

OBRAS LITERARIAS, II

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, II

El Niño de la Bola

La Pródiga

Poesías serias y humorísticas



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: 84-89794-98-7 (Tomo II)

DEPÓSITO LEGAL: M-46923-2004

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	1X
EL NIÑO DE LA BOLA.....	1
LA PRÓDIGA	231
POESÍAS SERIAS Y HUMORÍSTICAS.....	429
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS.....	625

INTRODUCCIÓN

EL NIÑO DE LA BOLA

Junto con *El sombrero de tres picos* o *El capitán veneno*, algunas de las páginas de *El Niño de la Bola* constituyen algunos de los mejores trazos de Alarcón. La obra apareció el 26 de enero de 1880, como recalca el propio autor, y añade que «es obra de algunos meses». Sin embargo, por lo que parece la obra estuvo dando vueltas en su cabeza durante varios años, y muy jugoso es lo que nos cuenta de las intenciones iniciales que le llevaron a escribir su relato. Fue Martínez Kleiser quien publicó y extractó cartas del autor donde se prueba que Alarcón trabajó durante años en la novela. De 1875 tenemos una declaración suya donde afirma que *El Niño de la Bola* «será el primer libro mío que valga la pena que se abra». Por otro fragmento de 1877 podemos saber que no estaba puesto todavía en la tarea de su redacción («voy perdiendo las esperanzas de principiar *El Niño de la Bola*»). Poco después, sin embargo, conocemos que trabaja con ahínco en la tarea («Yo no estoy en ninguna parte, estoy fuera del mundo; estoy asumido por *El Niño de la Bola*, en el cual escribo diez o doce horas diarias, cosa que me tiene contentísimo... Creo que estoy haciendo lo mejor de mi vida»). Finalmente, por declaraciones suyas de noviembre o diciembre de 1879 sabemos que la obra está ya terminada. Si el proceso de redacción parece que fue un tanto tortuoso, muy clara, por lo menos muy clara para el autor, fue la intención con que se escribió. Más de una y de dos páginas invierte Alarcón en la socorrida *Historia de mis libros* para explicarnos qué pretende en concreto en esa narración suya. En efecto, ahí nos cuenta que ya en 1879 había pensado desquitarse

del —en su opinión— triste destino polémico que le había tocado a *El escándalo*. Para contraatacar a sus contradictores y no sólo de *El escándalo*, aunque sí fundamentalmente («el motín liberalesco contra el citado *Escándalo*, preferido objeto de sus iras»). Es cierto, en *El Niño de la Bola*, afirma el autor emprender una «campana espiritualista» contra quien ha intentado desacreditarlo por *La Alpujarra*, por *El escándalo* y por su discurso de ingreso en la Real Academia Española. De forma que la tesis central del relato sería entonces el predominio y la importancia de lo espiritual. Según Alarcón, ahí nacen las líneas maestras del relato, pensado en oposición parcial a *El escándalo*. En lugar de una historia del Madrid cortesano, quiere escribir ahora «una tragedia popular», cuyo sacerdote, don Trinidad Muley, está pensado en oposición al jesuita de *El escándalo*: «que haya también su correspondiente cura, pero que no sea jesuita, ni tan siquiera un teólogo conservador, sino un ignorante cura de misa y olla, muy simpático entre los mismos liberales, y solamente aborrecido por los impíos de profesión, declarados enemigos del género humano». Esa misma exigencia está en el origen del personaje de Manuel Venegas: «pongamos enfrente de él a un mal bicho, como varios en las cloacas de la sociedad, que, por haber nacido pobre, feo y carecido de familia que le predicase abnegación y paciencia, se ha proclamado antagonista de todo bien, de toda virtud, de toda esperanza, y, por consiguiente, apóstol del ateísmo, de la rebelión y del crimen». En fin, el mismo devenir del relato forma parte, según Alarcón, de esa exigencia inicial en la concepción del relato: «coloquemos en medio [de los personajes descritos] una gran pasión, una soberbia desenfrenada, un amor de loco, mezclado con ira, sed de venganza y de los más rabiosos celos, al par que servido por las fuerzas y la arrogancia de un león, y hagamos ver de qué modo tan natural y sencillo esta que llamaré *noble fiera humana* fluctúa y oscila entre los furores de la bestia y las generosidades del ángel, según que suenan en sus oídos palabras de Dios o sugerencias del demonio». Esta estructura deberá llevar, según Alarcón, a percibir «a los ojos de los mismos progresistas y republicanos» que «son unos perversos y unos infames todos aquellos escritores

o artistas... que se gozan en arrancar del alma del creyente la heredada fe». Y la finalidad de tal peripecia será «reducir el número de los rebeldes o desesperanzados que amenazan de muerte a la sociedad en que vivimos». Tenemos ahí, pues, sintetizado por el propio autor, el origen, el trazado, la intencionalidad y la finalidad de su novela. Sin embargo, las mejores páginas de su relato han pervivido, como suele ocurrir, a pesar y a espaldas de tan noble intención. Por otra parte, la misma intención, parcialmente visible en el relato, le aseguró el éxito y el escándalo, así como algunas traducciones. Entre ellas cabe destacar la que en la pasada centuria realizó Robert Graves en su versión inglesa publicada con el título de *The Infant with the Globe*.

El relato nos cuenta la vida de Manuel Venegas, hijo de Rodrigo Venegas, una familia venida a menos a partir de la Guerra de la Independencia y que cae en manos de don Elías, prestamista y usurero, que acabará quedándose con todos sus bienes. Manuel Venegas vivirá así una infancia triste arrimado a una imagen de la parroquia del Niño de la Bola, que da título al relato y constituye el sobrenombre del protagonista. Sin embargo, un elemento unirá la vida de Manuel a la de don Elías: el amor primero infantil y después pasional que sentirá Manuel Venegas por la hija del prestamista, Soledad, apodada *la Dolorosa*. Don Elías rechazará esa posible unión que le hace emparentar con el hijo de su antigua víctima, y Manuel partirá hacia América a reunir la fortuna suficiente para conseguir a Soledad. Será a su vuelta cuando se vivan los acontecimientos que cuenta el relato, puesto que el nuevo y enriquecido indiano se encuentra a su adorada Soledad casada con Antonio Arregui. En la rifa de la cofradía del Niño de la Bola Manuel pugnará por bailar con Soledad y el baile concluirá con dos muertes, una característica que según Alarcón debía tener todo relato romántico («un par de crímenes»). Es, en efecto, el mismo autor el que llamará *romántico* a su relato, si bien en la *Historia de mis libros* y también en las primeras páginas de la novela el autor une esa caracterización a una experiencia real que estaría también en el origen del relato. Para escribir su novela, nos dice, «me bastaba recordar aquel drama romántico

de chaqueta que presencié en Andalucía cuando era niño» y al comienzo del relato recuerda «el primer cuadro del drama romántico de chaqueta que voy a contaros». En fin, en la misma estructura del relato, Alarcón nos recuerda que está contando una historia real, y que por él habría terminado todo con la despedida de Manuel Venegas aquella mañana en la que, finalmente, después de una tormentosa noche, don Trinidad ha logrado que su ahijado renuncie al amor de Soledad y al destino trágico que él mismo busca y que le ha anunciado a su padre adoptivo. Sin embargo, a estas declaraciones es necesario unir algunos datos que la crítica ha entresacado en su estudio de la novela. Por ejemplo, su costumbrismo, que tan acertadamente está imbricado en la estructura; y el tema mismo de la novela alarconiana, de las procesiones y rifas de cofradías andaluzas, fue muy explotado por los costumbristas y aparece, por ejemplo, en *La rifa andaluza* de Estébanez Calderón. Asimismo, una narración de idénticos perfiles trágicos en el medio andaluz es *La familia de Alvareda*, de Fernán Caballero.

Por otra parte, la novela parece rememorar muchos ángulos biográficos del propio autor que, por ahí, la entroncan con otras obras suyas. Al comienzo del relato, por ejemplo, el narrador nos dice que la obra se desarrollará en «la vetusta ciudad, cabecera de obispado, en que ocurrieron los famosos lances de *El sombrero de tres picos*», es decir, que el relato transcurre en Guadix, cuya topografía es visible en la peripecia de *El sombrero de tres picos*. Asimismo, como en ese relato nos encontramos en *El Niño de la Bola* con un miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua y *doctor in utroque* llamado don Trajano Pericles Mirabel y Salmerón, personaje demasiado paralelo a aquel académico que también concurre a las tertulias del molino del tío Lucas. En fin, algunos rasgos de los personajes alarconianos muestran retazos demasiado evidentes de su propia vida. Por ejemplo, la peripecia vital de Manuel Venegas y las calamidades de infancia parecen ser un eco de la infancia del autor y de su familia, venida a menos durante la Guerra de la Independencia. Otro tanto podemos descubrir en la historia de don Trinidad Muley, desvelada en los mo-

mentos finales de la historia a Manuel Venegas para apaciguar su rencor contra el marido de *la Dolorosa*. En su relato biográfico de renuncia y entrega al sacerdocio se ha visto parte de una historia que finalmente Alarcón no vivió. En fin, en varios personajes secundarios, como, por ejemplo, algunos de los que rodean a *Vitriolo*, se puede suponer evocada una caricatura de lo que el mismo Alarcón fue en otros tiempos.

Si esto es así, podemos decir que el relato de Alarcón está dominado por la pasión, que anima fundamentalmente a Manuel Venegas, y por los elementos costumbristas presentes en un pueblo que asiste a la vida de Manuel Venegas como a una sesión dramática, donde cada vecino busca en las calles y en los balcones su palco o su butaca para asistir con delectación a unas muertes largamente anunciadas. Manuel Venegas constituye, tal como nos ha anunciado el autor, la pasión por antonomasia. Tanto es así que la misma Soledad le anunciará en la carta en la que le declara su amor y que lo ata al pueblo cuando ya había decidido partir, los fallos fundamentales de su conducta como amante («¡Irte por ocho años...! ¡No buscarme *en secreto!*»). Manuel no es amante que busque subterfugios o encuentros furtivos a la luz de la luna: es el amante público, que predica su amor y que casi necesita los obstáculos que le levanta don Elías para probarse a sí mismo a la vista de la multitud. Todas sus acciones necesitan un público y Elías es un personaje fundamental para Manuel. Tanto como don Rodrigo o su padre adoptivo, el sacerdote Trinidad Muley, don Elías delinea la conducta y la vida de Manuel Venegas. Ambos se necesitan, tanto como Manuel necesita el coro del pueblo para sus expansiones de amor. El concepto de *hombria* recorre la narración y caracteriza tanto la conducta de Manuel Venegas como, al final del relato, la de Antonio Arregui.

Sin embargo, otros dos personajes merecen especial atención: por una parte Soledad; por otra, el pueblo mismo considerado como personaje, como *coro* que aplaude con fruición la tragedia que se desarrolla ante sus ojos. La intrigante Soledad, a la que de una forma acertada apenas oímos hablar, constituye uno de los rotundos aciertos narrativos de la novela. Acer-

tadamente, porque se convierte en un enigma narrativo y aumenta la complejidad del personaje, que únicamente al final, en una apasionada carta, declara su amor a Manuel Venegas en una forma que sólo le hemos visto afirmar a él mismo y que todos los restantes personajes han puesto en duda en uno u otro momento. Soledad está descrita por el procedimiento pictórico tan caro a Alarcón («Su hermosura tenía más de gótica que de pagana, más de romántica que de clásica, más de las creaciones de Schiller que de las de Ovidio»), pero es, con mucho, el personaje más rico y complejo de la historia y sus sentimientos apenas los percibimos hasta la misma víspera de su muerte. Esa epístola final será también un romántico resumen de su vida y llena el vacío de cuanto no había dicho en la historia anterior. En ella reescribe parcialmente la historia que coro y narrador nos han ido contando en las páginas anteriores: la historia se condensa por un momento desde el punto de vista de un personaje hasta entonces casi mudo. Por ello recuerda escenas de su juventud, analiza la conducta de Manuel Venegas, le deja trazados los caminos que conducen hasta su amor y le asegura con pasión la existencia de ese amor que todo el mundo le niega. Sólo que su héroe no seguirá esos caminos, porque busca la tragedia que, como personaje, necesita su propia concepción literaria. Por otra parte, la carta llega para Manuel, en cierto modo, tarde, aunque constituye un evidente golpe de efecto que da la vuelta a una narración ya cerrada. Y es que Soledad, personaje complejo, ha sido hasta el momento la mujer pasiva, la mujer que se deja conquistar, que se reserva para el vencedor, y sólo en esa escena final, con Manuel saliendo del pueblo para no volver, le dirige una carta que sustancia la tragedia conjurada por don Trinidad.

Otro personaje importante en la narración es el coro, el resto de personajes que se mueven alrededor de los principales, y de donde habría que excluir al propio don Trinidad y sólo parcialmente a don Trajano Pericles y su tertulia. El coro en este relato domina casi por completo la acción, de ahí que varios críticos, y entre ellos Montesinos, lo hayan subrayado especialmente. En el relato de Alarcón el costumbrismo está íntimamente articulado al desarrollo de la trama hasta ser uno

con ella, como dos momentos necesarios de la historia de Manuel Venegas. Y esto hasta el punto de que los personajes principales actúan casi a instancias del coro de personajes secundarios que los rodean, se mueven parcialmente obedeciendo a los instintos y a las pasiones que dominan a la propia multitud. Y lo que quiere esa multitud es la tragedia, la sangre. Asisten a la historia, con un evidente sentido dramático, como espectadores en sus butacas. Buscan en los balcones y en las calles del pueblo la mejor posición para contemplar a Soledad y a Manuel cruzándose la mirada, para sorprender a Manuel corriendo hacia Soledad con la intención de matarla. Ellos procuran que la carta de Soledad llegue hasta Manuel; cruzan sus apuestas, resuenan sus opiniones en las cuatro esquinas del relato y del pueblo. Y eso es así hasta el punto de que en varios momentos el mismo tiempo de la narración —sometido a un tratamiento magistral— avanza con una lentitud exasperante, y en él sólo se oyen las opiniones de la multitud, cuya catarsis de comentarios hace incluso todavía más lento y pesado el tiempo de espera hasta la tragedia.

En esa multitud se individualizan algunos personajes, y entre ellos varios tienen un interés especial. Por una parte, *Vitriolo* y el ambiente que le rodea, y que tan eficazmente colabora en la tragedia. Obviamente no será causalidad que *Vitriolo* sea un convencido anticlerical y ateo militante, aunque, como subraya el propio autor —y recuerdan sus críticos—, no quiso cargar las tintas en este aspecto de la novela, y puso a su lado al capitán, también ateo, que ayudará a Manuel en sus apuestas y que será uno de los pocos personajes que salude con calor a su llegada al pueblo; el capitán rechaza con disgusto las maniobras tenebrosas de *Vitriolo*, quien disfraza de odio anticlerical su amor por Soledad y el rencor por su rechazo. Por otro lado, don Trajano Pericles y su tertulia, que se mueven más como colaboradores del narrador al contarnos la historia de Soledad tras la partida de Manuel. Aquí podemos entrever una complejidad narrativa cercana a *El escándalo*. Y como en esa novela, domina la dialéctica de espacios. Algunos interiores son esenciales en el desarrollo de la trama, así, por ejemplo, la casa de don Trinidad. Pero más lo son los exteriores, las calles del pueblo, las

plazas, escenario público dominado por el coro. Tan interesante o más es el tratamiento del tiempo, que se adensa hasta la pesadez, avanzando de forma lenta y exasperante, en las horas anteriores a la tragedia, probablemente las mejores de la novela. Es el tiempo del coro impaciente por contemplar la tragedia de Manuel y Soledad. Ahí tenemos una unanimidad al margen de la moral cristiana que se confunde con el instinto animal más que con el credo y «cuyo primer imperativo es la hombría, una hombría que ha de estilizarse en majeza» (Montesinos). Saber captar ese aliento casi irracional, más que la clave religiosa que nos da el autor, es el verdadero acierto de la obra, que la percibimos como la imposición ineluctable del destino «que la hombría del héroe no trata de eludir, drama casi voluntario de una conducta que se sabe bella y noble».

El Niño de Bola se publicó en Madrid en 1878 y fue un éxito editorial semejante al descrito en las novelas del primer volumen. Paradójicamente también, parece que Alarcón fue más leído después de su muerte que en vida: entre 1878 y 1891 esta novela se reprodujo cinco veces, pero entre el año 1900 y mediados del siglo XX se dieron al público más de quince ediciones. Con diferente número de ejemplares, es cierto, pero la Colección de Escritores Castellanos mantuvo viva la literatura de Alarcón continuamente. A diferencia de otras novelas de Alarcón, hoy *El Niño de la Bola* no se lee en las academias y así su influjo editorial es muy reducido, si bien se ha reimpresso para alimento de colecciones varias, desde conjuntos de novelas históricas a misceláneas para uso masivo. Para esta edición hemos utilizado el texto preparado por el propio Alarcón para la edición de sus *Obras completas* en la Colección de Escritores Castellanos.

LA PRÓDIGA

Como suele, Alarcón nos ha explicado en la *Historia de mis libros*, y no sin alguna contradicción cronológica en este caso, el proceso de composición de la novela: «publiqué esta novela por trozos en la *Revista Hispanoamericana* a medida que la

fui componiendo en Valdemoro, y luego en Madrid, el otoño de 1881. Nueve trozos, a tres días, son veintisiete días: ni una hora más ni una hora menos tardé en escribir y corregir *La Pródiga*. La novela apareció entre el 16 de octubre de 1881 y el 6 de febrero de 1882. La dedicatoria y la última entrega están fechadas el 10 de febrero de 1882, misma fecha que puso Alarcón a la dedicatoria a Fernández Jiménez. Según nos dice en ella, en ese día, 10 de febrero de 1882, terminó de escribir el relato. Como ya observara Montesinos, entre la primera y la última fecha no hay veintiséis días, sino cuatro meses, lo que nos aboca a pensar en una redacción con largos intervalos de reposo.

La novela nos cuenta los amores del joven y prometedor ingeniero Guillermo con Julia, un personaje tan atiborrado de literatura como el joven ingeniero. Conocemos su historia por una conjunción de declaraciones de varios personajes: primero del secretario del pueblo donde los tres jóvenes están de campaña electoral; después, por las opiniones que Guillermo logra reunir en Madrid sobre la bella solitaria. Julia vive retirada en la casa familiar porque su vida novelesca la ha dejado sin un maravedí. Julia es *pródiga* tanto en un sentido material como moral: despilfarradora de sus sentimientos y de su dinero. Hasta tal punto que accede al amor del joven ingeniero Guillermo, a pesar de cierta inmadurez de éste y de la precipitación de su conducta, huyendo hacia su casa la primera noche que la conoce para vivir o revivir allí escenas al claro de luna. Los separan piélagos de experiencia en la vida y la edad, por lo que su relación a lo largo del relato no deja de tener un cierto tufillo de incongruencia. Julia tiene once años más que Guillermo y sin duda se considera, y en cierta forma lo sería, una losa para la prometedora carrera política del joven ingeniero; sin embargo, éste corre a su lado víctima de una pasión fulminante y un tanto desatinada de personaje romántico, ingeniero y poeta que ve realizarse en el personaje de Julia sus propios sueños románticos («como el artista misántropo, desde el punto y hora en que la vio se había reconocido vasallo póstumo de aquella heroína rebelada contra el mundo»). En Julia encontramos trazos románticos con continuas alusiones

a lord Byron y George Sand. De hecho, su vida rememora explícitamente episodios de la vida de Byron; igualmente en las escenas de la novela alarconiana se han notado también paralelismos con la vida de George Sand, que Alarcón habría evocado como ejemplo *ex contrario*: así Julia es caracterizada por uno de los personajes secundarios: «su funesto empeño en parecerse a algunas heroínas de Jorge Sand y a esta misma escritora, y por demasiado soñar con héroes como los de lord Byron o como lord Byron mismo». En esos paralelismos insistió Montesinos, recordando anécdotas de la vida de Sand y Chopin en Mallorca. De forma complementaria, se han querido ver en el relato alarconiano ecos de la famosa novela romántica *Adolphe* de Benjamín Constant. Sea como fuere, está claro que el autor, el narrador y el *coro* de los restantes personajes condenan la vida de Julia y el idilio amoroso que mantiene con Guillermo.

Si el personaje de Guillermo tiene una cierta inconsistencia, no pasa lo mismo con el *coro* que rodea a los dos amantes en el ambiente rural, y que obviamente odia a aquel sujeto que se ha atrevido a enturbiar la tranquilidad paradisíaca del lugar. Función importante, aunque sin presencia efectiva en el relato, tiene el cura del lugar, representante de las ideas oficiales y que influye decisivamente en la percepción por parte de los lugareños del amor de Julia y Guillermo; si como personaje no aparece, bien podemos decir que el propio narrador se convierte en su delegado. Entre esos lugareños, Antonio, el capataz, y su hijo José, son sin duda los que están delineados con mayor esmero, dentro del grupo social que forma un *coro* de fondo sordo e impenetrable a la felicidad que encuentra Guillermo al lado de Julia. Sin embargo en este aspecto nos da Alarcón algunos toques de interesante caracterización dramática en unos personajes por los que sin duda siente cariño («inteligente fisonomía, rústico traje y limpias canas traían a la memoria célebres escenas del teatro de Calderón y Tirso»), nos dice de Antonio, el capataz) y una visión un tanto pictórica y algo paradisíaca de la naturaleza, resuelta más de una vez en toques sensibleros y metáforas zoológicas. Cronológicamente, la historia comienza en un otoño para culminar en otro.

Historias paralelas al trágico amor de Julia y Guillermo serán la de relación entre José y Guillermo y la figura de Pura. José, el hijo del capataz, quizá el personaje mejor caracterizado del relato, aumentará su presencia a medida que la misma peripecia lo lleve a un enfrentamiento creciente con Guillermo, al que ha ayudado aquella noche inicial de encuentros románticos y al que ayudará a llegar al cortijo. Muy otra es la historia de Pura, la marquesita, que se desarrolla en la corte de Madrid y que se contrapone radicalmente a la figura de la *Pródiga* en su busca de ventajas materiales. Así lo expresan las palabras del joven ingeniero («Aquella tiraba el dinero y ésta lo busca... Aquella sacrificaba el dinero en aras de su corazón y ésta sacrifica su corazón en aras del dinero»). En esas escenas de corte también nos da Alarcón algunas de sus mejores caracterizaciones, como la del viejo cínico conde de Acacias («hombre adorable por lo menos para la vida de los salones: sin voluntad, entusiasmos íntimos ni otro móvil espiritual que una fría inteligencia más clara que el agua, todo ojos, calva, exclamaciones y sonrisas; despreciador continuo y servidor constante de las pasiones...ajenas»), que se contrapone a la pobreza descriptiva de algunos personajes a que nos tiene acostumbrados en comparaciones pictóricas, escultóricas o históricas, como lo es, por ejemplo, el que nos da de Julia («Figuraos a la Venus de Milo, no de piedra, sino de carne y llegada a los treinta y siete años de edad; figuraos una mezcla de Margarita de Valois, relegada por su abochornado marido al castillo de Usson y de María Antonieta, presa en la Conserjería...»).

La novela se estructura en cinco libros. El primero nos presenta en nueve capítulos, algunos bastante breves, los personajes del drama y el cortijo andaluz donde vive Julia. El segundo tiene catorce capítulos y en él nos describe Alarcón la vida cortesana y política en la que se desenvuelven el joven ingeniero y sus compañeros de campaña electoral. En el tercer libro nos cuenta el regreso de Guillermo al medio andaluz tras un desengaño político en la corte. En el cuarto se nos presenta la vida idílica de los dos amantes a partir de la metáfora de las estaciones. Finalmente, en el quinto, aparentemente el más extenso y probablemente el mejor de toda la novela, se narran

los acontecimientos del último día y el desenlace de la historia de amor a partir de la voluntad de Julia de dar por terminada una relación que se ha convertido en obligación para el joven ingeniero y ante cuya adversidad, evidentemente, comienza a flaquear su inicial determinación.

La novela sin duda defiende una idea moral de la sociedad y del matrimonio y contrapone abiertamente el mundo de los dos amantes y el entorno hostil e impermeable a su amor. El mismo narrador se preocupa de subrayar el carácter anómalo de la relación de Guillermo y Julia, haciendo de su relato un canto a las virtudes sociales y morales del matrimonio: «la santidad de la institución o sacramento, que en todos los climas, en todos los siglos, en todas las civilizaciones, y aun en los pueblos más incultos y salvajes, funda la casa, legitima la familia, vincula la propiedad...». Esa defensa se subraya, además, con el canto cerrado a las virtudes de la educación católica, especialmente en la culminación de la novela: la ausencia de dicha educación durante la infancia de la protagonista (su padre habría sido una especie de volteriano y ella misma nunca habría rezado como es debido) explica su decisión final. Para el autor, «el desenlace de la historia de Julia era un alegato a favor de las leyes divinas y humanas que rigen nuestra sociedad». Esas afirmaciones del autor han hecho de nuestra novela un relato gemelo de *El escándalo*. Sin embargo, ese supuesto alegato contra el amor al margen del matrimonio o, en todo caso, al margen del matrimonio cristiano, no se proyecta con la misma claridad que en otros relatos.

La Pródiga fue la última novela escrita por Alarcón, tal como, por lo demás, deja entrever en su dedicatoria («novela que hoy he acabado de escribir y que tal vez sea la última que escriba» nos dice el 10 de febrero de 1882). En la *Historia de mis libros* se queja Alarcón de la conjura de silencio que se cierne contra su obra: «impidieron masónicamente (este adverbio es una metáfora) que muchos, muchísimos periódicos, diesen noticia a sus suscriptores, como cándidamente se lo advertíamos mi librero y yo, del simple hecho material de haberse publicado ya la segunda edición», pero ese silencio era hasta cierto punto normal en la época. Frente a esos enemigos literarios reales o imaginados, pondera el éxito de la novela en-

tre el público («el verdadero público, sin ayuda de nadie, formó juicio de *La Pródiga*, desde luego, en sus simpatías; se la recomendaron unos lectores a otros; aguardose a que los libros la pusiesen a la venta en volumen, y, llegado muy pronto aquel caso, se agotó rapidísimamente en Madrid una edición de muchos miles de ejemplares»). Esa conspiración de silencio de la que se queja el autor fue lo que le condujo a una retirada orgullosa de la creación literaria. Lo cierto es que la última novela suya dejaba un tanto que desear frente a producciones anteriores como *El capitán veneno*, *El Niño de la Bola* y especialmente *El sombrero de tres picos*. Parece que en él el novelista y la idiosincrasia conservadora tendían a chocar.

El texto más académico para leer hoy *La Pródiga* es el preparado por Filomena Liberatori, Madrid: Castalia, 2001. A partir de esta versión y teniendo a la vista la primera edición en libro preparada por el propio autor para la Colección de Escritores Castellanos, Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1882, hemos confeccionado el texto aquí presentado. Hasta que cambió el gusto literario después de la Segunda Guerra Mundial, *La Pródiga* se prodigó en la imprenta casi una veintena de veces.

POESÍAS SERIAS Y HUMORÍSTICAS

Es conocida la afectada modestia de Alarcón cuando enjuicia sus propias obras. Al lector de hoy esa modestia le parecerá más falsa que afectada y lastra considerablemente la sinceridad de don Pedro. También el lector de hoy podrá comprobar que algunas de las reflexiones de Alarcón, dichas por él en tono de disculpa, se ajustan como un guante a la realidad cuando se refieren a sus poemas. La poesía del escritor andaluz es la parte de menor calidad literaria de toda su producción: por eso cuando dice que practicó autos de fe con sus poemas juveniles podemos creer que es cierto, que nunca se sintió a gusto con ellos, y podemos aventurar que si los autos de fe con sus versos hubieran continuado hasta 1890, nada se hubiera perdido para su fama literaria ni para la historia de la poesía española. Expresión así de lapidaria está sacada de la tan traída

Historia de mis libros. Allí afirma al hablar de sus poesías que de la época de los dieciséis años perdonó los versos de *Las Nubes*: «tal vez los únicos salvados de tan repetidos y justos autos de fe». En el mismo párrafo nos aclara Alarcón que sus modelos fueron Espronceda y Zorrilla, pero al degustador de poesía le parecerá que Alarcón se parece a ellos dos como el cuerpo de yeso al cuerpo de carne, y que la copia es de una rigidez sintáctica, de un encorsetado rimar y de una banalidad temática considerables. Frases tan lapidarias le vienen al crítico a la cabeza no por aversión, sino como contrapunto a lo afirmado por el propio poeta: «En cambio, me puedo ufanar, y me ufano, para concluir, de que en ninguna de mis composiciones poéticas hay nada contra las buenas costumbres ni contra las sanas doctrinas, por lo cual les concedo de nuevo aquel exequátur que denominaban nuestros padres “Las licencias necesarias”».

Los poemas de Alarcón se publicaron en colección por primera vez en 1870 y al amparo de tres padrinos ilustres: Juan Valera escribió el prólogo, Antonio Cánovas del Castillo impuso el título de *Poesías serias y humorísticas*, que se mantiene hasta hoy, y José Luis Albareda financió la edición. Alarcón sabe y afirma en la *Historia de mis libros* que no es cantor, que no es poeta, pero también asegura que reimprimirá siempre el volumen de poemas porque «yo estoy más prendado que nadie del asunto de muchas de ellas». Con esto, hemos de avisar que los versos de Alarcón están trufados de escenas cotidianas: son poemas hechos en verbenas, en saraos de la corte o para rellenar álbumes de condesas o figurantas de Madrid. Hay también encorsetados tercetos como epístolas de amistad a sus correligionarios sociales, octavas henchidas de historias patrias, romances tradicionales. Toda la gracia en pasar escenas que hay en las narraciones breves, todo lo vibrante de las situaciones de romanticismo a tumba abierta que hay en las novelas se convierte en paso lento y trabajoso, como si a Alarcón le costara más dejar de ser poeta que serlo. Si contamos que en su siglo escribieron Espronceda, Zorrilla, Bécquer o Rosalía de Castro, reseñar el comienzo del poema «Una niña menos» para compararlo con los de estos nombres puede ayudar a comprender el silencio de la crítica moderna hacia la poesía de Alarcón:

A la vuelta de las viñas,
de las viñas de mi pueblo,
Dolores se quedó atrás,
sola con sus pensamientos.
Delante mis cinco hermanas
iban cantando y riendo,
y yo me acerqué a Dolores
y la contemplé en silencio.

Cercanos a Campoamor en la antipomposidad hay muchos versos en Alarcón, pero utilizando la expresión de Menéndez Pelayo, en éste el verso más parece prosa que verso. Con todo, hay descripciones en la prosa de un lirismo mayor que muchas de las estrofas alarconianas. Llegados a este punto y seguido se puede preguntar el lector de esta advertencia preliminar por qué hemos decidido editar la poesía de Alarcón entre sus obras literarias si apenas vemos literatura en ellas. Pues porque apreciamos un desesperado intento por ser poeta sin serlo, por cuanto suponen sus versos una muestra antológica del romanticismo, del posromanticismo, del naturalismo viajero, del naturalismo de salón, de la poesía de «álbum amicorum», de cómo era el lirismo de a diario en el siglo XIX. Porque Alarcón es un resumen desafortunado de casi todas las escuelas poéticas españolas de su siglo y porque leer su poesía es recuperar y traer al fresco la vida en la corte, la urbanidad, el elogio del rey, el poema hecho para recordar un viaje, para glosar la heroicidad de un capitán: sólo la famosa recopilación de Cossío titulada *Cincuenta años de poesía española*, editada por Espasa Calpe y dedicada a los poetas ecoicos del siglo XIX, muestra un panorama tan rancio de la poesía como objetivo literario de muchos habitantes. Léanse con detenimiento los poemas dedicados a ciudades visitadas en Italia y se podrá comprobar cómo Alarcón se obliga a plasmar sentimientos que no siente para dar altura a su proyección literaria: no deja de ser interesante recordar que Alarcón viene de un estrato literario y convive con una moda en que el verdadero literato es el poeta, el que inventa sentimientos, no el que narra en prosa cosas del mundo (aunque las narre tan bien como él lo hace). La educación litera-

ria inicial de Alarcón está marcada por la gloria que es dada a los poetas, por lo inaccesible y esotérico de la filosofía poética, por Byron y otros héroes románticos, por el reconocimiento en «el Liceo o teatro de aficionados... [con] triunfos y coronas sinnúmero». Se puede decir que el novelista español alcanzó el grado de gran literato (y así reconocimiento parejo al del poeta) cuando ya había avanzado mucho el siglo XIX y Galdós, Valera, Clarín y el propio Alarcón habían dejado a la poesía romántica española atrás e insuperable con los nombres anteriormente dichos. Pero entonces ya era demasiado tarde para un Alarcón que, inspirado por los aires del romanticismo más canónico, vivió como primera fuente literaria el aire poético de su mundo rural natal y hubo de acabar asumiendo su grandeza como prosista y su condición de poeta de circunstancias serias o humorísticas. Ahora sí suenan sinceras (y muy dolidas por demás) las palabras del que renuncia: «desde entonces, no volví a versificar con propósito de alcanzar honra o provecho, sino por encargo de tal o cual amigo, por razones domésticas o por compromisos sociales...». Leer con detenimiento esta sentencia sirve para entender la complicada mente de un poeta a la desesperada: basta con interpretar sin pasión por qué utiliza la palabra versificar para comprobar cuán dolorosa es su asunción, cuánta tristeza le provoca ser novelista famoso y sólo meritorio de salón en lo poético. Por eso el lector que pase adelante verá en los versos de Alarcón un friso sin par lleno de imágenes de poetas españoles del siglo XIX desgañitándose por dar a conocer su altísimo numen, su personal idiosincrasia, sus almas incomprensibles y sus valores únicos de artistas irrepetibles.

Para la poesía hemos utilizado la colección de *Poesías serias y humorísticas*, Madrid: Colección de Escritores Castellanos, 1885, que fue la última publicada en vida por el autor y que viene corregida y cambiada respecto a la primera de 1870. A pesar de todo lo dicho arriba, los poemas de Alarcón se reimprimieron en varias ocasiones.

CARLOS CLAVERÍA
JORGE GARCÍA LÓPEZ

Este segundo 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 diciembre de 2004.
La tirada consta de 1.000 ejemplares
numerados en arábigo.

Ejemplar número