregidor (viii, El hombre del sombrero de tres picos), o su mujer, la bondadosa doña Mercedes (xxx, Una señora de clase).

La molinera doña Frasquita es el tesoro más codiciado del molino del tío Lucas; por ella suspiran los personajes más notables del pueblo. De ella se nos da una descripción exterior que trata un halo débilmente negativo (un tanto descocada, ligera en el vestir, juguetona), identificándola incluso en ocasiones con el demonio como agente de lo pecaminoso. Pero se trata de una mujer casta, de ascendencia navarra y que conoció al tío Lucas en Madrid. Estos dos últimos elementos señalan el amor por los valores tradicionales (Navarra) y la presencia de la burguesía (Madrid). En el capítulo ix («Arre, burra») dos aldeanos nos describen el juego de Frasquita y su marido, que utilizan la belleza de la molinera para relacionarse con los personajes más importantes del pueblo. Parte de la descripción moral de la molinera se dilata en el retrato de su marido, el tío Lucas, puesto que la incomparable fealdad del molinero («más feo que Picio») puja en el carácter de la joven, que se enamoró de él con tan sólo veinte años: percibió sus cualidades humanas, no su fealdad. Junto a su físico peculiar, el tío Lucas sobresale por su simpatía y su inteligencia. Hijo de unos pastores, la protección eclesiástica le dio una educación y le consiguió un molino, pasando a constituirse para el novelista en ejemplo de un ilustrado de provincias protegido por la Iglesia. Aparte de su valentía, puesto que fue soldado, sobresale también en él su origen morisco —ya que es murciano de origen— lo que presupone, para Alarcón, un carácter hecho de extremosidad y pasión. Es también ese rasgo el que le lleva a buscar venganza en casa del corregidor.

El extremo opuesto de ambos personajes lo constituye la figura del corregidor. También él es un personaje feo, pero ahora esa fealdad denota insuficiencia moral. Su rasgo más importante es la indumentaria, el «sombrero de tres picos», del que se nos ofrece una reconstrucción que bien podríamos llamar «arqueológica», puesto que ni el mismo Alarcón pudo haber conocido en su más tierna niñez un atuendo anterior a la

Guerra de la Independencia y que ya estaba en desuso. Como se ha señalado, el autor toma frente al «sombbrero» dos posiciones distintas. Por un lado representa la moralidad de un tiempo pasado, donde la monarquía y la Iglesia todavía eran garantes de un orden social. Pero, por otro lado, el «sombbrero» encarna las maneras afrancesadas de los ilustrados, y el personaje que lo lleva es el símbolo de todos los vicios, entre ellos la lujuria, el vino y las mujeres. De ahí también que quien lo lleve sea un corregidor madrileño, que aunque perteneciente a la nobleza, no es sino un afrancesado perturbador de las costumbres de un pequeño lugar de Andalucía entrevistado como paraíso terrenal. En una interpretación más política, pasa por ser también el representante del Estado que quiere arrebatar sus privilegios a la Iglesia. Contrapunto fundamental será su esposa, doña Mercedes, que, tal como se nos dice en el capítulo donde se la describe, es *una señora de clase*. Constituye la misma imagen de la castidad y la pureza. El catolicismo y su amor a la monarquía son sus trazos característicos, que, además, lleva en sus apellidos —Carrillo de Albornoz y Espinosa de los Monteros—. Sólo la corrupción de los tiempos obliga a sus padres a emparentarla con el corregidor, pero se ha librado de su influencia debido a sus maneras personales («aquella hermosa mujer tenía algo de reina y mucho de abadesa») que, incluso, se transparentan en su vestimenta, típicamente española. Estampa gemela de la misma molinera —«También la corregidora es guapa» titula Alarcón el capítulo XXIV—, excepto por el detalle de ser inaccesible a lo foráneo, lo que le confiere un matiz de superioridad moral.

La simbología en el uso de personajes se reproduce en la estructura del relato y en el tratamiento del tiempo y espacio narrativos. Ya hemos visto a grandes rasgos el tratamiento del tiempo. El mismo espacio se extiende en círculos concéntricos en torno al molino del tío Lucas, cuya periferia es toda España y su historia (España / ciudad de Andalucía / molino / casa del alcalde). La misma estructura repite las simetrías espaciales y temporales, retrocediendo desde el presente del autor hasta los tiempos de Carlos IV y descendiendo desde la historia de España hasta el molino del tío Lucas, para recuperar

el sentido del relato en el mismo presente del autor y dar una sentido general y simbólico de carácter político y moral (cap. XXXVI «Conclusión, moraleja y epílogo»). Cabe decir, finalmente, que el relato alarcóniano recoge conscientemente algunas de las características del teatro del Siglo de Oro, presentándonos un representante del orden real, el corregidor, saltándose las leyes y agrediendo al pueblo llano, el molinero, en la persona de su mujer. Un argumento que recuerda demasiado los dramas de honor de Lope de Vega por el estilo de *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*. La misma aparición de la corregidora en la coda de la obra, imponiendo el orden, evoca la aparición de la figura regia en las obras aludidas. Pero si don Pedro quiso que su obra tuviese ciertos ribetes teatrales, también la dotó de un final épico de acuerdo con las teorías de su época, que percibían el relato novelesco como un interludio entre grandeza épica y jugueteo dramático.

EL ESCÁNDALO

Como ya hemos comentado, *El escándalo* se publicó en tres entregas en 1875. Sin embargo, Alarcón nos dice que el «argumento le estorbaba en el cerebro y en el corazón desde los primeros meses de 1863», y el tiempo ficticio de la narración comienza «el lunes de carnestolendas de 1861», es decir, apenas vuelto de su viaje por Francia e Italia. En todo caso, fue en 1868, durante su estancia en Granada, cuando empezó a pergeñar el relato, que debió interrumpirse por las circunstancias políticas, poniéndose a la labor de nuevo en 1874, con una nueva interrupción durante los meses pasados en El Escorial a consecuencia de la enfermedad de un hijo suyo. La gestación materialmente tortuosa de la obra se une a oscuras referencias a un hecho real y a la posibilidad, avalada por un Alarcón a la defensiva en medio de las polémicas, de tratarse de una novela *en clave*. En efecto, varios personajes de la obra, entre los que destacan Diego y el propio Fabián, han sido identificados con conocidos de Alarcón: así se ha visto, por ejemplo, en la figura de Diego un trasunto de su amigo Nicomedes Pastor Díaz,

fallecido, como recuerda Valera, que asistió a su lecho de muerte junto a Alarcón, «en la madrugada del 22 de marzo de 1863 antes de cumplir cincuenta y dos años». Según esa lectura, Pastor Díaz le habría pedido en el lecho de muerte que escribiera la historia de lo que parece debió de ser un drama íntimo surgido entre ambos, y cuyos detalles quedaron para siempre en la oscuridad. Incluso el mismo autor ha sido objeto de la especie. Fue Pardo Bazán quien un tanto románticamente propuso identificar la juventud de Alarcón con las calaveradas de Fabián Conde o con algún comportamiento de Diego. En todo caso, ha acabado siendo parte del tópico alarconiano que la novela sea un relato en clave. En otros términos, han sido aceptadas las palabras de Alarcón con las que creía aumentar el interés de su novela o simplemente defenderse, en la polémica subsiguiente, de ciertos extremos del argumento, tales como el personaje del padre Manrique («al descubrir que *El escándalo* es rigurosamente histórico, como les consta a los muy respetables vecinos de Madrid, ya he refutado la objeción de ciertos pobres críticos»). Incluso Valera aceptaba que en *El escándalo* Alarcón había vertido no sólo su ideología, sino jirones de su propia vida. Una vía de interpretación muy de la época, y repetida desde sus mismos días, pero de la que hoy la crítica tiende a distanciarse.

El relato nos cuenta la peripecia de Fabián Conde, que acude al padre jesuita Manrique para realizar una suerte de confesión con la que alcanzar la paz. De esta forma nos enteramos de la historia de su padre, militar traicionado y de fama vilipendiada al que pugna por rehabilitar, de sus amores con Gabriela y de la amistad de Diego y de Lázaro. Diego intentará primero aproximar a Fabián y Gabriela, y con posterioridad responderá con un distanciamiento del que se arrepentirá. Un triple desenlace que desemboca en la historia de Fabián Conde. En líneas generales, parecen combatir en la obra los dos «romanticismos» del autor, el uno a lo Fabián Conde, desmesurado y al margen de las convenciones sociales, dado al escándalo; el otro, servido por el padre Manrique o la actitud de Gabriela, más acorde con el romanticismo conservador y las ideas religiosas de las que se impregna Alarcón desde mediados de los

cincuenta. La «tesis» del relato consiste en la reconversión de un romanticismo por otro. Una abjuración del romanticismo desordenado a favor de un conservadurismo romántico y clerical del que ya hemos hablado a propósito de *El sombrero de tres picos*. El jesuita Manrique salva y purifica a Fabián Conde, una suerte de romántico librepensador. Recurriendo de nuevo a la *Historia de mis libros* él mismo nos cuenta cuál es la tesis de sus novelas: que la «simple religiosidad del hombre... es indispensable para que no carezca de vida el alma ni de alma la sociedad». Una tesis que, como le recordaba Clarín, era legítima, pero que no le hacía ningún favor a su relato; el relato era notable, la tesis pobre: «Fue un acontecimiento literario. Pero dentro del problema religioso moral, ¿qué representaba *El escándalo*? La solución del pasado y con fórmula bien concreta y conocida: el jesuitismo... Nada importa todo esto para que la novela de Alarcón sea notable; lo es y de interés sumo».

La crítica contemporánea ha puesto de manifiesto la complejidad narrativa del relato alarconiano, que se articula sobre tres historias que desembocan naturalmente en la historia de Fabián y Gabriela. Esas tres historias funcionan como contrapuntos y refuerzan la verosimilitud de la historia central, la de Fabián, alternando narrador y personajes para mantener en todo momento el interés del lector. En efecto, en la historia de Fabián Conde tenemos entrelazadas varias otras cuya perfecta conjunción en un discurrir paralelo la crítica actual ha puesto de manifiesto. En primer lugar tenemos la crónica de la vida de Fabián, que incluye el episodio de la muerte indecorosa de su padre y su posterior vindicación, a la que se une la historia de sus amigos, Lázaro y Diego, que a su vez se bifurca en dos relatos diferentes. La historia de Diego se suelda con facilidad con la del propio Fabián hasta hacerse una, mientras que las otras dos transcurren paralelas interfiriendo parcialmente en la historia de Fabián, puesto que Lázaro vivirá con su madrastra un episodio muy similar al que experimenta Fabián ante Gregoria, la esposa de Diego. Así, pues, la historia del padre de Fabián constituye la prehistoria del personaje principal, mientras que la de Lázaro constituye un contrapunto paralelo que alumbró el tortuoso camino que lleva a Fabián hasta Gabriela.

A este trazado pueden sumarse otros episodios que no acaban de conquistar una entidad propia, como el de la *Generala*, pero en conjunto sobresalen tres acciones marcadas por el *escándalo* —la destrucción del honor del padre de Fabián, el secreto de Lázaro— con tres soluciones diferentes entre las que destaca la de Fabián Conde. Son tres historias donde la verdad viene a triunfar por encima de los prejuicios mundanos, ideologías tenidas por corrosivas o hipocresía social.

Esta complejidad narrativa se complementa con las diferentes voces que Alarcón utiliza en su relato, que pasando por el narrador omnisciente, nos lleva por el sistema de un *coro* de personajes, hasta ceder la voz a un personaje, para recuperarla el narrador omnisciente y cerrar el episodio. Se trata de un procedimiento afín a la novela folletinesca del siglo XIX que permite romper el trazado rectilíneo de la narración y aumentar el interés del lector mediante la dosificación de datos y puntos de vista sobre la narración y los personajes. Pero el uso que de él hace Alarcón es acertadísimo, e incluye un tratamiento temporal distinto según el nivel narrativo. En principio la voz del narrador omnisciente se articula sobre un tiempo lineal, pero a él se suman el tiempo de la acción principal, la del protagonista Fabián Conde, y los tiempos complementarios de las voces secundarias (su madre, por ejemplo, o bien Gutiérrez, etc.) que cuentan historias pasadas desde puntos de vista diferentes, multiplicando el interés de la narración y reforzando la tesis central del relato que se sostiene en la historia de Fabián. Un procedimiento que impide, además, la monotonía por la reducción del espacio a la celda del padre Manrique, un espacio único que se dilata en los espacios de los narradores complementarios y que es cifra simbólica de la soledad del protagonista, especialmente al comienzo del relato. Esa reducción del espacio es paralela a la limitación del tiempo, procedimiento alarconiano, ya comentado, que recuerda la estructura dramática. A medida que avanza la acción y la hora del duelo se acerca, las precisiones cronológicas se acentúan.

CARLOS CLAVERÍA
JORGE GARCÍA LÓPEZ

NOTA A ESTA EDICIÓN

Si la producción literaria de Alarcón no es desmesurada por la cantidad, tal y como se puede esperar en hombre de verbo tan fácil y de vida tan pasajera, sí lo fue la producción editorial que se desprendió de esas obras: en total, cinco novelas, un ramillete algo mustio de poemas de circunstancias y un buen puñado de cuentos breves, algunos de ellos antológicos en la historia de la literatura española. Fue, eso sí, un escritor de un éxito envidiable. De *El final de Norma* se reimprimieron hasta mediados del siglo pasado más de veinte ediciones: había aparecido en 1885 y hasta que el autor decidió darle cuerpo definitivo en su mimada edición de *Obras completas* que publicó en la COLECCIÓN DE ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS en 1903 ya había visto la tinta ocho veces más; después de publicada en esta colección aun se reeditó en una docena de ocasiones: de esta colección parte el texto aquí editado.

El sombrero de tres picos tuvo un éxito memorable: más de 30 ediciones de consistente tirada entre 1874 y mediados del siglo XX, esto es hasta que se extinguió la COLECCIÓN... citada arriba. Mereció traducciones al portugués, al francés, al italiano y al inglés en época antigua. Hoy se sigue reeditando con frecuencia sorprendente debido a que es libro de obligado conocimiento y muestra para escolares y estudiantes de literatura española. Teniendo a la vista la edición definitiva dada a la imprenta en 1882 por el propio Alarcón y a la vez la mejor de estas nuevas de reconocido criterio filológico y de valor universitario hemos compuesto nuestra edición. Quien quiera más datos puede ver la edición de Eva Florensa en Barcelona: *Crítica*, 2000 que supera con mucho las anteriores y matiza con buen gusto las dadas a luz por el propio Alarcón.

El escándalo fue un éxito escandaloso: más de 40 ediciones hasta que Martínez Kleiser imprimió las *Obras completas* en 1943. Y desde entonces y por motivos semejantes a los explicados *supra* sobre *El sombrero de tres picos*, *El escándalo* es libro que visita con frecuencia la imprenta moderna. El editor Juan Bautista Montes puso en orden tantas ediciones y sirvió a los lectores el texto correcto en Madrid: Cátedra, 2001, a partir de la editada

en 1982. Entre la primera edición de 1875 y esta de 2001 hemos compuesto el texto aquí editado.

En las tres obras, y en las que se leerán en los volúmenes que quedan por aparecer, hemos fijado el texto de acuerdo con las normas ortográficas y gráficas actuales. En la puntuación hemos respetado algunas peculiaridades ortotipográficas editadas por el propio Alarcón; esto es, variedad de criterios en el uso de las comillas altas, bajas e invertidas, utilización peculiar de los guiones en su combinación con las anteriores, y otros detalles puramente gráficos.

Para todas las *Obras literarias* de Alarcón ahora impresas en la Biblioteca Castro ha sido de utilidad la edición de sus *Obras completas* por Martínez Kleiser en Ediciones Fax, Madrid, 1943.

C. C.
J. G. L.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

- ALARCÓN, P. A. de, *Obras Completas*, Madrid: Fax, 1943; 1968, 3ª ed.
- , *Novelas completas*, prólogo de Jorge Campos, Madrid: Aguilar, 1974.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H., «“El corregidor y la molinera”: Some Unnoticed Germanic Antecedents», *Philological Quarterly*, LI (1972), págs. 279-291.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Unas citas de Alarcón sobre la fealdad artística», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXII (1946), págs. 373-376.
- , *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: C.S.I.C., 1949.
- , ed., P. A. de Alarcón, *El escándalo*, Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- BELIC, Oldrich, «*El sombrero de tres picos* como estructura épica», *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid: Prensa Española, 1969, págs. 117-141.
- BESER, Sergio, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona: Laia, 1972.
- , «Pedro Antonio de Alarcón, entre *El látigo* y el Apocalipsis», en E. Florensa (ed.), P. A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Barcelona: Crítica, 1993, págs. IX-XXIII.
- BONET, Laureano (ed.), P. A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Madrid: Taurus, 1981.
- BONILLA y SAN MARTÍN, A., «Los orígenes de *El sombrero de tres picos*», *Revue Hispanique*, XIII (1905), págs. 5-17.
- CAMPOS, Jorge (ed.), P. A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- CATALINA, Mariano, *Biografía de don Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, 1881, versión ampliada en 1905 (incluido en P. A. de Alarcón, *Obras*).
- DE COSTER, Cyrus, *Pedro Antonio de Alarcón*, Boston: Twayne Publishers, 1979.
- FLORENSA, Eva (ed.), P. Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Barcelona: Crítica, 1993.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., «D’où dérive *El sombrero de tres picos*», *Revue Hispanique*, XVIII (1908), págs. 468-487.

- GAOS, Vicente (ed.), P. A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- GILLET, Joseph, «A New Analogue of Alarcón's *El sombrero de tres picos*», *Revue Hispanique*, LXXIII (1928), págs. 616-628.
- GULLÓN, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid: Taurus, 1976.
- , «Las hipérboles del idealismo», *La novela como acto imaginativo*, Madrid: Taurus, 1983, págs. 35-53.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, «El inmarcesible romanticismo de Alarcón: *El final de Norma*», *Ínsula*, 535 (1991), págs. 15-16.
- LIBERATORI, Filomena, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1981.
- HAFTER, Monroe Z., «Alarcón in *El escándalo*», *Modern Language Notes*, LXXXIII (1968), págs. 212-225.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (ed.), P. A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Madrid: Cátedra, 1983.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis, *El naturalismo en España. Valera frente a Zola*, Madrid: Alhambra, 1977.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona: Ariel, 1972.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Los "escándalos" de Pedro Antonio de Alarcón», *Ínsula*, 535 (1991), págs. 19-20.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, *Don Pedro Antonio de Alarcón. Un viaje por el interior de su alma y a lo largo de su vida*, Madrid: Victoriano Suárez, 1943 (recogido en P. A. de Alarcón, *Obras*).
- MONTES BORDAJANDI, J. B. (ed.), P. A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Madrid: Alhambra, 1985.
- MONTESINOS, José F., *Costumbrismo y novela*, Berkeley (Los Ángeles): University of California, 1960.
- , *Pedro Antonio de Alarcón*, Valencia: Castalia, 1977.
- OLEZA, Juan, *La novela del siglo XIX: Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia: Bello, 1976.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, «Alarcón», en W. H. Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en «La prensa» de Buenos Aires*, Madrid: Cultura Hispánica, 1973, págs. 450-455.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid: Taurus, 1975.

- PLACE, Edwin B., «The antecedents of *El sombrero de tres picos*», *Philological Quarterly*, VIII (1929), págs. 39-42.
- POWERS, Harriet, «Allegory in *El escándalo*», *Modern Language Notes*, LXXXVII (1972), págs. 324-329.
- PRAAG, J. A. van, «Un precursor holandés de “El molinero de Arcos”», *Clavileño*, IV (1953), págs. 7-9.
- SORIA ORTEGA, Andrés, «Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI (1951), págs. 45-92 y 461-500; XXXII (1952), págs. 119-145.
- ZAVALA, Iris M., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca: Anaya, 1971.

Este primer volumen de las Obras Completas
de Pedro Antonio de Alarcón
ha sido compuesto en los talleres de Cromotex (Madrid).
La encuadernación se hizo en los talleres
de Hermanos Ramos (Madrid).
Se terminó de imprimir en Julio Soto Impresor (Madrid)
en marzo de 2004.
La tirada consta de 1.000 ejemplares
numerados en arábigo.

Ejemplar número