

OBRAS LITERARIAS, III

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: Cuentos amatorios. Historietas nacionales.
Narraciones inverosímiles*

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

OBRAS LITERARIAS, III

Cuentos amatorios
Historietas nacionales
Narraciones inverosímiles



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: 84-96452-09-3 (Tomo III)

DEPÓSITO LEGAL: M-29370-2005

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	1X
CUENTOS AMATORIOS.....	1
HISTORIETAS NACIONALES.....	205
NARRACIONES INVEROSÍMILES.....	451

INTRODUCCIÓN

NOVELAS CORTAS

La serie de las *Novelas cortas*, tal como finalmente encontraron su forma en las obras preparadas por Alarcón, constituyen tres bloques separados por su temática que forman tres series de breves narraciones. Se trata de piezas un tanto heterogéneas, aunque para la mayor parte de ellas podemos utilizar el marbete genérico de narraciones, nacidas del retoque continuo de una historia que alguna vez se cruzó con el autor, tal como nos cuenta de *El clavo* («Como algunas otras novelillas mías, primero la escribí y la publiqué muy sucintamente, y la desarrollé después en ediciones sucesivas»), y que nos presenta como casos reales oídos a personas conocidas —ya que «yo soy poco aficionado a inventar historias»—, aunque en realidad se trata en la mayor parte de los casos de narraciones populares y folclóricas de la época desarrolladas con una rica variedad de tonos literarios. Veamos una clasificación de las tres series tal como nos la presenta el autor en sus obras completas:

1. Cuentos amorios. Se trata de narraciones breves, alguna incluso muy breve, de tema predominantemente amoroso, si bien esa tonalidad amorosa reaparece en las restantes series. Este primer bloque está compuesto por las siguientes piezas: *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*.

2. Historietas nacionales. Narraciones breves, la mayoría de tema español, entre las que abundan las historias relacionadas con la guerra de la Independencia, una sección de te-

mas rurales y algún relato relacionado con las guerras carlistas. Se trata de las siguientes narraciones: *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*.

3. Narraciones inverosímiles. Serie de relatos que se caracterizan por la inverosimilitud, la fantasía o el exotismo. Está formado por las siguientes 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* y *Lo que se oye desde una silla del Prado*.

Por su mismo origen disperso, y, como ahora veremos, por ser en su mayor parte obra de juventud, no es fácil establecer una característica básica que una a todos los relatos, a no ser su misma peculiaridad de relatos cortos. Comencemos por las explicaciones del autor. En la *Historia de mis libros*, Alarcón retoma con complacencia el comentario de estas tres series de relatos y lo convierte en apoyo para describir algunas etapas de su propio desarrollo literario. El mismo título de cada serie, nos recuerda Alarcón, «demuestra la heterogeneidad del conjunto», y que todos los relatos «nacieron como producto natural y espontáneo de mi espíritu... sin maestro ni mentor alguno» en aquellos años de la juventud guadijeña. Tomados en su conjunto, Alarcón nos asegura que describen tres formas literarias que le han acompañado desde su juventud, y que en cierta forma desdibujan su progresión espiritual y estética. Distingue, para empezar, un modo primerizo y juvenil («Es la primera [forma] la de Guadix, la natural, o más bien, la primitiva»). Se trata de un período en que el autor leía abundante literatura francesa y novela histórica al arrimo de Scott, Dumas y Hugo, a los que añade Balzac y George Sand, «por hallarlos más profundos y sensibles». Y como «primeras resultas» de esa forma juvenil que juzga fríamente después («[obras] muy desmedradas, como fruto de mi pobre imaginación»), tendríamos obras como *El clavo*, *El Amigo de la Muerte*, *¡Buena pesca!*,

El extranjero, El asistente, La buenaventura, Fin de una novela, El rey se divierte, Dos retratos y Los ojos negros. La lectura en perspectiva de los relatos le lleva a pensar que la influencia de Alejandro Dumas padre es dominante, y en ellos predomina el gusto del autor por la forma narrativa de algunos de ellos. Ésa es la explicación que nos da para, «fuera ya de Guadix», seguir escribiendo narraciones breves en las que relata «breves episodios o tradiciones nacionales, correspondientes por lo común a nuestra guerra de la Independencia». Dentro de esa lista el autor sitúa narraciones como *El carbonero-alcalde, El afrancesado, ¡Viva el Papa!* y *El ángel de la guarda*. Finalmente, esa forma narrativa y el recuerdo de aquellos relatos de juventud puede seguirse también en *La corneta de llaves, Las dos Glorias, Una conversación en la Alhambra, El año en Spitzberg* y «otras obrillas del mismo orden». Visto en la distancia por el mismo autor, y exceptuando algunos relatos que después citaremos, estaríamos, nos dice Alarcón, ante algunas de sus mejores novelas cortas.

Una segunda forma distingue el autor caracterizada por su cercanía literaria a Alfonso Karr y Agustín Bonnat, tras su llegada a Madrid y presto a seguir las modas. En la perspectiva de la madurez, Alarcón juzgó con dureza esos años suyos influido por Agustín Bonnat («aquella aberración de Bonnat y mía... celebrando que fuera la más transitoria»), al igual que algunas de las producciones que escribió bajo esa influencia («diez o doce novelillas estafalarias o bufonas, que muy mal hicieron en celebrarme tanto algunos periódicos»). Se trata de *El abrazo de Vergara, La belleza ideal, Los seis velos, ¿Por qué era rubia?* y *Soy, tengo y quiero*. Eran «chansonetas y extravagancias» dictadas por la «superficialidad aparente y cinismo postizo, imitados de la bohemia de París, donde es casi consustancial el ingenio». Sin embargo, nos dice Alarcón, vale la pena salvarlas por la finalidad moral que se adivina en todas ellas («había un pensamiento sano y hasta muchas veces ascético, lo cual es la constante burla que hago de los necios presumidos, de los cursis que todo lo juzgan extraordinario, y muy especialmente de los que confunden con el idealismo el amor puramente carnal»).

Finalmente, concluida su actividad política, Alarcón retoma la pluma para volver a su primera manera, que ahora identifica con la «manera más española, ingenua y grave» de sus novelas, y que recoge otras influencias literarias («mis nuevos ídolos, o ya verdaderos dioses literarios, Cervantes, Goethe, Manzoni, Quevedo, los propios Walter-Scott y Balzac, éste mejor apreciado, Goltmits, Dickens») cuya principal característica se resume en «que armonizan la realidad con el espiritualismo». De entre ellas dos son las que destaca: Shakespeare («el más prodigioso explorador del alma humana») y «el invencible ascendiente que siempre ha ejercido sobre mí la sublime pero enervante poesía de Lord Byron». La larga lista de influencias y nuevas lecturas, y especialmente de los primeros, según nos dice, explica «la serenidad y circunspección que algunos han hallado» en producciones como *El coro de ángeles*, *La comendadora*, *La última calaverada*, *Novela natural*, *Moros y cristianos*, *Sin un cuarto* y *Tic... tac*.

Declaraciones éstas del autor que la crítica ha matizado en varias direcciones. Lo cierto es que la mayoría de las narraciones cortas corresponden a la juventud del autor y, aunque fueron reunidas de forma bastante arbitraria, en cuanto tales nos muestran los tanteos y las inseguridades de un escritor en formación. De esa datación general deben separarse algunas que corresponden indudablemente a su madurez, narraciones tales como *El libro talonario* o *La mujer alta*, esta última fechada en Valdemoro en 1881, *Sin un cuarto* y *Tic... tac*, ambas de 1874, o bien *Novela natural*, no fechada y muy probablemente de 1866. El mismo autor lo recordaba en su dedicatoria a Juan Valera de las *Historietas nacionales*: «Las escribí, como usted sabe, entre los veinte y los veinticinco años de edad, y ya que no otro mérito, tienen el de haber sido las primeras de su índole y forma publicadas en España». La juventud de su creación se acepta, por lo general, y de ahí su importancia para entender la evolución estética del autor en estos primeros años. Si las piezas de juventud anunciaban al novelista, en el caso de los mejores relatos, y algunos descarríos más o menos ocasionales daban cuenta de la influencia de la bohemia postromántica, en las piezas más tardías tenemos en germen al autor de *El som-*

brero de tres picos. Por ello, «su estudio —recordaba Montesinos— es importantísimo para comprender los comienzos de Alarcón y la evolución de su arte; su valor muy variable. Las mejores, salvo alguna de las *Historietas* y *El Amigo de la Muerte*, corresponden, como es natural, a la madurez del novelista, quien, por cierto, desde que comienza a serlo o tener pretensiones de tal, abandona casi por completo el cuento. De hecho algunas de sus novelas posteriores no serán sino un desarrollo más amplio y lujoso de estas primeras fórmulas artísticas que cultiva. Alarcón siempre será más narrador que novelista». Ese interés de sus narraciones cortas ya se hizo evidente en la época, como recordaba Pardo Bazán («Entiendo que algunos de sus *Cuentos* y de sus *Viajes* no tienen par en nuestras letras») y como recuerdan las acertadas palabras que le dedicó Baquero Goyanes en su edición de *El escándalo*: «Son los de Alarcón cuentos de pergeño muy tradicional, muy auténticos —en los mejores casos— como tales cuentos. Por eso no pocos de ellos pasan por ejemplos clásicos del género. El adecuado equilibrio que Alarcón es capaz de conseguir entre los distintos ingredientes del cuento —narración, diálogo, descripciones, caracterización de los personajes, etc.—, sobresañando por encima de todos el argumento o trama, trae como consecuencia un prodigioso avance en la fijación del cuento literario español».

Casi todos los relatos aparecieron primero en periódicos de la época como *El eco de Occidente* o *La América*, y pueden fecharse, la mayor parte de las primeras versiones, en la primera mitad de los años cincuenta. Por ello, casi todos fueron ampliamente revisados en varias ocasiones, a través de las varias publicaciones en revistas periódicas que sufrió tal o cual relato, y especialmente con el objeto de hallar un lugar en las obras completas del autor. Probablemente ha sido Montesinos en su libro magistral sobre Alarcón quien ha estudiado con más cuidado el itinerario bibliográfico de esas narraciones juveniles de Alarcón, deteniéndose a examinar las variantes de esas continuas refundiciones. Dentro de un deseo general de retoques y más retoques —a veces importantísimos, aunque en general sobre cuestiones detallísticas—, se puede trazar una

línea de actuación. A grandes rasgos puede decirse que en las sucesivas revisiones, y en especial en la destinada a entrar en las obras completas, Alarcón quiere darnos una imagen de sí mismo alejada de sus años revolucionarios y del furibundo progresista de 1854; nada que recuerde aquellas locuras de juventud ha superado la selección («La última lima fue implacable con todo cuanto pudiera recordar la demagogia juvenil del escandaloso autor de *El látigo*»). Sí lo hacen en cambio, las referencias ya vistas a las bohemias literarias y cualquier otra pieza que, sin interés ideológico, tuviera algún punto de gravedad literaria o incluso biográfica; aquí Alarcón fue muy generoso, dando entrada en su canon personal a piezas de la más variada calidad. Por lo que respecta a la reescritura de sus cuentos, puede decirse que, aunque asistimos a la alteración de innumerables detalles, en esencia queda en pie la estructura del relato tal como Alarcón la pensó por primera vez: «todo ha sido reescrito, sin que nada esencial se altere». Muchas veces su preocupación central es la verosimilitud, sólo que medida por el rasero de los detalles. De ahí que la mayor parte de las veces «lo que hace Alarcón es introducir modificaciones en su prosa más que transformar la estructura del relato mismo: el color se prodiga o se atenúa, pero el dibujo suele permanecer inalterado, y sobre todo la composición del cuadro». Muy pocas veces cambia el título, como ocurre en *¡Buena pesca!*, titulado originalmente *La pesca de anguilas* o con *El extranjero*, que apareció con el nombre de *Iwa* en *El eco de Occidente* (1854). Ambos relatos pueden servir de ejemplo para mostrar con algún detalle y con suficiencia de qué modo trabaja Alarcón sus relatos en las diferentes etapas que van desde mediados de los cincuenta hasta su inclusión en las obras completas ya en los años ochenta. En la primera versión, de 1854, de *¡Buena pesca!*, Carmela, que sabe leer y escribir, es sorprendida leyendo una carta a la luz de la luna, carta que luego esconde, infundiendo así las primeras sospechas a su marido. Por otra parte, la primera versión quiere ubicarse dentro del género del crimen célebre, y por eso se aclara en una nota, suprimida luego, que «el proceso que se originó está en la audiencia de Zaragoza; hemos variado los nombres y la épo-

ca por consideraciones particulares». Asimismo, el tono romántico del relato inicial («Carmela, variante amorosa de Carmen; Carmelita, diminutivo gachón de Carmela... ¡Voto al Chápiro! me la figuro... he visto una molinera en el Moncayo que debía parecerle... Carmelita era una zagala rubia...») deviene en otro más académico y apagado en las obras completas («Carmela, variante amorosa de Carmen; *Carmelita* (él la llamaba así) era una rústica hija de aquella aldea... que hubiera tentado al mismo san Antonio si este anacoreta no estuviera auxiliado por la gracia de Dios...»). Otro ejemplo nos lo proporciona *El extranjero*, cuya forma final está muy cuidada y retocada, especialmente en las escenas finales, fundamentales para la identificación de Iwa a partir de su amuleto, y en el que sin embargo, lo esencial, resumido en una frase, ha sobrevivido a esos retoques: «¡Vive Dios, señores, que en todo eso hay algo más que una casualidad!».

Otra cosa muy distinta es aceptar sin más la afirmación del autor de que se trata de los primeros cuentos publicados en la época en España. Montesinos ya señaló que Fernán Caballero había dado a la imprenta narraciones análogas entre 1849 y 1851 en el *Semanario*. Pero, además, encontraba un estrecho nexo entre ambos narradores en lo anecdótico y pintoresco como base de la narración: «el cuento es una anécdota popular pormenorizada, anécdota que se disputa cierta y de la certidumbre de serlo cobra gran parte de su valor. Porque todos los otros aspectos: la extrañeza del hecho referido, su carácter providencial, su significación moral, todo lo que nos impresiona o sobrecoge, ilustra o edifica, desaparecería si se tratara de un hecho fingido». De ahí que Alarcón subraye continuamente el carácter real de sus historias, recogidas, nos dice, de testigos fidedignos o de hechos cercanos a la vida del autor. Sin embargo, Fernán Caballero no se trata de la única influencia probable. El relato *El verdugo* de Balzac tenía muchos puntos de contacto con *El afrancesado* de Alarcón. Pero para el mismo relato se ha documentado una fuente en Apiano, en un cuento popular que en la época corría por toda Europa, y está presente incluso en Schopenhauer; aunque lo más verosímil es que «el asunto del cuento llegó a él a través de los mil mean-

dros de la tradición oral y readaptado a determinadas circunstancias españolas, y así condicionado, nuestro autor lo tuvo por bueno». No es la única vez que encontramos huellas de una influencia literaria de algún tipo. Para *La mujer alta* se ha invocado a Hoffmann o, con más verosimilitud, los cuentos de Poe, mientras que a *El Amigo de la Muerte* se le relacionó ya en la época con la ópera *Crispino y la comadre*, «cuyo argumento, nos dice Alarcón en *Historia de mis libros*, venía a ser el mismo que el de *El Amigo de la Muerte*». En *Historia de mis libros* nos cuenta su asombro al comprobar el paralelismo de ambos argumentos: «Pronto caí en la cuenta de lo que, sin duda alguna, había acontecido: el cuento, por su índole, era popular, y las viejas de toda Europa lo estarían refiriendo, como las de España, Dios sabe desde qué centuria». Por lo demás, la ópera italiana, con música de Luigi Ricci y libreto de Piave, se estrenó en Venecia en 1850, es decir, dos años antes de publicar Alarcón el cuento de *El eco de Occidente*. Sin embargo, la ópera no se estrenó en París hasta 1865, y en el Teatro Real de Madrid no lo haría hasta diciembre de 1878. Con todo, y entre varios datos contradictorios sobre tan embrollado caso, se ha llamado la atención sobre su paralelismo con el relato *Juan Holgado y la muerte* publicado por Fernán Caballero en el *Semanario* en 1850.

Dentro de las narraciones de la primera serie, encontramos algunos de sus relatos cortos más apreciados. La primera de ellas —exceptuando el jugueteo de *Sinfonía*—, *La comendadora*, fue considerada por un crítico tan implacable como Montesinos como una de las obras maestras del siglo XIX —junto a *El clavo*—, mientras que el comentario del autor subraya su historicidad («totalmente histórico. Sólo he cambiado nombres y fechas, y algún que otro pormenor inenarrable del empeño del niño... El caso ocurrió efectivamente en Granada»). Las lentas escenas descriptivas iniciales dan paso a un agudo problema de psicología infantil donde se ha visto el símbolo de la decadencia de la aristocracia («¡He dicho que quiero ver desnuda a mi tía!... el heredero de los Santos se muere, y con él concluye nuestra casa»), mientras que la descripción del carácter de la condesa nos hacen pensar en doña Perfecta o en

Bernarda Alba. Creía Pardo Bazán que la historia era de Edmond de Goncourt, aunque con palabras equívocas rechazadas por la crítica posterior, que ha visto en la historia el anuncio de la obra maestra de Alarcón («Todo es primoroso en él, uno de los raros aciertos absolutos de Alarcón, ya maduro para escribir lo que de mejor hay en *El sombrero de tres picos*, seis años posterior»). Otra de sus narraciones elogiadas ha sido *El coro de ángeles*. El autor le asigna lo que él llama fundamento real, si bien tiene su origen en una descripción de tipología femenina realizada en el volumen *Cosas que fueron* («tiene también fundamento real, aunque está mucho más disfrazado. Ya había yo escrito años antes una *autopsia* titulada *La fea*, que figura en mi tomo *Cosas que fueron*»). Ahí encontramos «a Casimira de cuerpo entero», mientras que «Alejandro y Elisa andan por el mundo. La Baronesa debe de haber fallecido... o capitulado», etc. Narración que no carece de interés en cuanto al desarrollo tanto de la figura de Casimira, como de la evolución y ese principio de oscilación anímica de Alejandro o el comportamiento del coro de ángeles con respecto a la pobre Casimira. Sin embargo, el relato, fechado en 1858, termina con una moraleja sorprendente: «No habléis nunca de libertad al prisionero... No enteréis a los pobres de sus derechos sociales».

Dentro de la primera serie, no carece de interés la construcción estructural de *Novela natural*, la historia de un hombre joven llegado a Madrid adivinada por la imaginación de una joven que lee su diario. El autor la llamó una «especie de ensayo de naturalismo decoroso», mientras que Montesinos le dedicó líneas duras a un relato que no sabía ser realista («sorprende por su extraordinaria absurdidad... La vieja masa romántica fermenta siempre en la obra de Alarcón»). Por su parte, *El clavo* es quizá uno de sus relatos cortos más celebrados y una *causa célèbre*, tal como reza el subtítulo, de origen histórico, según el autor. Nos cuenta Alarcón que se trata de una historia judicial que «me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muy muchacho», pero la historia judicial es también un género temático o literario y en este caso la crítica ha encontrado su fuente en el relato *Le clou. Histoire fantastique*, de Hippolyte Lucas (1843), haciendo buenas las ase-

veraciones de Pardo Bazán. Los elementos centrales del cuento —cementerio, calavera, clavo— están tomados del relato francés; no así la forma novelesca. Se trata de una obra de Alarcón de gran éxito, traducida a varias lenguas y sobre la que en algún momento esperó una representación teatral («Ha sido traducida a muchas lenguas y aun me consta que en Austria sirvió de argumento a un drama que no sé si se representó»). Lo cierto es que su final parece adivinarse en los nombres divergentes y el misterio coincidente de un personaje femenino que reaparece en pos de su argumento: *Ella* es la heroína romántica que sucumbe a la pasión. Elemento central del relato es ese objeto —el clavo— que adquiere la categoría de personaje y sirve de hilo conductor y esclarecedor de una historia que avanza al filo de la fatalidad. Como recordaba Baquero Goyanes, «jamás un objeto tan pequeño ha sido capaz de sugerir tanta emoción como en este cuento alarconiano, cuyo interés dramático le hace precursor, con *El doble crimen de la calle Morgue* de Poe, de género tan actual como es la novela policiaca».

Un tanto incoherente, en cambio, parece el título de *El abrazo de Vergara*, con el que Alarcón quiere burlar a su lector. En cuanto tal, nos preguntamos a qué viene subrayar lo explícito sin cabal necesidad en el desenlace de su historia, cuando no hacerlo le hubiera reportado más fuerza a la burla («El título de la presente novelilla te hizo creer que se trataba de Espartero y de Maroto... ¡Qué lamentable equivocación!»). Sin embargo, la descripción del acercamiento a la misteriosa viajera no carece de gracia y no necesariamente pierde el relato con un titulillo que embauca al lector y cuyo fundamento es una absurda equivocación. A su vez, no deja de ser divertido *Sin un cuarto*, como subtítulo el mismo Alarcón (*Caso muy divertido*), cuyo desenlace no deja de sorprender al lector, tanto como a algunos de los personajes. Muy diferente es el relato que nos cuenta la novelita *¿Por qué era rubia?*, apenas válido como broma histórico-literaria y donde Alarcón quiere aparecer rodeado de un cúmulo de nombres («Mesa fue aquella en que nacieron algunas comedias del hijo de Larra, algunos dramas de Eguílaz, algunas novelas de Agustín Bonnat, cantares de True-

ba, artículos económicos de Antonio Hernández y letrillas de Manuel de Palacio; en que se tradujo *La profesión de fe del siglo XIX* de Eugenio Pelletán; en que hizo Arnao muchas canciones, y Mariano Vázquez bastante música, y Castro y Serrano varios artículos, y Ribera caricaturas, y Vázquez y Pizarro algunas *acuarelas*, y Barrantes no pocas baladas, y planos arquitectónicos Ivón, y yo mis calaveradas de *El látigo*). Los autores que se proponen un problema y lo resuelven según sus luces, y más que personajes históricos redivivos en la memoria de Alarcón parecen los estrafalarios jóvenes, se supone que poetas, de *Sin un cuarto*. En *Tic... tac* nos presenta en muy breves páginas el justo castigo, suponemos, del amante de Matilde en el desarrollo de un chascarrillo muy ambientado en el folclore hispánico.

La serie de *Historietas nacionales* nos presenta algunas narraciones que bien podrían haber engrosado la lista anterior, como, por ejemplo, la historia de amor que relata *¡Buena pesca!*, obra diríase con sabor de cuento oriental, mientras que en otras nos encontramos más que con narraciones, con apuntes personales del autor sobre este o aquel tema. En general, en este bloque narrativo dominan el tono realista y un aire histórico y mucho más anecdótico. De hecho, se trata de narraciones que están a caballo entre la manera romántica, digresiva y semilírica, y la objetividad del nuevo realismo. La disección social, profesional o psicológica del tiempo parece parte esencial de *El año campesino* —relato que apunta a la literatura idílica—, como también de *Mayo* y, en parte, de *Episodios de Nochebuena*; mientras que del *Descubrimiento y paso del cabo de Buena Esperanza* el mismo autor nos dice que se trata de un «trabajillo geográfico» que ha querido conservar en aras de la memoria personal de trabajos juveniles («no sabía dónde meterlo y no quería dejar de conservarlo... Lo inserto en la presente colección, y lo he insertado en otras, por invencible cariño al primer fruto de esta pluma»). En *Dos retratos* tenemos un esbozo de novela histórica, al igual que en *Una conversación en la Alhambra*, y en *El rey se divierte* encontramos estampas próximas a Zabaleta. Gran parte del resto de los relatos giran casi exclusivamente en torno a acontecimientos de la guerra de

la Independencia, que sin duda debían de ser muy vivos para la generación del medio siglo y reguero de innumerables historias anecdóticas oídas todavía como reales; de hecho aquí nos encontramos con un filón de subido interés y calidad. Obviamente, aquí el realismo del relato no se ceba en la reconstrucción histórica («lo mejor de estas guerras no lo rezan los libros», nos dirá el minero de Linares en *El extranjero*), sino en la frescura de unos recuerdos nimbados por la leyenda y la imaginación de la generación subsecuente a la epopeya, cuyo punto de vista histórico adopta. Entre esas narraciones, sorprenden las escenas de *El afrancesado*, aunque de final un tanto previsible si tenemos en cuenta las posibilidades para una variación. Mientras que en *El ángel de la guarda* Alarcón quiere expresar tonos sentimentales y enseñarnos una víctima inocente y conmovedora de una situación horrible y en *El carbonero-alcalde* o *El asistente* los perfiles heroicos. Algo diferente es *La corneta de llaves*, que explota los recuerdos de las guerras carlistas, mientras que en *El libro talonario* nos topamos con una divertida historia de sabor rural y costumbrista, singularidad a caballo de relatos históricos y de la guerra de la Independencia que puede deberse a su fecha tardía.

Quizá el mejor cuento de la serie, y probablemente el más singular, sea *El extranjero*. Se distingue del resto porque invierte el esquema general de los relatos más o menos heroicos sobre la guerra de la Independencia para presentarnos una historia de inhumanidad sobre fondo bélico. Se trata de un relato de estructura geométrica que une dos expediciones bélicas a través de un objeto identificador: el medallón de Iwa. Su vieja madre, al verlo sobre el cuello del soldado español, adivinará el resto de la historia («Juan la vio palidecer de pronto y apoderarse convulsivamente de cierto medallón de plata, con una efigie o retrato en miniatura») y el narrador la mano de la Providencia («¡Vive Dios, señores, que en todo eso hay algo más que una casualidad!»), aunque una parte de la crítica reconozca en el minero de Linares —y no en el pobre soldado polaco— el personaje principal de la historia.

La tercera serie se titula *Narraciones inverosímiles*, y tal título se acomoda a algunos de ellos, que entran de forma mereci-

da en el ámbito del relato fantástico, aunque no suceda lo mismo con historias como *Moros y cristianos*, relato alarconiano apreciado por la crítica y de talante folclórico y novelesco nada inverosímil y muy poco fantástico («ingenioso en el encadenamiento de la peripecia y gallardamente escrito»). Por su parte, *Lo que se oye desde una silla del Prado* tiene un aire de artículo costumbrista y una estructura que lo avecina con *Sinfonía*, la extraña obertura de los *Cuentos amatorios*. *El año en Spitzberg* y *Los ojos negros* están relacionadas con *El final de Norma* y funcionan en tanto que historias septentrionales, *El año en Spitzberg*, incluso, deriva directamente, con aprovechamiento literal de algunas líneas, de la cuarta parte de la novela. *Los seis velos* constituye una variación literaria en torno a un tema sentimental muy trillado. Se trata de seis escenas de una historia de amores románticos y de alto tono lírico continuamente interrumpidas por interpelaciones a Agustín Bonnat. Hay mucho de esteticismo e ilusión romántica («Lo esencial es el arabesco literario, que va envolviendo ese tema en lirismo y greguerías... Nunca Alarcón, que escribía esto antes de romper lanzas contra el realismo, mostró... un deseo tan romántico de plegar la vida al ensueño»). Quizá las dos piezas maestras de esta tercera serie sean *El Amigo de la Muerte* y *La mujer alta*. En ellas parece que Alarcón quiere explorar las posibilidades del relato fantástico, tal como hemos comentado —y a pesar de que, como siempre, el autor se obstina en su historicidad—, alcanzando en ambos casos una notable maestría. *La mujer alta*, subtitulada *relato fantástico*, constituye una historia de madurez que Alarcón fecha en Valdemoro en agosto de 1881 y que apareció en la *Ilustración artística* de Barcelona un año después. Nos cuenta la persecución de un hombre por una misteriosa mujer fantasmagórica en la línea del relato fantástico del siglo XIX que Montesinos relacionó con Hoffmann. No parece, sin embargo, que Alarcón conociera la obra de Hoffmann, pero sí fue uno de los primeros escritores españoles en ocuparse de Poe. En sus *Obras completas* incorporó un pequeño ensayo sobre Poe en el que es muy visible su admiración por el escritor americano («es el Lord Byron de la América del Norte»). En muchos sentidos se trata de una obra de madu-

rez en la línea de sus dos últimas novelas, *El capitán veneno* y *La pródiga*. Finalmente, *El Amigo de la Muerte* es sin duda otra de las obras maestras de Alarcón, el mejor relato de esta tercera serie y donde a veces nos parece entrever una adivinación de Unamuno. Nos cuenta la historia de un triángulo formado por Gil Gil, Elena de Monteclaro y la Muerte. Gil Gil es un muchacho miserable, centro de todas las desgracias hasta que coquetea con la muerte, en una historia que nos recuerda la de Fausto y que termina en un sorprendente remate con pretensiones de apocalipsis ético. Quizá la evocación de la corte de Luis I entronque con lo mejor de las *Historietas nacionales*, y también aquí, al igual que en *La comendadora*, se adivinan las mejores páginas de *El sombrero de tres picos*.

CARLOS CLAVERÍA
JORGE GARCÍA LÓPEZ

Este tercer volumen de las Obras Literarias
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 enero de 2006.
La tirada consta de 1.000 ejemplares
numerados en arábigo.

Ejemplar número