

IDEOLOGÍA Y NOVELA EN PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

Motivación inicial

A más de cien años de su fallecimiento, sorprenden aún varios aspectos de la vida y obra de Pedro Antonio de Alarcón vertidos en sentido peyorativo. A pesar de que casi todos los que de él se ocupan caen en el tópico de su conservadurismo¹ tan denostado, es innegable que existen numerosos estudios sobre su obra que continúa publicándose no sólo en colecciones dedicadas a estudiantes. Constatamos, por otro lado, el rechazo de la crítica ya en su tiempo porque “no se puede distinguir una evolución en la capacidad creadora de Alarcón” (Shaw, 1974) o por su manera de considerar la novela.

Repasando la biografía del escritor guadijeño (Romano, 1933), hallamos algunos aspectos que, en resumen, globalizan vida y obra², cual son la primera salida del hogar paterno, su evolución hacia el conservadurismo, su pretendida adscripción al romanticismo, el abandono de la escritura y la persistencia de su obra. Aunque “el estudio director de la psicología del autor y el establecimiento de una relación de causalidad entre los medios, su vida, su clase social y sus obras, es un trabajo particularmente incierto” (Tinianov, 1987⁵, 100), profundizaremos en aquella para tratar de discernir sobre los motivos que determinan las actuaciones más definitorias de su carácter y decisivas de su vida que afectan tanto a su desenvolvimiento social como a su producción literaria. Hemos de acudir constantemente a *Historia de mis libros* (Alarcón, 1949¹⁹) para encontrar explicación a hechos definitivos de su vida, aunque hemos de hacerlo con determinada prudencia (F. Montesinos, 1977, 31). Todos los estudios posteriores beben de esta fuente y quizá, por la aplicación exacta de sus propios asertos, se ha producido el desvío crítico y la desconsideración acuñada para el escritor.

La génesis de su conservadurismo y ambición personal

Contrasta su actitud primera abierta que le lleva a situaciones políticas de lucha por la libertad -Alarcón no parece muy convencido de las virtudes de la revolución burguesa, es quizá un antirrevolucionario (Ferrerías, 1973)- y su final ideológico. Formado en el Seminario Conciliar de San Torcuato de Guadix (Fernández Segura, 1990), con un bagaje cultural mediano, irregular y escasa capacidad de teorización, pero con una decidida vocación por el periodismo, primero en Cádiz, después en Granada y más tarde en Madrid, intenta destacar en la prensa liberal atacando la tradición política monárquica y incluso apoya la insurrección cuando a Granada llegan los ecos de la *Vicalvarada*, 1854.

Pero, nada de esto es productivo para su ambición personal de llegar a “estar bien colocado”, para su deseo de conseguir el triunfo literario como medio de elevación social,

¹ “La posteridad ha recogido la imagen de un Alarcón militante del conservadurismo rígido cuyas máximas y dicerios dominan gran parte de su obra, la más criticada desde el día de su publicación. Razones: interferir en el desarrollo y en el carácter de los personajes y producir efectos muy negativos sobre la coherencia interna de la novela, defecto por otro lado común a la mayoría de las obras de tesis” (Garrot, 1983). Por su parte, Montes Bordajandi (1986, 25) opina: “Lo que la crítica liberal del siglo XIX, y aun parte de la actual, no entiende en Alarcón es el cambio ideológico que se produce en su pensamiento, pasando de un liberalismo exaltado a un conservadurismo moderado en su madurez”.

² “Mal servicio harán a Alarcón las corrientes críticas que proponen el estudio intrínseco de los textos y rechazan el conocimiento de lo biográfico, pues él no sólo quiso imponer su figura y su obra, sino establecer una recíproca correspondencia entre su personalidad y sus escritos” (Beser, 1993, XVI).

causa única para su alejamiento definitivo de Guadix que bien poco podía ofrecerle y el intento de conquistar la capital literaria: “Alarcón quería formar en la legión de aventureros que llegan a Madrid todos los días dispuestos a conquistar su cacho de pan y un retazo de gloria. Para conseguir su propósito él traería en su equipaje un puñado de poesía” (Romano, 1933, 53).

La actitud revolucionaria primera deja paso a un conservadurismo que él mismo considera de siempre (Alarcón, 1949¹⁹) y justifica repetidas veces, aunque evita, cuando habla de sí mismo, referirse al capítulo que determinó su conversión y su posterior encasillamiento como escritor clericalista. Montes (1986, 25) cree que siempre fue conservador “por haber sido seminarista, por ambiente familiar y por formación”.

Coinciden todos sus biógrafos en señalar el episodio del duelo con el poeta venezolano Heriberto García de Quevedo³ como la causa del regreso a sus orígenes educacionales⁴ o su evolución ideológica. Se habla de conversión, vocablo del léxico religioso-eclesial. Alarcón conserva su lenguaje de seminarista y su educación eclesiástica, lo que, junto a otros factores⁵, determina la vuelta al lugar que nunca había abandonado o del que nunca debía haber salido.

Pérez Gutiérrez (1975, 101) analiza este asunto: “¿Qué acontecimientos han conducido de nuevo al pródigo al hogar paternal? Se alude a un triple fracaso: amoroso, ya que la mujer amada se casó con otro; político, que podemos sospechar había tenido como desenlace un duelo y le había forzado a emigrar en un momento dado a Italia; y artístico, ya que sus ilusiones musicales habían concluido en el piano de un café. Tales fueron las circunstancias que convergieron en su ‘conversión’, al metamorfosearse en un complejo de

³ Heriberto García de Quevedo era amigo de Juan Valera con el que mantiene correspondencia (Valera, 1913). El duelo, ocasionado por los ataques de Alarcón a la monarquía, tuvo lugar el 11 de febrero de 1855, Heriberto le perdonó la vida. García de Quevedo pertenecía a la Unión Liberal desde un año antes. Era redactor del periódico católico *El león español*. Como Alarcón, era amigo de Ros de Olano, rebelado en Vicálvaro. Alarcón luchó con Ros de Olano en África y le prologó un libro de poesía en 1866, de quien dice en el prólogo, para caracterizarlo como escritor, “¡Siempre es él!”. Son las mismas palabras que Valera había dirigido a Alarcón: “El Sr. Alarcón [...] es un poeta natural. En prosa y en verso es él mismo” (Alarcón, 1951⁶, 11).

⁴ “Las circunstancias del duelo cambian la rebeldía y el anticlericalismo de Alarcón, influyen en su conservadurismo y en su postura neocatólica. Y quizá, esta conversión determine su alistamiento voluntario para combatir en la campaña de Marruecos (1854-1860)” asevera Válera Jácome (1979, 166). “Este acontecimiento tuvo una repercusión inusitada en la vida de nuestro autor. Como consecuencia abandonó *El látigo* y la actividad revolucionaria” (Pedraza- Rodríguez, 1983, 369). “Consecuencia lógica de sus ataques fue el duelo a muerte con el poeta José Heriberto García de Quevedo, que había servido a la Reina en la Guardia Real, duelo del que nuestro autor salvó la vida gracias a la benevolencia del contrario quien prefirió disparar al aire, flagelando con el desprecio la osadía y el orgullo del aspirante a escritor, quien supo aprender la lección” (Asenjo Sedano, 1985, 15). “De esta aventura salió Alarcón con el alma deshecha, asqueada por la vileza de sus camaradas, que huyeron, como mosquitos oxeados con escoba”. “Pero el ex-director de *El látigo* que había visto desde su atalaya la ciénaga política y las turbias manipulaciones de los jerifaltes y corifeos, volvió la espalda, desdeñoso, a las sugerencias malévolas de los que querían convertir su nombre en roja bandera revolucionaria. La conducta de sus amigos en el difícil trance le había hecho perder la fe en unos hombres cuyas palabras no respondían a sus sentimientos” (Romano, 1933, 88 y 90).

⁵ “A medida que se le abren las puertas en Madrid, decrece su furor revolucionario” (Rubio Jiménez, 1986²⁰, 13). Alarcón accede al gran mundo de los salones y círculos de moda, a “un tipo de vida que hasta entonces no había rozado” (López Casanova, 1988¹⁶, 16).

inferioridad provinciana, expresión indudable de resentimiento ante la derrota. No se observa en cambio alusión alguna a descreimiento religioso ni a desorden moral”. Fantasía y ambición serían los motivos de su actuación.

Navarro González (1974) plantea igualmente el tema pero no da respuesta alguna a su interrogatorio: “el furibundo revolucionario que desde *El látigo* fustigaba al trono y al ejército y afirmaba que *las colonias de África deberían abandonarse por inútiles y costosas*, el 22 de noviembre sienta plaza de soldado voluntario en el batallón de Ciudad-Rodrigo decidido a ser no sólo testigo sino actor de la Guerra de África. ¿Qué había pasado para que Alarcón se lanzara apasionadamente a pelear y escribir en las cercanas e idealizadas tierras de África?”.

Él mismo narra el episodio: “A los veintiún años, caballero andante de la revolución y soldado del escándalo, luché cara a cara una mañana de febrero, solo en el campo desierto, a merced de mi enemigo, no sabiendo mi imperita mano defender mi vida, debiéndosela a una noble genialidad de mi contrario, mientras que mis cómplices de Redacción se lavaban las manos o hacían todo lo contrario de lavárselas” (Romano, 1933, 87).

La realidad lleva a Alarcón a un período de reflexión. Abandona esa progresía que no le iba a llevar al triunfo pretendido, cosa que no le perdonan sus antiguos correligionarios ni los críticos liberales, y se alinea en las filas conservadoras, en las que da pruebas de honradez, fidelidad y de escasas apetencias políticas en apariencia, que tampoco abandonarían jamás las lógicas reticencias. Sin embargo, su afiliación a *La Unión Liberal* le permite la conquista de los salones conservadores.

En 1854, parte de *La cuerda granadina* (Gallego Roca, 1991) llega a Madrid. Con el nombre de *La colonia granadina* es protegida por Florentino Sanz y Gregorio Cruzada Villamil, íntimo de Romero Robledo. Y en 1857, el ascenso: cronista de sociedad en *La época*. Y en la redacción de *El Belén* aparece junto a Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, Hartzenbursch, Ventura de la Vega, el conde de Cheste, Roca de Togores, Pastor Díaz, Gil y Zárate, Modesto de la Fuente, Cándido Nocedal, Fermín de la Puente Apezechea, Campoamor, Amador de los Ríos, los Madrazo, Navarro Villoslada, Selgas, Juan Valera, Fernández Guerra. Ha consolidado su posición y muestra la misma indefinición que antes, pero defendiéndose a ultranza, ratificándose excesivas veces en sus convicciones conservadoras para salvar ese lugar social. Cuando es atacado, se defiende, ya vencido de antemano, y abandona. Es caracterial. Su estancia en el seminario, la educación en un hogar tradicional, le han marcado de manera indeleble. Su deseo de ser alguien en las letras y ostentar un puesto en los salones y tertulias hace el resto.

Mariano Catalina (1905) niega su revolucionarismo, atribuyéndolo al hervor de la sangre. Pérez Gutiérrez (1975, 102) cree en su conversión por “su conciencia culpable” con respecto a sus padres, a la que atribuye también “una conciencia religiosa”, siendo partidario de un análisis freudiano: “Si se acepta el conservadurismo, debe ponerse bien en claro que semejante conservadurismo no es político ni ideológico [...] sino afirmado en las raíces de su propia personalidad”. Pero no se puede dudar de que existe esa ideología y de que se establece en ella por los beneficios que desprende. El mismo Alarcón lo fundamenta: “Porque no perdamos de vista que la primitiva causa, la principal, la única del gran trastorno que hoy

ocurre en nuestra sociedad es el descreimiento religioso de la plebe influida por los impíos del siglo XVIII y por los materialistas del siglo actual” (Alarcón, 1943, 310).

El fracaso que le depara la primera salida a la vida pública le hace escarmentar y vuelve atrás quizá por su ingénito pesimismo caracterial, por su emotividad y concepto de la estética. Este fracaso le hace buscar el orden, la moral, la religión, la oportunidad conservadora, tal vez por acomodo, sin duda por continuismo de la educación recibida en la tradición, como ya ha quedado de manifiesto. Es una postura vital sincera, de ahí las contradicciones observables. Junto a criterios desfasados hoy, pero importantes en la dinámica de su época, comprobamos criterios de comprensión. Su fe era conservadora y liberal, evitando los extremos, aunque es consciente de que su postura no convence a nadie e intenta siempre justificarla predicando que él no es reaccionario.

La confesionalidad de Alarcón, confesionalidad burguesa sui generis, sin que por ello abandone en sus escritos alguna que otra excentricidad, le permitió ganar “cien mil duros de aquellos” con *Diario de un testigo*. Después, todo aumenta. Esto nos lleva a opinar que lo que en realidad le interesaba era su propia condición personal derivada de su prestigio como escritor, posiblemente su principal ambición, convencido de sus cualidades, y de ahí sus discrepancias y sus quejas; es cuestión de ‘ego’: lo que evidentemente exige esa crítica psicológica, freudiana, que Pérez Gutiérrez reclama para el entendimiento completo de la complejidad humana del escritor.

La lectura de la obra de los escritores realistas puede conducir a la hipótesis de que manifiestan una elaboración partidista de la situación eclesial que novelan, en la que ninguno se opone a nada, sino que prosiguen una corriente de opinión, testifican desde su ideología una situación social: “Respetan los valores que sustenta el sistema social incluso cuando lo critican” (Garrot, 1983). Queremos con esto decir que ninguno de estos escritores se manifiesta confesionalmente ni interviene con referencia a fenómenos contrarios a los que representa. Todo lo más, aparecen en sus novelas curas positivos-negativos como ejemplificadores de una situación social aunque no lo especifiquen o sobre todo idealizadores de esa situación si ellos -los clérigos- fuesen como deberían ser en una sociedad fuertemente eclesializada. No hay que olvidar la identificación carlismo-catolicismo y, en general, las características del entieclesialismo en este último tercio del siglo XIX. En realidad, lo que ocurre es que el catolicismo, tal como lo entendían los ‘neos’ -Alarcón-, se siente asediado porque la difusión de las nuevas ideas le hace perder privilegios. El frente se abre entre los que buscan una Iglesia más liberal y lo que adoptan una religión más conservadora a cuyo frente se encuentra la jerarquía apoyada por los carlistas. Se recrudece la ofensiva liberal frente a la Iglesia que toma una actitud restrictiva reflejada en el *Syllabus* (Martí Gilabert, 1991, 13). Los novelistas católicos conservadores de la Restauración estaban defendiendo esta línea tradicional en sus escritos.

Anotamos la falta de atención de los estudiosos sobre un fenómeno determinante de ese anticlericalismo-antieclesialismo de los clérigos de la época. Se trata de la situación del bajo clero que si aparece en la novela realista de modo neutro, en la novela anticlerical lo hace de modo positivo pues busca su mejora, y en la novela del naturalismo radical de modo negativo ya que sólo se ocupa de enjuiciar sus miserias humanas. En la novela realista únicamente aparecen ejemplificadores bien situados -el canónigo- o clérigos de iglesias

poderosas económicamente.

Ni de los escritos de los novelistas que poseen el marbete de liberales progresistas ni los ubicados entre los liberales conservadores, se desprende una tesis ética. La alineación -los novelistas hacen 'realismo'- en una u otra postura ideológica implica una actitud beligerante contra el sector radical. Por ello, la tan cacareada situación clerical o no, en la que descansa la ideologización-marbete clerical-anticlerical determinante de una situación social a partir de la 'Gloriosa', no es sino una fantasmada porque viene a determinar la culpabilidad o no en esa cuestión económico-social de una parte del clero. Hemos de tener en cuenta que, por la fecha que estudiamos, la situación habría que plantearla en otros términos: pérdida o no del privilegio-status de parte del clero secular con aprovechamiento de parte de la alta burguesía radicalizada junto a la Iglesia como recurso sine qua non para no perder su situación. Tampoco hemos de desechar la opinión de Iris M. Zavala (1974): "Estas polémicas, en el fondo, no fueron más que otra fase de una pugna entre liberales y conservadores en torno al libre examen".

Ninguno de los escritores citados se enfrenta a la situación real antieclesial-anticlerical protagonizada por parte del clero bajo. Manifiestan oposición a órganos más o menos extremistas (librepensamiento, masonería) y se debaten en situaciones bizantinas como el altar-trono, la cuestión liberal y el progreso de las ciencias y su relación con la doctrina de la Iglesia, y la cuestión laboral determinada por las doctrinas socialistas y la *Rerum novarum*. Pero, en el fondo, lo que latía era la resistencia a una pérdida de poder y privilegios que avanzaba a pasos agigantados. Por ello se alinean con la Iglesia y su brazo radical-conservador (ultras, neos, mestizos) y defienden las posturas oficiales en su propio beneficio, ocultándose otras situaciones más peligrosas como su enquistamiento, capa social, las conquistas obreras. Defendieron su situación importándoles poco o nada el resto. Claro que eso aparece al revés: mantenía el tradicionalismo y la doctrina social retrógrada de la Iglesia en comparación con la de los movimientos socialistas, marxistas o anarquistas (el Estado no tenía ninguna doctrina social por su propia degradación y acepta complacido la del Vaticano para que la Iglesia defendiera su poder político), frente a los movimientos de las capas sociales desprotegidas a las que acusaba de subvertir un orden que había funcionado - para ellos- durante mucho tiempo. El alineamiento altar-trono indicaba llanamente eso, el *vaticanismo* como medio de evitar el derrumbamiento del status y el *jesuitismo* como organización que podía conseguir el continuismo. Precisamente fue esta última acusación, la de jesuitismo lanzada por Clarín a la publicación de *El escándalo* (la solución del pasado y con fórmula muy concreta y conocida, el jesuitismo), una de las que más afectaron al accitano (Montes, 1986, 20). Por eso, el anticlericalismo en general persigue al jesuitismo - era ya un tópico en la época- como origen de todos los males (sólo se acerca a esta crítica Blasco Ibañez en *La araña negra*), al mal gobierno de neos y ultramontanos (los carlistas como aglutinadores de los descontentos) y la Iglesia, no como tal institución sino como permisora de una situación no positiva para nadie y que era expresión de haber caído en manos de unos pocos que la gobernaban en su provecho, en el provecho de la minoría altoburguesa tradicionalmente católica, posiblemente lo fuese a la manera tradicional puesto que mantenían todas las fórmulas de manifestación externa.

Ninguno de estos autores inicia una confrontación a favor o contra de los anticlericales, ni tampoco se alinean. Quizá el que más incide sea Valera por su condición de

crítico y cosmopolita. Se mantienen únicamente en el retrato de la significación social del cura -realismo- porque existían muchos y eran protagonistas de situaciones denigrantes, buscaban, entre otras cosas, remedio a una situación de hambruna colectiva⁶, que no tenían más remedio que estar en el punto de mira de un pueblo más famélico aún y desposeído. Eso es lo que quiere decir Soledad Miranda (1982, 1) cuando afirma: “Salvo el caso de Rusia [...] en ninguna otra nación europea se produjo la coincidencia de una religión que pugnaba por no perder su absorbente control social y una novela de calidades superiores que recoge los jalones de tal tensión”.

Ninguno de los estudiosos de Alarcón se ocupa del fenómeno literario anticlerical que existía y tenía éxito popular porque recogía la situación real del pueblo llano y pobre, la situación ideológica se libraba como intercambio de opiniones en la prensa anticlerical por un lado (*El motín, Las dominicales, El país, El resumen, La correspondencia* en ocasiones) y neo por otro (*El siglo futuro*). Libros como *¡Escándalo, escándalo!*⁷ (Dueso, 1907²) sólo manifiestan un estado de opinión -clerical por cierto- ante una crisis que estallaba en las manos del clero ultra -normalmente la cúpula-, intento desesperado mostrativo del estado a que se había llegado por diversas razones que aclara y escribe tomando postura un anticlerical famoso en su época sobre el que sí ha caído una conspiración de silencio, *Constancio Miralta*, o padre Ferrándiz, que es igual, que pone el dedo en la llaga, aunque fracase no por sus ataques a la jerarquía sino a cuestiones dogmáticas (Molina Martínez, 1995).

Mantener la tesis de escritores anticlericales o favorables a la situación es una equivocación de los que no han profundizado en la época. Podemos hablar de escritores realistas o no⁸ que retratan la época y observan una sociedad en manos del clero por su número, aunque la realidad es otra: la jerarquía domina, el clero se debate en la duda porque es claro en cuanto que es un medio eficaz para solucionar su situación económica (hablamos en términos generales); de ahí su apoyo condescendiente al padre Ferrándiz, por poner un ejemplo, toda vez que basaba su lucha en la situación depauperada del clero bajo secular frente al regular. Era una realidad social de clase.

Es lógico por otra parte que la jerarquía hable de situación espiritual átona debido al liberalismo, masonería, librepensamiento, socialismo, nueva Inquisición del XIX la tal postura. No van a echarse unas culpas que para ellos, postura conservadora, proceden, como mantenía Valera, del hecho de que la sociedad se marchaba de manos de la Iglesia (Jiménez Duque, 1974, 9-34).

Si se hace simplemente un listado de los escritores y novelas producidas en este período (Miranda, 1983), se observa esta situación: la presencia del clero en la vida social lo hace objeto de manifestación literaria. Unos plantean cómo son los clérigos, otros cómo deberían ser. Pero la pugna sorda en la gran cuestión no la protagoniza ninguno de estos

⁶ Véanse *El motín*, "La Iglesia por dentro. El dinero clerical", artículo firmado por "Este cura" (J. Ferrándiz), 9 de marzo de 1884, y *Las dominicales del librepensamiento*, "Carta al clero inferior", firmado por *Constancio Miralta* (José Ferrándiz Ruiz), 3 de diciembre de 1884. n.º 50 y ss.

⁷ José Ferrándiz (1913, 203-109) se ocupa de este personaje y de esta obra.

⁸ “Pereda, Alarcón, Valera y Pérez Galdós tienen, para empezar, una idéntica manera de considerar la novela: todos se quieren ‘realistas’, y a las reglas del realismo se supeditan” (Ferrerías, 1973).

escritores.

Por cronología, Alarcón es anterior al resto en la introducción de curas en sus novelas, lo que es un acierto, aunque ya se venía procediendo así con anterioridad (Ferrerías, 1972 y 1973). Cuando el resto hace lo mismo, lo único que varía es el punto de vista (conservador o liberal) o la técnica novelística⁹. Son polos opuestos de un mismo fenómeno literario. Alarcón manifiesta en su novela conflictos de índole moral y religioso propios de un espíritu que se debate en la paradoja y carece de fuerza intelectual e interior para plantear situaciones candentes sin solución aparente por ser tema obsesivo en este final de siglo. Claro que se agudizan en él, prende esa indeterminación por su regresión caracterial producto de su imposibilidad para plantearse una solución o abrazar la justicia o la imparcialidad. Eso define su carácter aunque sea presentado como fogoso, apasionado, entusiasta en sus acciones y convicciones, lo que implica un ritmo depresivo por ciclotímico, una huida, frente a la opción contraria y más si era racionalizada. Tampoco lo define el hecho de querer contentar a unos y a otros, sino empeñarse en demostrar su problemática, que estaba definida para los demás. Dedicado al deseo sublime de ser literato triunfante, convencido de que las opiniones de la crítica eran las que observaban y deducían de su obra, y molesto por la contestación de los intelectuales a pesar de la buena acogida popular -un público medio es su principal lector- intenta una réplica razonada -resulta apasionada- situado en una postura falsa y desplazado de la realidad. La falta de evolución es la causa de la contestación, aunque se pueda hablar de otros motivos¹⁰. Por más que exista una pregunta clave que trataremos más tarde de debatir: ¿por qué tiene tanto en cuenta a Clarín si sus correligionarios le aplauden y esta situación le resulta frustrante?

Su crítico más apasionado escribe cómo los “escolias y censores literarios” le “tachan de neocatólico, teócrata y oscurantista” (Romano, 1933, 153). Es el momento de la publicación de *La Alpujarra*. Alarcón corrige: “era aquel libro [...] un alegato en favor de la tolerancia religiosa” (Alarcón, 1949¹⁹, 237-242).

Miranda (1982, 83) habla de su “apelación al fiseísmo, cuya boga en el pensamiento español conociera en su juventud”. En su obra aparece también “un bucólico costumbrismo religioso popular” y por supuesto “la identificación entre pueblo y sacerdocio es completa” y su casticismo “a ultranza”. La presencia de la religión en su obra es constante desde una perspectiva ideológica conservadora, identificadora de norma de vida con la moral religioso-católica¹¹.

Las novelas de tesis

⁹ “Alarcón se permitió creer que estaba innovando, sus cuadros son principalmente notables como representación de la decadencia del género, cuyo papel histórico de preparar la novela de creciente observación realista había concluido en aquellas fechas” (Shaw, 1974).

¹⁰ “Alarcón parece debatirse en una encrucijada de corrientes novelescas y en su producción podemos encontrar desde un intento muy logrado de construir la realidad, hasta un esfuerzo no menos conseguido para evadirse de la realidad” (Ferrerías, 1974).

¹¹ “Los novelistas que mantienen la actitud conservadora se hallan en la encrucijada de estar viviendo una época en la que son despreciados por obsoletos, por anticuados, los valores que defienden. Ven en los ataques a la sociedad tradicional un ataque a la religión, de forma que, cuando defienden la religiosidad, como cree Brian J. Dendle, no defienden la religión en sí misma sino la sociedad que desaparece tras la revolución” (Montes, 1986, 23).

Nuevamente se desvía la atención al hacer centro del problema sus *novelas de tesis*¹² que son reflejo de la conciencia religiosa popular del momento. Estas novelas “recibieron severas críticas de amplios sectores intelectuales por su maniqueísmo y afán catequizador” (Garrot, 1983). Pero es que Alarcón “vivía en una sociedad con unos determinados prejuicios que compartía plenamente” (Garrot, 1983) y anda enquistado mientras las nuevas ideas iban prendiendo. Indudablemente se mantiene por los asertos del autor con lo que cualquier otra consideración no es tenida en cuenta. Y es que las tesis de Alarcón no son invención suya, están en la sociedad de 1863, viene a decir Montes (1986, 24), quien reconoce el derecho del escritor a aceptarla y defenderla, criticándole el modo débil de defenderla, por lo que lleva a hablarse de “insinceridad religiosa”.

Pero Alarcón, que prefería pasar a la posteridad como autor de sesudas obras provistas de abundante mensaje moral (Garrot, 1983), no encuentra ‘tesis’ en su novelas puesto que para él todo era la realidad que observaba y como testigo de una época reflejaba acertando a escribir lo que se proponía.

Lo más rechazable por parte de la crítica es que en las novelas de tesis alarconianas pone su arte narrativo -escasamente cuestionado por aquella- al servicio de las ideas tradicionalistas católicas cuya hegemonía estará seriamente amenazada desde la revolución de 1868¹³.

Un romántico en el realismo

Julio Romano apellida a Alarcón ‘novelista romántico’. Observemos los matices de tal expresión: “El romanticismo español, viril, sereno, de grandísima perspectiva, de cristiana raigambre, fervoroso, activo y señorial, fue suplantado en nuestro suelo por el romanticismo transpirenaico lleno de enfermizas nostalgias, de exaltaciones febriles y de catastróficos arrebatos” (Romano 1933, 61). Los juicios del biógrafo no siempre son acertados: tacha de mediocre a Patricio de la Escosura, de rebuscado y árido a Martínez de la Rosa, comenta que el espíritu español había perdido su originalidad y que sólo existían traducciones de literatura romántica francesa e inglesa, se queja de la lectura de madame Cottin o de *Alfonso o el hijo natural* o de *Matilde o las Cruzadas*, es decir, se manifestaba contra el folletín. Pero no da razones cuando afirma que “Alarcón se alineó en la legión romántica, cuyo pontífice había sido en España, Espronceda”. Rubio Jiménez (1986²⁰, 18) es más exacto: “Formado en los tiempos del triunfo y de la asimilación social del romanticismo toda su trayectoria se halla marcada por el legado de éste y progresivas adquisiciones del incipiente realismo”. F. Montesinos (1977, 41-118) dedica un importante capítulo al tema Alarcón y el romanticismo, destacando los elementos postrománticos que se advierten en su obra. Señala las características de este postromanticismo en el que sitúa a Alarcón que “ya antes de salir de Granada comenzó a iniciarse en una tendencia postromántica a la que hubo de ser fiel muchos años”. Ferreras (1974) afirma que “la obra de Pedro Antonio de Alarcón representa el paso

¹² “La novela llamada de tesis es algo consustancial a la propia narrativa decimonónica y, que en Antonio Alarcón, concretamente, se convierte en un medio de exponer su propio pensamiento” (Montes, 1986, 26).

¹³ Isabel Román (1988, 31), refiriéndose a su novela *El escándalo*, escribe: “El catolicismo radical y la postura reaccionaria que en ella defiende el novelista la configuran quizá como una de las más rotundas novelas de tesis del siglo. Es frecuente en el siglo XIX que las novelas de tesis sean, además, de tesis religiosa”.

del prerrealismo al realismo, del dualismo a la totalización significativa” aunque “buena parte de sus libros están directamente inspirados por el romanticismo. En puridad, se puede sostener que Alarcón combatió toda su vida contra el realismo totalizador, aunque para hacerlo hubo de escribir como un auténtico realista”. Menos importante le parece esta cuestión a López Casanova (1988¹⁶, 21): “Lo romántico es elemento decisivo, básico”, pero no se olvida del todo de lo real, de lo que tiene delante. Montes (1986, 38) resalta que Alarcón “había bebido en su juventud en las fuentes del movimiento romántico y que muchas de las ideas con las que él comulgaba habían sido utilizadas por aquellos: patriotismo exaltado, admiración por el yo, religiosidad tradicional, los héroes de sus novelas”. Rubio Jiménez (1986²⁰, 18) concretiza aun más: “Entre 1840 y 1860 existió en España un peculiar *eclecticismo* posromántico, caracterizado por la mezcla de elementos dispares. Se perpetuaba el romanticismo resuelto las más de la veces en pura y exagerada pirotecnia verbal por la incapacidad o pereza para asimilar plenamente las nuevas tendencias”. Pérez Gutiérrez (1975, 104) constata que “había nacido demasiado tarde, cuando ya no se podía ser romántico ni revolucionario”. Sorprendentemente Navarro González (1975, 25) asevera: “Más claras y perceptibles son aún las características de Alarcón que lo sitúan en los caminos del esteticismo modernista. Así, sus frecuentes referencias, por ejemplo, a las artes plásticas clásicas e italianas, su predilección por el siglo XVIII y su repugnancia por la ordinariez y la chabacanería, abiertamente lo distancian del romanticismo y lo emparentan con el posterior modernismo y en especial con Valle Inclán”. Es más, “creo impropio intentar explicar la última y más trágica de las novelas alarcónianas -*La pródiga*- a base de influencias literarias románticas más o menos perceptibles”, afirma. Garrot (1983) escribe: “Quiero destacar que la vinculación de determinados rasgos caricaturescos con el *esperpento* no obsta para que al final nos quede una sensación de verosimilitud”. Iañez (1992, 127-128) le sitúa en el prerrealismo y advierte sus “modos de producción derivados del realismo”. Florensa (1993, 4) advierte que a Alarcón se le ha situado siempre en el romanticismo pero que nadie se ha dedicado a definirlo: “En general, la tendencia ha sido unánime en afiliarlo junto a Byron, Hugo y Espronceda sin descubrir que las obras mayores de Alarcón critican tal romanticismo y que o hacen desde los postulados de otro romanticismo, el tradicionalista y cristiano de Schlegel y Böhl de Faber”.

La lectura de su obra indica que, excepto *El final de Norma*, novela primeriza, escrita con un estilo literario folletinesco, en el resto se advierte un costumbrismo impregnado de tradición literaria, la que había recibido en sus estudios y asimilado en sus lecturas¹⁴. El resto de su producción, lo que han llamado sus novelas de tesis, tienen el mismo sabor pero con machacona insistencia ideológica y escasa o nula renovación artística y estilística. Alarcón, tras *La pródiga*, era un escritor agotado.

El mismo Alarcón anota sus influencias en *Historia de mis libros*: “Espronceda, Zorrilla, Agustín Bonnat, Walter Scott, Alejandro Dumas, Jorge Sand (sic), Alfonso Karr y más tarde Cervantes, Goethe, Manzoni, Quevedo, Balzac, Goltmis, Dickens y Shakespeare”. No excesivas lecturas y sin orden o método. Unas indican su deseo de literaturizar folletines,

¹⁴ “Harto sabido es que el realismo costumbrista está a menudo lastrado de prejuicios moralizantes. Los tipos y paisajes que nos brinda son deformaciones nostálgicas de estilos de vida periclitados o a punto de periclitarse a los que se señala, a menudo expresamente, una función edificante” (López Morillas, 1972, 12).

otras la influencia de sus compañeros de tertulia, su estancia en los salones y sus modas. De las primeras llaman la atención las de dos escritores muy menores, Bonnat y Alfonso Karr. Formación inicial romántica. Y sobre este fondo, los analistas de sus obra señalan su escasa formación intelectual y la no sistematización de un pensamiento teórico no sólo sobre la novela sino sobre su propia obra: “De aquellos años quedó Alarcón resabiado para siempre, incapaz de estudios sostenidos, de someter su pensamiento a rigores metódicos, juguete de todo lo que podía conmover su espíritu impresionable tan voluble” (F. Montesinos, 1977, 27).

Teoría de la novela según la crítica conservadora de su época

Juan Valera no sólo dialoga sobre religión sino sobre novela con el neo Nocedal, perseguidor de Ferrándiz. Cándido Nocedal, a quien hallaremos siempre que aparezca el integrismo en esta época, amigo íntimo de Alarcón, hace su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1860. Juan Valera (1884², 285-286) le contesta: “En el mundo de la fantasía, que es el mundo de la novela, debemos admitir, no ya como verosímiles, sino como verdaderos, todos los legítimos engendros de la fantasía. El criterio de verosimilitud fantástica es el que decide sobre la legitimidad de esos engendros, sometidos en su nacimiento, en su desarrollo y vida, a ciertas leyes de conveniencia y de lógica. Así, por ejemplo, un hombre dotado de la facultad de volar, nada tiene de inverosímil en novela; pero lo tendría, si el poeta que lo crease no tuviese al propio tiempo bastante magia de estilo y bastante virtud representativa para trasladarnos a las regiones en que es verosímil que un hombre vuele...”. Entiende Valera que es necesario admitir en la novela lo misterioso, lo extraordinario, lo fantástico e incluso lo sobrenatural, mientras que Nocedal, para quien de la novela se tiene que extraer alguna enseñanza, sólo admite el orden natural. Para Valera, en la novela cabe todo siempre que sea ficción porque es un género comprensivo y libre. Y además de esa verosimilitud exigida en la novela del XIX, se exige la moralidad, que se demuestra en “la decencia, recato y el comedimiento en el lenguaje”, pero no condena la novela como medio de divulgación de ideas y doctrinas, aunque se muestra partidario del arte por el arte.

Para la novela burguesa, según Valera, el primer fundamento de la misma es la verosimilitud, aunque se permite la facultad de introducir elementos fantásticos; el segundo es la moralidad con prioridad a la verosimilitud, e instalada en este orden, la novela puede ser progresista (Ayguales de Izco) o retrógrada (Fernán Caballero); el tercero consiste en la preferencia del arte por el arte y cierta tolerancia sobre la novela de tesis.

¿Qué opina Alarcón? Ya hemos visto cómo niega que sus novelas sean de tesis. Esta afirmación no la demuestra y apenas sale de la consideración moral de la misma. En su *Discurso académico sobre la moral en el arte* (1876) se lee: “Siempre me he complacido en deducirle útiles enseñanzas y provechosas consecuencias de mis narraciones”. “Si la moral no puede considerarse como exclusivo criterio de la belleza artística, tampoco puede haber belleza artística indiferente a la moral”. “Así es que mi obsequioso y querido amigo el señor don Cándido Nocedal, en su discurso de contestación al que yo leí cuando tomé asiento en la dicha Academia, al pasar revista a lo que él llama mis merecimientos morales y religiosos...” (Alarcón, 1943a, 205, 223 y 233).

De todo ello, deducimos que no tiene un pensamiento estético global sobre el arte de novelar; reproduce, con otras palabras, las apreciaciones juiciosas de Valera, pero con el verbo ultra de Nocedal; no puede engañar a nadie con su postura que desea ecléctica: es un

conservador en la vida y en la obra o un servidor perenne de los que le habían aupado a su posición social.

Una novela conservadora se desprende de estas opiniones: verosimilitud y moralidad serían los estratos que sustentarían una historia fingida, novelesca, a la que le permiten la fantasía con el fin exclusivo de deleitar honestamente, sin tesis, sin nada, arte por el arte. La novela burguesa conservadora es una novela exclusivamente moral, su finalidad ni siquiera es enseñar sino evitar el conocimiento de otras experiencias, no corromper con tesis que no sean las tradicionales, dogmatizar, evitar los pensamientos contrarios a su ideología, y nula tolerancia. Todas estas razones están en la novela de Alarcón que hace hincapié en la moraleja, sus obras aspiran a la transmisión de la práctica de la virtud. Pattison (1969, 13) añade: “las flechas de su indignación se disparan contra el arte por el arte en que deplora la falta de un fin moral”.

Realismo versus naturalismo

Los primeros brotes de realismo o, como se llamó tempranamente, verosimilitud, surgen en el mismo origen de la novela moderna; junto al desarrollo técnico se produce el teórico. Pero, “de la verosimilitud decantada desde el siglo XVIII, se pasa hacia 1830 a identificar la pintura minuciosa de la realidad y los temas populares del socialismo” (Zavala, 1981, 18). Por estos mismos años, comienza a discutirse el realismo desde el punto de vista metodológico y para unos consistía en un procedimiento estilístico y para otros en ser portavoz de inmoralidad, vicio y fealdad. Es lógico que los ideólogos conservadores de la novela antes citados se opongan a este término: “Para el joven Alarcón, realismo (1858) significa pintura fotográfica de vicios que revela el mal gusto del autor al retratar las miserias morales. Esta fidelidad a la realidad impide que obras así puedan llamarse novelas, son historias particulares que antiguamente se contaban al confesor” (Zavala, 1981, 54). Se produce la avalancha conservadora contra los ‘modernistas’ y los naturalistas (1887), y piensan aquellos que los libros deben escribirse para los lectores de buen gusto. Alarcón escribe una novela sin pensamiento trascendental, que es lo que le elogia Castelar a propósito de su libro *De Madrid a Nápoles* (Seoane, 1977, 318). Este tipo de libros es el idóneo para y de Alarcón¹⁵.

Alarcón, que había aceptado la imaginación y desde ella escribía¹⁶, que analiza hasta los románticos bajo un prisma de religiosidad¹⁷, no acepta sino la realidad moral¹⁸ a pesar de que, en opinión de Valera (1870), “España, que no desplegó la mayor actividad en el movimiento metafísico anterior, tampoco se halla hoy tan infestada del materialismo y del

¹⁵ Montes (1986, 23) afirma que los escritores de la época escriben todos desde el realismo, unos desde el lado del liberalismo, otros “Alarcón o el padre Coloma desde sus propias convicciones religiosas católicas”.

¹⁶ “Los exámenes de imaginación son tan útiles como los exámenes de conciencia. Y aún más, porque tan luego como descubre uno la raíz o fuente de sus propios errores, puede prevenirlos y evitarlos” (Alarcón, 1943, 277-278).

¹⁷ “... estos innovadores literarios pudieron desconocer al sumo Dios; pero divinizaron a sus criaturas, son particularidad a las mujeres y a sí propios” (Alarcón,

¹⁸ “O la crítica y el arte no son nada o son algo distinto de la prosaica realidad conocida por todos. Porque hay otra realidad: la de las regiones superiores del alma y de las cosas del alma y de las cosas, tan verdadera y tan humana como la no contable ni cantable” (Alarcón, 1943, 269-270).

llamado positivismo que han surgido por reacción posteriormente” (Alarcón, 1951⁶, 10). “Lo cardinal de la novela española que nace de la revolución de septiembre es que da por sentado que hay una realidad problemática y que es urgente habérselas con ella. Quédese para el costumbrismo la añoranza de un pasado de Maricastaña. La nueva ficción fijará su mirada en los tiempos presentes. Y como quiera que esos tiempos son de hipersensibilidad ideológica, de odios y suspicacias, de esperanzas y fracasos, todo ello habrá de incorporarse en la novela que está en trance de nacer. Los escritores más significativos de la época -Galdós, Pereda, Valera, Alarcón- responde a las crespas actitudes que trae en su estela la revolución escribiendo ficciones en que se recoge el sentido de esa crispación espiritual” (López Morillas, 1972, 20-21).

Alarcón se instala en los salones, en su posición social, y desde este estrado descalifica pero sintiéndose perseguido, no comprendido: “prefiero cierta impopularidad entre los iconoclastas a la moda a cierta degradación ante mi fuero interno y continuaré hablándole a usted (se refiere a Ortega y Munilla) en el tono y de los asuntos que son y han sido siempre propios del Arte, aunque hay musas, afortunadamente repulsivas al público distinguido y de gusto, que apellidan romántico, falso y sentimental todo lo que sobresale algo del nivel de lo cursi, ramplón y grosero”.

Alarcón se repliega y repite tópicos defensivos. Y si, en realidad, está en su derecho de ser conservador y se le respeta su opción, también lo está en no ser un naturalista, aunque él no acepta las críticas que, en verdad, eran más ideológicas que literarias y posiblemente se introduzca este orden de cosas en las múltiples campañas de desprestigio que se hicieron unos a otros a los largo de estos años finales del siglo.

Pero sigue siendo fiel a sí mismo: “si en esos centro (Ateneos, Clubs, los teatros) se les enseña que el espiritualismo es una locura; que el más grosero naturalismo constituye la única verdad, patrimonio digno del Arte, y que urge renegar de aquel otro naturalismo sublime absurdamente llamado hoy romántico, que reconoce en la especie humana nobilísimas facultades y aptitudes superiores y extrañas al mundo físico”, sin duda no puede entrar en ese juego. Es contrario a su convicción conservadora que asimila religiosidad, catolicismo y forma de vida: sólo es bueno lo que así se ordena. Sin duda, Alarcón no podía soportar los descarnados sistemas materialistas, la negación de Dios del espíritu y de todo lo que no es de este mundo; por supuesto, tampoco el aborrecimiento de toda metafísica y de toda teología. Alarcón enunció su famoso dictamen en abril de 1883 llamando al naturalismo *la mano sucia literaria*. Y apostilla: “en la obra de Alarcón notamos la misma tendencia a retratar al libre pensador como ateo depravado y encontramos las consecuentes razones indignadas de parte de los liberales” (Pattison, 1969, 14 y 26).

Lo cuenta en *Historia de mis libros*: “La novela ... *natural* ofrece el solo mérito de no ser *natural*, aunque lo parece. No contiene más *realidad* que la que mi imaginación le haya prestado al hacer esta especie de ensayo de *naturalismo* decoroso. Aun así, me desagrada el género *fotográfico* en las novelas” (p. 209). “En esta crudeza y confusión muy semejantes a lo que hoy se llama *naturalismo*, estriba, en mi entender, la diferencia esencial entre las narraciones de viajes y las de mera imaginación. Los relatos de imaginación, particularmente las novelas, deben ser fruto de la realidad humana” (p. 229).

En definitiva, concluimos con Rubio Jiménez (1986²⁰, 17), “Alarcón se alineó decididamente del lado de quienes propugnaban una literatura útil, docente y decente, un realismo individual”.

Decadencia. Abandono de la literatura

Varias son las causas que se debaten para explicar el abandono de su actividad como escritor: su voluntad, los ataques de la crítica, sobre todo la de Clarín y el tema de las fuentes o los plagios comprobados.

Si hacemos caso a su propia expresión, *un invencible tedio hacia la vida literaria* le apartó de la escritura como consecuencia de lo que consideraba ‘conjuración del silencio’. Creyó ver una campaña de desprestigio, lo que le llevó, ante la mala acogida de *La pródiga*, a abandonar la escritura acremente desengañado y desolado: “Quería la paz [...] y por resultados de todo ello decidí no componer nunca más novelas” (Alarcón, 1949¹⁹, 274). “[...] por qué no escribo. No es [...] porque el público me parezca definitivamente pervertido. En primer lugar nunca he dejado de tener sólidas razones para entender lo contrario. En segundo lugar, veo ya claramente que el ciclón pasa. La avenida de cieno, de aquel cieno que oportunamente anegó a mi cuitado héroe de *La pródiga*, baja y baja ya algún tiempo. Si no escribo es por falta de tiempo; pero podré volver a escribir después de que Dios Nuestro Señor (¡qué tontería! exclamarán no pocos sabios al leer este saludo) sea servido de procurarme arbitrios y medios para que mis hijos no tengan que meterse a literatos el día que yo les falte” (Alarcón, 1943, 171).

J. Romano habla de los dardos envenenados de Clarín: “los antagonistas alarconianos, los que él llamó *corifeos de la envidia*, tienen a Clarín por capitán. Los zarpazos del ilustre crítico ponen en carne viva el corazón del poeta. La decadencia de Alarcón comienza a alcanzar la cúspide de su fama literaria” (Romano, 1933, 174). Los ataques de Clarín, no excesivamente desmesurados y mezclados con elogios, sí fueron constantes: “Es evidente que el entonces jovencísimo crítico asturiano no dejaba de ver la valía artística de Alarcón”, pero experimentaba repugnancia por la que consideraba tesis de las novelas de Alarcón, extremo que este negaba (Pérez Gutiérrez, 1975, 120). Clarín denunciaba “su endeble cultura, la vulgaridad de su estilo o su afición por lo inverosímil pero reconoce en él dotes de verdadero novelista” (Rubio Jiménez, 1986²⁰, 17).

Romano (1933, 196) quiere mostrar el lado humano del novelista: “hay algo para el autor de *La Alpujarra* que le es más insoportable que el ataque, más insufrible que la gritería y la confusión de la pelea, más tenebroso y abrumador que el escándalo, la trifulca y la regañina: ¡el silencio! Amargado y dolorido se queja de que la crítica no se ocupe de sus obras”.

F. Montesinos (1977, 281-288), en la obra citada, introduce un *Apéndice* en el que reproduce artículos y opiniones de Leopoldo Alas sobre la retirada de Alarcón. Clarín ya había repartido elogios y censuras a *El niño de la bola*, en parte a la estructura literaria, en parte a la ideología: “si el católico académico se propuso halagar ciertos sentimientos, muy nacionales por cierto [...] su obra es maestra”. “Esto no quiere decir que *El niño de la bola* no deje de tener sus tendencias reaccionarias como *El escándalo*”. “*El niño de la bola* es obra

que demuestra el vigor del ingenio nacional y contribuye a esta gloriosa y difícil empresa acometida por pocos, pero ilustres autores, de restaurar la novela española, por siglos decaída y casi muerta” (Alas, 1966², 1060 y 1066).

Pardo Bazán (1989, 306) lo trata con benevolencia no exenta de seriedad y buen juicio. Galdós elogia excesivamente ‘su’ arte de la narración cuando publica la reseña de *El escándalo* en *La prensa* de Buenos Aires.

Pérez Gutiérrez (1975, 129) habla de “imposibilidad histórica de seguir escribiendo en la clave que le era familiar”. López Casanova (1988¹⁶, 30) indica “cierto cansancio” además del poco interés que *La pródiga* despierta en los ambientes cultos. Rubio Jiménez (1986²⁰, 16) aclara: “el escritor guadijeño era ya un escritor trasnochado, anclado en el pasado, cultivador de una literatura de bajo nivel técnico y muy condicionado por presupuestos morales, cuando se estaba produciendo una creciente depuración estilística de la novela, que suponía un rechazo a la espontaneidad romántica”. Para Pattison (1969, 120), “Alarcón, uno de los principales idealistas, ha dejado de escribir, dejando la defensa de sus ideas a Cañete y Luis Alfonso”. Navarro González (1975) se pregunta si el abandono de la literatura por parte de Alarcón obedece a su carácter ciclotímico, a su incapacidad de escribir extensas novelas, al abandono ante las críticas, o si era consecuencia del cambio de gusto de lectores y críticos. Insinúa la repugnancia de Alarcón a “dedicarse a copiar con observación meticulosa y tenaz, y con laboriosidad metódica y continuada, cuadros y personajes más o menos bellos de la vida cotidiana”. Piensa que esa dificultad no era incapacidad y que *La pródiga*, “genial e inspirada novela” pudo ser “explicación suficiente del silencio del artista” porque la envidia y las críticas contribuyeron de forma definitiva a su abandono de la literatura. Para este estudioso, la conjuración de silencio existió y “en más o menos medida influyó en el definitivo silencio de Alarcón”.

Campos (1985, 20) opina: “Años de producción y gloria que se apagan repentinamente con la salida de su última novela. La crítica deja de alabarle. Lo más importante de este hecho es la reacción de Alarcón que abandona su oficio de escritor”. “Retirado en su finca de Valdemoro contempla amargado un panorama literario del que se considera desplazado. Se siente desconocido por una juventud que exige otros derroteros a la literatura. El realismo y las tendencias naturalistas avanzan de día en día. Alarcón [...] era un romántico y ante los cambios del tiempo ha ido acentuando su conservadurismo”.

Existe un dato que puede suponer una intención oculta: “Corresponde a ti, mi querido Yvon -José Fernández Jiménez a quien se la dedica-, figurar como padrino de *La pródiga*, novela que hoy he acabado y que *tal vez sea la última que escriba*” (Alarcón, 1921¹¹, 4-5). Quizá sería más justo hablar de agotamiento de ideas, envejecimiento de formas, solecismo ante la nueva realidad. Alarcón no se resignó a aceptar que su época había pasado: “Alarcón era un espíritu que había andado ideológicamente de la Ceca a la Meca confundiendo a sus contemporáneos. Esta inquietud se reflejó en su versatilidad o insatisfacción juvenil literaria. Escribiendo hacía y deshacía y se deslizaba desde el plano liberal al reaccionario. Alarcón se muestra como un diestro narrado y un habilidoso compositor de la aventura que nos ofrece. Para ello, se vale de un estilo apretado y sinóptico que sitúa el texto al borde mismo del guión cinematográfico. No faltan, claro está, ni la gesticulación exclamativa ni los soponcios retóricos” (Corbalán, 1971).

Aunque es un tema que se soslaya o se deja indicado, Aureliano J. Pereira (1898) se detiene en señalar los plagios que encuentra en la obra de Alarcón (vid. Addenda 1). La crítica actual habla de fuentes. Montes (1986, 13) se refiere al episodio con Nicomedes Pastor Díaz y remite a F. Montesinos que rebate su condición de plagiario. Dejamos indicada esta cuestión por si estas acusaciones pudieron haberle ayudado a tomar la decisión final de no escribir, aunque tampoco olvidamos el solecismo general del autor.

Garrot (1983) viene a poner un colofón ponderado: entiende como no lógico el hecho de que se rechace su novela a causa de su ideología: “La ideología no subordina a los demás elementos de la ficción ni interfiere la lectura: simplemente, está, igual que en cualquier obra de cualquier época y país con todo derecho”. “Me parece incuestionable que la discrepancia con el trasfondo ideológico de una obra no empaña su valor estético. Marx y Engels podían admirar a un reaccionario tan contumaz como Balzac, a pesar de no compartir su devoción por el Antiguo Régimen, tan lleno de valores cristianos y morales, según el novelista francés”. Y Baquero Goyanes (1963) concluye: “En mi opinión, no existen grandes novelas reaccionarias (o no suelen existir), por la misma causa que tampoco existen grandes novelas de signo ideológico opuesto, cuando una y otra actitud pecan de extremosa [...], la obra en cuestión está en un tris de ir perdiendo calidades artísticas en la medida que se hace panfletaria y demagógica”.

ADDENDA 1.

A propósito de "CURRO VARGAS"

La reclamación formulada por la familia de don Pedro A. de Alarcón respecto de la zarzuela *Curro Vargas*, se funda en la voluntad de aquel autor opuesta a que sus obras sirviesen para asuntos teatrales, y se ampara, al parecer, en algún artículo de la ley de propiedad literaria.

Podrá suceder que el derecho de los reclamantes esté suficientemente claro, pero no por eso la cuestión pierde nada de su verdadero interés.

No he de meterme a discutir el alcance de la disposición legal, que interpreta en el sentido que ahora, por lo visto, quiere dársele, nos conduciría al absurdo; y me limitaré a consignar únicamente algunos datos, como contestación a la pregunta siguiente: ¿Puede ni debe reconocerse ese derecho de propiedad cuando el asunto de la novela no es de la inventiva del autor de ésta, sino que, al contrario, el novelista lo tomó de donde le pareció bien? En el n^o 10 del *Nuevo teatro crítico*, correspondiente al mes de octubre de 1891, dice la Sra. Pardo Bazán (artículo *Pedro A. de Alarcón. Novelas cortas*). "Asegura su autor que *La comendadora* es totalmente histórica. Sólo ha cambiado nombres y fechas, y alguno que otro pormenor inenarrable del desempeño del niño". Mucho siento no haber preguntado a Edmundo de Goncourt por qué caminos llegó a su conocimiento la historia de la comendadora para que la refiriese en uno de sus libros sin omitir el pormenor inenarrable.

En ese mismo artículo alude la Sra. Pardo a la historieta *El clavo*, que recordaba haber visto traducida del original francés de Hipólito Lucas, indicación que hizo la citada escritora para "estimular al curioso que lograrse descubrir la historia francesa y compararla con la española".

Recogiendo la excitación, contesté yo en el *Heraldo de Madrid* (13 de diciembre de 1891) consignando los siguientes datos: "*El clavo*, con este mismo título está inserto en un periódico nombrado *Omnibus mensual*, n.º 1.º, correspondiente a enero de 1844, con la firma de Hipólito Lucas. El asunto es el mismo. El trabajo del autor francés tiene por subtítulo *Historia fantástica*, por lo que es de creer se trata de una invención de aquel, por más que un magistrado granadino hubiese dicho al Sr. Alarcón, que se trataba de una causa célebre".

En el mismo artículo señalé otra curiosa coincidencia, relativa a *El Niño de la Bola*. El final, la escena culminante del drama, está en otra novela española, *Vicente y Adela*, de Don Pascual Riego, publicada en Valladolid, en 1862, imprenta de D. J. M. Perillán: en esta obrita el baile se celebra en un salón, y hay alguna que otra diferencia de detalle; pero, repite la escena en la misma.

Más todavía: hace años, en unas réplicas a una carta del Sr. Alarcón, acusaron a éste dos distinguidos escritores gallegos, Don Alfredo Vicenti, bien conocido, y Don Jesús Murnais, hoy catedrático en Pontevedra, de haber utilizado para su famosa novela *El escándalo* otra novela titulada *De Villahermosa a La China*, de don Nicomedes Pastor Díaz, publicada en Madrid, 1858, imprenta de M. Rivadeneira.

Y, en efecto, quien lea ambas advertirá sin el menor esfuerzo que el parecido es tan grande, tan idéntico el asunto, que autoriza a creer en la afirmación de los citados escritores gallegos. Por no atreverme a fiar de mi memoria, omito otras coincidencias que pueden señalarse en la novela de Alarcón. Además, lo apuntado basta a mi objeto.

Y vamos a la pregunta anteriormente formulada.

Sea digna del mayor respeto la voluntad del autor de *El Niño de la Bola*; créanse sus herederos obligados a su cumplimiento en absoluto, amparando su derecho en textos legales; ¿ese derecho es claro, es evidente para que pueda impedir que autores dramáticos utilicen o aprovechen que no son de Alarcón, sino que éste los utilizó o aprovechó de otros autores?

Aun admitiendo que la propiedad literaria no comprenda solamente la obra escrita, y que alcance el asunto mismo, si éste no es de la invención del autor de la novela, si el autor lo ha recogido de la leyenda, de la tradición, de un sucedido, de otra obra, ¿cabe, en justicia, reconocer ese derecho?

Esto, en el terreno legal, porque si entramos en consideraciones de orden moral, digámoslo francamente, hay prohibiciones que se parecen mucho al conocido *¡caballeros, no empujar!*

No trato de dar opinión acerca del pleito *Curro Vargas*, porque nadie me lo ha pedido ni a nadie le interesa: he querido demostrar, nada más, que la voluntad que intenta cumplir la familia del Sr. Alarcón no tiene eficacia, y no podría cumplirse en muchos casos -como sucedió con *El sombrero de tres picos*- porque nadie puede prohibir que asuntos que no son suyos los utilice quien quiera.

Y que muchos asuntos no eran de Alarcón -por lo menos no eran de él solo pues antes los trataron otros autores- lo prueban *El sombrero de tres picos*, *La comendadora*, *El clavo*, *El escándalo*, *Vicente y Adela* y hasta *El carbonero Alcalde* episodio que he leído en una novela patriótica titulada *¡Atrás el extranjero!* escrita, si no recuerdo mal, por D. Manuel Angelón.

Aureliano J. PEREIRA
Vida Nueva, nº 29. Madrid, 5 diciembre 1898.

Bibliografía

- ALARCÓN, Pedro Antonio de, 1921¹¹, *La pródiga*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira.
- 1943, *Últimos escritos*, Madrid, Victoriano Suárez.
- 1943a, *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Victoriano Suárez
- 1949¹⁹, *El capitán Veneno. Historia de mis libros*, Madrid, Victoriano Suárez.
- 1951⁶, *Poesías serias y humorísticas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira.
- 1974, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Ediciones del Centro.
- 1975, *La pródiga*, Madrid, Editora Nacional.
- 1983, *El sombrero de tres picos*, Madrid, Busma¹⁹.
- 1985, *El sombrero de tres picos*, Madrid, Alianza.
- 1985, *Páginas de "El diario de un testigo de la guerra de África" I*, Granada, Biblioteca de la cultura andaluza.
- 1986, *El escándalo*, Madrid, Cátedra²⁰.
- 1986²⁰, *El sombrero de tres picos. El capitán veneno*, Madrid, Espasa Calpe.
- 1988¹⁶, *El sombrero de tres picos*, Madrid, Alianza.
- 1993, *El sombrero de tres picos*, Barcelona, Crítica.
ALAS, Leopoldo, 1966², *Obra selecta*, Madrid, Biblioteca Nueva.
ASENJO SEDANO, José, 1985, "Introducción", en Pedro Antonio de Alarcón.
BAQUERO GOYANES, Mariano, 1963, *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp.
BESER, Sergio, 1993, "Estudio preliminar", en Pedro Antonio de Alarcón.
CAMPOS, Jorge, 1985, "Introducción", en Pedro Antonio de Alarcón.
CATALINA, Mariano, 1943, *Obras completas*, Madrid, Fax²¹.
CORBALÁN, Pablo, 1991, "Alarcón, escritor de cine", en *La vida literaria*, Los libros de *El Sol*, nº 70, viernes 25 de octubre.
DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), 1974, *Historia de la literatura española (Siglo XIX y XX)*, Madrid, Guadiana.
DUESO, José, 1907², *¡Escándalo! ¡Escándalo!* Opúsculo de actualidad. Dedicado a los católicos fervorosos y a los tibios por el R. P. José Dueso, misionero hijo del Sagrado Corazón de María y director de *El iris de la paz*, Madrid.
F. MONTESINOS, José, 1977, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia.
FERNÁNDEZ SEGURA, Francisco José, 1990, *Guía de Guadix*, Guadix.
FERRÁNDIZ RUIZ, José, 1913, *Sotanas conocidas*, Madrid, Sociedad de

¹⁹ La edición de "Librería General de Victoriano Suárez" de 1944, en cuya portada se anuncia que es la trigésima primera, se abre a modo de prólogo con un artículo de Luis Alfonso aparecido en la prensa madrileña en 1874.

²⁰ En 1941, la "Librería General de Victoriano Suárez", publica la trigésimo sexta edición de esta novela.

²¹ Estas "Obras completas" vienen precedidas de un "comento" de Luis Martínez Kleiser y una biografía de M. Catalina de 1905.

publicaciones heroicas.

- FERRERAS, Juan Ignacio, 1972, *La novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- 1973, *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- 1973a, *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830*, Madrid, Taurus.
- 1974, "La prosa en el siglo XIX", en J. M. Díez Borque (ed.).
- FLORENSA, Eva F., 1993, "Prólogo", en Pedro Antonio de Alarcón.
- GALLEGO ROCA, Miguel, 1991, *"La cuerda granadina". Una sociedad literaria del postromanticismo*, Granada, Comares.
- GARROT, Juan Carlos, 1983, "Introducción", en Pedro Antonio de Alarcón.
- IAÑEZ, E., 1992, *Historia de la literatura. El siglo XIX. Realismo y posromanticismo*, vol. 7, Barcelona, Tesys-Bosch.
- JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero, 1974, *La espiritualidad en el siglo XIX español*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio, 1993, "Introducción", en Pedro Antonio de Alarcón.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan, 1972, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍ GILABERT, Francisco, 1991, *Política religiosa de la Restauración (1875-1931)*, Madrid, Rialp.
- MIRANDA, Soledad, 1982, *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, Pegaso.
- 1983, *Pluma y altar en el siglo XIX. De Galdós al cura Santa Cruz*, Madrid, Pegaso.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis, 1995, *Novela anticlerical del siglo XIX (Sociología e historia, crítica e ideología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MONTES BORDAJANDI, Juan Bautista, 1986, "Introducción", en Pedro Antonio de Alarcón.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, 1974, "Prólogo", en Pedro Antonio de Alarcón.
- 1975, "Introducción", en Pedro Antonio de Alarcón.
- PARDO BAZÁN, Emilia, 1989, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos.
- PATTISON, Walter T., 1969, *El naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario)*, Madrid, Gredos.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.-RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, 1983, *Manual de literatura española VII. Época del Realismo*, Tafalla, Cénlit.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, 1975, *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus.
- ROMÁN, Isabel, 1988, *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. II. La novela realista*, Sevilla, Alfar.
- ROMANO, Julio, 1933, *Pedro Antonio de Alarcón. El novelista romántico*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1986²⁰, "Introducción", en Pedro Antonio de Alarcón.
- SEOANE, María Cruz, 1977, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- SHAW, Donald L. 1979, *Historia de la literatura española 5*, Barcelona, Ariel.
- TINIANOV, J. 1987⁵, "Sobre la evolución literaria", en Tzvetan Todorov (ed.).
- TODOROV, Tzvetan, 1987⁵, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI.
- VALERA, Juan, 1884², "Sobre el libro titulado *El Papa y los gobiernos populares* de don Miguel Sánchez, presbítero" en *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, tomo II, Madrid, Francisco Álvarez.
- 1884², "De la naturaleza y carácter de la novela" en *Estudios críticos sobre literatura*,

- política y costumbres de nuestro días*, tomo I, Madrid, Francisco Álvarez.
- 1913, *Correspondencia I (1847-1857)*, Madrid, Imprenta Alemana.
 - 1951⁶, "Prólogo", en Pedro Antonio de Alarcón.
- VALERA JÁCOME, Benito, 1979, "La novela realista, Fernán Caballero y Alarcón", en *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Orgaz.
- ZAVALA, Iris M., 1974, "Características generales del siglo XIX (Burguesía y literatura)" en J. M. Díez Borque (ed.).
- 1981, "El triunfo del canónigo: teoría y novela en la España del siglo XIX" en *El texto en la historia*, Madrid, Nuestra Cultura.

Nombre de archivo: Ideología y novela en Pedro Antonio de Alarcón.doc
Directorio: C:\DOCUMENTOS\AGENDA\CONFIG\Temp
Plantilla: C:\Documents and Settings\AGENDA\Datos de programa\Microsoft\Plantillas\Normal.dot
Título: Ideología y novela en Pedro Antonio de Alarcón
Asunto:
Autor: Usuario
Palabras clave:
Comentarios:
Fecha de creación: 12/01/2008 18:23
Cambio número: 7
Guardado el: 02/02/2008 11:27
Guardado por: Usuario
Tiempo de edición: 102 minutos
Impreso el: 04/02/2008 11:06
Última impresión completa
Número de páginas: 19
Número de palabras: 8.286 (aprox.)
Número de caracteres: 47.235 (aprox.)