

Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo

(Conclusión.)

III. LA NARRACIÓN CORTA: "EL CARBONERO ALCALDE".

Alarcón ha producido una notable cantidad de narraciones cortas: cuentos, novelas cortas, relatos de impresiones viajeras, cortas narraciones costumbristas a lo Mesonero Romanos. En el cuento nos ha legado su mejor obra, una de las más extraordinarias en su género: *El Sombrero de Tres Picos*, inserto en la corriente tradicional de nuestra literatura por provenir del Romancero.

Esta obra corta, sobradamente estudiada y juzgada por la crítica, no merece por ahora nuestra atención. Alarcón, verdadero maestro en el arte de la narración, supo amplificar lo que era una simple anécdota hasta producir el famoso cuento, cuya fortuna ha sido tan grande entre nosotros como en el extranjero.

Para examinar el estilo de Alarcón en la narración y relatos cortos —no esencialmente diferente al de su novela grande— hemos tomado como guía otra de sus historietas, también de una merecida celebridad: *El Carbonero Alcalde*.

La clasificación usual de las obras menores de Alarcón es en tres grupos: "Narraciones Inverosímiles", "Cuentos Amatorios" e "Historietas Nacionales".

Desde un punto de vista estilístico, tanto el primero como el segundo grupo están teñidos de una pretensión constante de imitar o, mejor, de traducir el estilo de Alfonso Karr (1808-1890), copiosísimo escritor francés, maestro en el arte de la "blague-rie", que tanto el accitano como Agustín Bonnat tomaron por último grito de la moda literaria parisiense. Alarcón sabía positivamente que Karr era muy leído en París, hacia 1855 o 1860. Así cuando visita la capital de Francia va a ver a su amigo y antiguo compañero de armas en Africa, el pintor y escritor Iriarte.

Ambos amigos pasan un día con dos alegres "demi-mondaines", y el escritor guadijeño transcribe el "bello ideal" de una de aquellas muchachas: internarse en un bosquecillo cabe el Sena y leer en la umbría "un libro de Alfonso Karr" (1).

Esta imitación consciente o adaptación al castellano del estilo y pensamientos de Karr no interesa demasiado al revisar el estilo alarconiano.

Y es así porque no se trata de una transposición sincera, sino de una moda efímera, de la que Alarcón mismo escapó bien pronto. Dejó huella en algunos párrafos de los *Cuentos Amatorios* y en casi todas las *Narraciones inverosímiles*, como en muchos fragmentos de "cosas que fueron" (2).

(1) Vid. *De Madrid a Nápoles*, lib. I. Para la narración fantástica de Alarcón, consúltese: John Eugene Englekirk, *E. A. Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1934, y, en especial, Clark Gallaher, "The Predecessors of Bécquer in the fantastic tale", *College Bulletin Southeastern Louisiana College*, Hammond, Louis., January, 1949, págs. 23-24.

(2) Lo que atraía a Alarcón y Bonnant del estilo de Karr era haber plasmado literariamente la charla de "bavard" parisiense. Hablar y hablar sobre una cosa fútil y trivial (este es, muchas veces, el secreto de lo a meno). Así encontramos, en *Cosas que fueron*, el "discurrir a meno" sobre un objeto vulgar: el pañuelo.

Después de haber sido éste protagonista de varios sucesos (parte narrativa) contados con gracia, buscando la paradoja y la antítesis, se llega a una enumeración de diversos órdenes, que comienzan por oraciones impersonales afirmativas o negativas y continúa con una predicación de cualidades:

"Él (el pañue'lo) se dobla en forma de cabestrillo y sostienen vuestro brazo lastimado..., se hace tiras para serviros de vendaje..., se transforma

Los tres tipos de narraciones admitidas tradicionalmente caen bajo el epígrafe común de "novelas cortas".

Si las palabras escritas en *Historia de mis libros* (1884) no estuvieran cargadas de prejuicios —porque Alarcón quería hacer resaltar a todo trance su postura "espiritualista", sus tendencias y, además, quería que éstas resplandecieran en todas sus obras—, nos servirían sus palabras de segura introducción al estudio de la novela corta.

Con todo, se trata del pensamiento del autor. Según éste hay en las novelas cortas tres maneras distintas en la forma y en el fondo. La primera es la natural y primitiva: cuentos pensados en el Guadix natal, resentidos del eco de las primeras lecturas; Scott, Dumas padre y Hugo y después George Sand y Balzac (1). Alarcón señala que en estos ensayos, predomina la huella de Alejandro Dumas y —muy importante— que de sus primeros gestados prefirió después aquellos "puramente narrativos" (2). Por esta razón —agrega— insistió en los relatos fuera ya de su pueblo cuando concibió la mayor parte de la *Historietas Nacionales*. A continuación, el escritor intenta justificar un tono ascético latente o manifiesto en todas las novelas cortas, "por más que estén escritas en mis procelosos años". Su justifica-

en tacos cuando vais de caza... "Con él se presenta al pie del cadalso el mensajero del perdón", etc.

Como vemos, el dirigirse a un lector en segunda persona del plural, delata la contaminación con la prosa francesa. Con esto se puede equiparar la enumeración de los colores especificados de "Los Seis Velos" en *Narraciones Inverosímiles* —¡qué distinta del mismo tratamiento de los colores por un modernista!—. En general, estos juegos ingeniosos de Alarcón, que cultivó hasta muy tarde —su artículo *Diciembre* es de 1887—, dejan una impresión en el lector de hoy penosa; son como esas secciones de "amenidades" o apropósitos, muy de la prensa de la época y de aquella que en nuestro tiempo no ha desechado aún las pautas del siglo pasado. (Vid. *Historia de mis Libros*, págs. 201 y 202.) Alarcón califica su afición a Karr de "aberración", no obstante considerar!o un autor humorístico, sentimental, filosófico y "siempre admirable".

(1) Para la influencia de Balzac en Alarcón, no demasiado importante, véase J. F. Montesinos: *Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España*, en *Rev. Litt. Comparée*, XXIV, 1950, 309-358 (págs. 330 a 334).

(2) Vid. *Historia de mis Libros*, pág. 22 y sigs.

ción se extiende, sobre todo, a los *Cuentos amatorios*, para librarlos de la posible imputación que podría haberseles hecho de contaminación con cierta literatura francesa galante. Ni esta cuestión ni la originalidad discutida de algunos de estos cuentos, como *La Comendadora*, puesta en duda por la Pardo Bazán, nos inspiran por ahora interés.

En resumen: por lo que afecta a las *Historietas Nacionales*, su propio autor nos dice que fueron concebidas en Madrid sobre los modelos de narración primitiva. Equiparables por esto al plan del cual surgió *El final de Norma*.

La historicidad de las *Historietas Nacionales*, según declara su autor, es digna de toda fe: "O las he oído contar a fidedignos testigos presenciales o las he extractado de documentos incontrovertibles. Yo soy poco aficionado a inventar historias", dice solemnemente (1).

La guerra de la Independencia es bien sabido que ofrece un abundante material a la más importante novela histórica española. Como testimonio de mayor excepción no pueden dejar de citarse los *Episodios galdosianos* de la 1.^a serie, que juegan con los hechos reales, los personajes simbólicos y las ideas, alcanzando en varios de ellos inigualable altura al compaginar lo imaginario con lo real o, mejor, al representar la historia como un todo donde se funden los acontecimientos en un horizonte igual. Alarcón no cuenta episodios históricos, sino anécdotas históricas, historietas —como justamente las titula su creador—.

La historia, como sabemos, es genio tutelar para los autores del XIX. Alarcón incluye precisamente en estas *Historietas* su primer trabajo literario en prosa: *Descubrimiento y paso del Cabo de Buena Esperanza*, escrito en 1848, relato de carácter histórico-geográfico.

Y la Historia de España en el siglo XIX, iniciada por aquella guerra cuyo interés ha llegado hasta las generaciones más escépticas, no podía dejar de conmover a Alarcón, patriota y romántico. Mucho más cuanto que en la intimidad familiar del poeta el empobrecimiento de la casa solariega, el abatimiento del prestigio rancio de la estirpe, estaba unido a la invasión y motivado por

(1) *Ibid.*, pág. 210.

ella. Alarcón, gran aficionado a los cuentos —que su abuela paterna le contaba junto al hogar—, oiría muchas veces hablar, al mencionar la historia de la familia, de aquella guerra donde sus antepasados habían tomado activísima parte.

En *El Niño de la Bola*, Don Rodrigo Venegas es un símbolo de los ahidalgados hijos de Guadix, que lucharon por la independencia de la patria fuera de su pueblo, en los campos de batalla. En *El Sombrero de Tres Picos*, Alarcón habla, con mucha melancólica ironía —humor—, de las glorias de un corregidor, que evocaban el mundo odioso del absolutismo, pero también la paz y la solera de una España ida, precisamente la que iba a jugar en una guerra imprevista el papel de total protagonista anónimo. Y a lo largo de su obra —sean novelas, viajes, recuerdos— siempre encuentra Alarcón motivo para aludir a la guerra nacional.

El Carbonero Alcalde, es de las cuatro novelas cortas inspiradas en la guerra la más importante. Fechada en Guadix, 1859, muy próxima a la máxima experiencia patriótica de Alarcón, la guerra de Africa, ha merecido ser tratada por la crítica con aplauso. La Condesa Pardo Bazán consideraba que Alarcón “ya no irá más lejos que en esta primorosa narración: ni el interés, ni el arte de contar, ni los recursos de la pluma pueden ser mayores”. A continuación, la compara con una serie de obras extranjeras, de Merimée y Turguénev, no encontrándole en la literatura europea más parangón que los *Cuadros del Sitio de Sebastopol*, de León Tolstoy (1).

De nuevo encontramos a Alarcón —como en *El Niño de la Bola*— aferrándose a su tierra andaluza. Un episodio minúsculo, aun dentro de lo que de episódico tiene nuestra guerra en los fastos napoleónicos. No es una batalla en torno a la ciudad de Guadix —que el autor promete narrar otra vez—, sino los incidentes que ocurren en la pequeña villa de Lapeza, situada en el Marquesado del Cenete. Zona ésta a la que visita otra vez Alarcón en su saludísimo cuento *Moros y Cristianos*. La actuación del alcalde de la villa y el castigo infligido por el general Godinot a los lapeceños es todo el asunto de esta historieta.

(1) Emilia Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios*, pág. 174 y sigs.

Los elementos narrativo, dramático y descriptivo, aparecen con una extraordinaria-fuerza. En seis capítulos muy breves se desarrolla el drama, trágico con ribetes cómicos.

El primer capítulo es un preámbulo para poner al lector en antecedentes del hecho central que va a narrarse después. La técnica de que el autor se vale es narrativa también, destinada a informar. Por medio de pinceladas breves, jugosamente mezcladas con la nota irónica:

... comenzaba la plebe a chapurrear el francés y hasta los niños sabían decir ya didor para llamar a los conquistadores.

... ya se dignaban oír misa los domingos y fiestas de guardar aquellos hijos de Voltaire y de Rousseau, bien que los generales y jefes superiores la oyesen, como ateos de la más alta dignidad, arrellanados en los sillones del presbiterio y fumando en descomunales pipas...

Se nos presenta a la ciudad de Guadix apaciguada y en pacífica convivencia con sus ocupantes. En tres frases se sintetiza este estado:

... era todo paz varsovia, oficial alegría y entusiasmo bajo pena de muerte.

Los epítetos se han presentado esta vez para dar el matiz de una ironía simple y fina.

En el *Sombrero de Tres Picos* —para tomar como norte la obra maestra del autor en la narración corta— hay un capítulo, el primero, “De cómo vivían aquellas gentes”, en que Alarcón nos pinta el ambiente general de la ciudad andaluza de segunda fila en 1805. También estilísticamente con igual técnica: abundancia de gerundios para dar idea temporal, brevedad, ironía, unida al regusto de presentar ambientes ya pasados. La maestría del autor para sumergirnos rápidamente en el lugar y tiempo deseado, se hace notar en estas narraciones cortas, sobre todo.

En el capítulo segundo se inventa un nexo lógico. Es de notar que aquí estriba la magistral forma de narrar alarconiana. Este nexo —que enlaza el ambiente evocado en el capítulo precedente con la narración del hecho que comienza precisamente aquí—, es muy sencillo: Guadix queda desabastecido de carnes. Contrasta esta voracidad de los conquistadores con la sobriedad del pueblo sujugado. Este:

... seguía alimentándose con vegetales crudos, cocidos o fritos..., ¡pero el conquistador necesitaba carne y carne fresca y mucha y pronto...!

La reiteración del sustantivo “carne” calificada por los dos adjetivos hace pensar no sólo en la “carne de las reses”, sino en la “carne de cañón” que la expedición iba a producir.

El general ordena una requisita en los pueblecillos de alrededor. Nuevamente asoma la nota irónica al transcribir la arenga que dirige a los soldados. La arenga empieza con arrebatado tono:

—Es necesario —dijo entonces a sus tropas— que las águilas del Imperio se extiendan por todas partes... .. llevadle la buena nueva del advenimiento de don José I al trono de San Fernando...

para concluir del modo más prosaico:

... traedme a la vuelta cuanto ganado encontréis en sus corrales y re-diles. ¡Viva el Emperador!

Parece una caricatura de las arengas de Napoleón al ejército de Italia.

Estos antecedentes nos llevan al episodio central de la narración. Alarcón enumera ahora el renombre de la villa Lapeza, agrupando varios ablativos de causa. Es pintoresca “por su arábigo aspecto”; patriótica, “por el carácter indómito de sus moradores” y “por otras particularidades” que van a sernos conocidas más al vivo, conforme se desprendan de la narración.

El resto del capítulo se dedica a describir la villa en aprestos de alarma. El aspecto de la villa era “risible”, “admirable”, “grotesco”, “imponente”, “ridículo” y “aterrador”. ¿Por qué estas parejas de adjetivos tan antitéticos? Porque Alarcón va a extraer toda la fuerza de esta historieta del contraste. Volvamos otra vez al *Sombrero de Tres Picos*. Allí, el contraste entre Frasquita y el Corregidor y entre el Molinero y la Corregidora—que llega en el capítulo final a adquirir un tono vivísimo en aquel diálogo de los reproches— es un recurso cómico de primera fuerza y muy elemental.

Aquí no se trata de producir risa, sino, todo lo contrario:

un efecto trágico. Pero no hay que olvidar los elementos ridículos —de desproporción— que han de llevar al lector a un grado de admiración y de terror, precisamente cuando considere la distancia que hay de los rústicos a sus invasores, al tiempo que esta atmósfera, que puede inflamarse de risa, allana el camino al lector, bordándose de amenidad.

El mayor objeto del contraste, segura y brevemente descrito, es el cañón, principal elemento de defensa de los lapeceños. Cañón primitivo y fabuloso “del que ha quedado imperecedera memoria”. Es un tronco de encina ahuecado, calificado de “colosal”, cuya carga se determina imprecisamente por indefinidos:

... cargado hasta la boca con no sé cuantas libras de pólvora y una infinidad de balas, pedazos de hierro viejo y otros proyectiles por el estilo...

El armamento se describe con verdadera gracia, según el consabido procedimiento alarconiano, enumerándolo con algunos aciertos de adjetivación o de imagen:

... una verdadera selva de garrotos y porrás de variados gustos.

Terminada la descripción de las cosas —pueblo y armas— se comienza la de los moradores de Lapeza, sintetizados en el hombre-símbolo: su alcalde.

Esta descripción es pieza maestra alarconiana. Prolija, minuciosa, como corresponde a su tiempo, pinta con rasgos acentuadísimos, hiperbólicos, un símbolo ibérico que en la plástica podía tener paralelo en el hombre descamisado de Goya que se abre frente a las bayonetas en los *Fusilamientos de la Moncloa*.

Alarcón pinta a su héroe como una “humanización del medio”. Ya la lengua popular tiene imágenes para exaltar algunas cualidades físicas tomadas del medio vegetal: “Alto como un pino”, “Fuerte como un roble” son comparaciones corrientes. Alarcón modifica algo estas frases populares:

“Alto como un ciprés”, “nudoso como un fresno” y “fuerte como una encina”.

Estos son los montes de Lapeza.

Pero en su oficio de carbonero le da pie a extremar la comparación:

de parecer una encina, parecía una encina hecha carbón (1).

Al describir los detalles se llega a la imagen desorbitada:

... "sus uñas eran pedernal", "su cabello... cáñamo sin agramar" y por la calidad y color, el cerro de un jabalí" (2).

Todas las cualidades del "Carbonero" son comparadas con el ambiente del bosque. Del bosque que no es tal, es decir, no es un bosque auténtico, poblado de mitología, sino el muy real "monte bajo" erizado de aulagas y chaparros. La cara es "cordobán curtido" y su voz "ronca como un trabucazo", para terminar de fundir al hombre con el medio, tiene ciertas tonalidades parecidas al golpe del hacha en la leña. Voz que, rugiendo o hablando, va a tener suma importancia en la narración.

Los ojos del "Carbonero" revelan el alma de este hombre o símbolo. Alarcón los pinta cargados de malicia y astucia, como después hará con los del "Tío Lucas". Alarcón coloca en estos dos personajes la intención aviesa y avispada —de mono—, pero sobre ella, en ambos casos y desde luego en el "Carbonero", el valor personal.

Dejando a un lado todo lo que lleva en sí como símbolo este personaje, notaremos cómo su autor tiene poderosa intuición al retratar los tipos populares y mucha más cuando éstos son de su tierra. En efecto, el campesino andaluz tiene como características el recelo, el obrar solapado y con suspicacia, la socarronería y la actuación ladina, pero no por limitación y para defensa, como tal vez los de otras regiones, sino por infinita malicia. Y al mismo tiempo, la hombría, el valor que, siendo una cualidad elemental, se exaltó con ocasión de la guerra de Independencia.

(1) Este símil es utilizado después, para describir un hombre forzado y de raza de color: "Un negro... recio y fornido como una encina carbonizada", dice en *Diario de un testigo*...

(2) "Cerro", 2.ª acep. "espinazo o lomo de un animal" (Dicc. de la Academia, XVII edic.).

Al llegar esta encrucijada histórica y ser invadida Andalucía por los franceses, casi todas sus ciudades —excepto Cádiz, que por eso fué la gran ciudad andaluza y española del siglo XIX— claudicaron y el enemigo sólo tuvo resistencia en el campo. La causa quizá fuera la situación privilegiada de estas ciudades, ricas y cultas, muchas llenas de espíritu francés desde la guerra de Sucesión. Bailén fué una batalla en campo abierto y no impidió la ocupación de las capitales (1).

“El Carbonero Alcalde” se presenta vestido con una indumentaria a propósito: sobre el traje de campesino rico unas notas montaraces, abarcas de piel de toro, con “tomiza” y “parella” y de adminículo bélico; la canana substituyendo a la consabida faja (2).

El “Carbonero” es un símbolo todo él, como un rey fabuloso de una comarca desconocida, y tiene una muestra visible de su poder y autoridad: la vara. La vara, cuya simbología oscura, relacionada con el sexo, es conocida de todos los “filofreudianos”, es hoy, como sabemos en manos de alcaldes y prelados, un bastón leve y adornado que cada vez parece huir más de su significación; pero en este gigantesco alcalde es desmesurada y no nos hace pensar en lo que quiere decir porque lo dice claramente:

... La vara de alcalde le llegaba al hombro y... sus dos borlas negras, del tamaño de dos naranjas, denunciaban a tiro de bala a todo un hombre de orden, que diríamos ahora...

Esta descripción personal del “Carbonero Alcalde” no deja de tener precedentes en la obra misma de Alarcón. Como más inmediato señalaríamos el de otro héroe superviviente de la guerra de la Independencia, el maestro de primeras letras de Alarcón, retratado también de mano genial en “Un maestro de antaño” (*Cosas que fueron*). El procedimiento descriptivo es el

(1) Sobre la guerra de la Independencia en Andalucía, vid. *Historia de Granada...*, de M. Lafuente Alcántara, tomo IV, y, en especial, A. Gallego y Burín, *Granada en la Guerra de la Independencia*, Granada, 1933.

(2) “parella”, “rodilla, paño de limpiar” (Dicc. de la Acad., XVII edición), el Diccionario lo recoge como murcianismo. Debe referirse a una especie de delantal que aún usan los carboneros.

mismo que se utiliza en este cuento: primero el físico, después la indumentaria —para dar carácter y color— y últimamente se emplea la acentuación de algunos rasgos por medio de la hipérbole, procedimiento verdaderamente castizo que enlazaría a nuestro autor con Quevedo: “Tenía en los pies todo un almanaque de callos” (1).

Ya está constituido el símbolo ibérico. Aunque el autor se excusa de la exagerada descripción y comprenda que se ha dejado ir ya por el camino de lo amplificado y que puede venir a parar en la caricatura, continúa narrando. Su símbolo es humano y se comporta como un hombre.

Los capítulos II y IV del cuento narran la batalla. Alarcón nos presenta la escena y nos introduce en ella. Cambia el imperfecto-indefinido por el presente-perfecto (variación que abandona pronto) para dar más realidad y dramatismo. El “Carbonero”, seguido de su estado mayor, con enorme y antiquísima espada en la mano y pistola de arzón al cinto, manda formar a sus tropas por medio de su lugarteniente el síndico, del que se dice con gracia que es:

... persona muy perita en arte militar, como que ha servido al señor rey Don Carlos IV en clase de rancho en una compañía de cazadores.

El pregonero, altavoz humano, repite, después del toque de tambor, la proclama no escrita, que Alarcón transcribe de una manera muy fiel.

El texto del pregón es una mezcla “de proclama guerrera y actuación judicial” que surte en el pueblo un efecto extraordinario.

De nuevo Alarcón ha sabido evocar un ambiente pasado. Las justicias de una villa que esgrimen toda su arcaica y tradicional ceremonia, aun en estos momentos trágicos, muestran toda la organización española que va a defenderse contra el ataque extranjero —a consecuencia del cual desaparecerá para siempre— dispuesta a acabar sin salirse de su rígida postura de siglos. Una mezcla de serenidad cívica y ejecutiva unida a la exaltación reli-

(1) Vid. “Un maestro de antaño”, en *Cosas que fueron*.

giosa: la invocación de los lapeceños a su patrona, la Virgen del Rosario, y la muestra del analfabetismo del alcalde, que firma con una cruz, que luego besa, son un bosquejo de la España popular de 1808. Otro escritor granadino, Ganivet, en el *Idearium*, iba a ponderar la ignorancia de los españoles de aquel tiempo. Ignorancia no de saberes —y aun de maneras y costumbres— tradicionales, sino de ciencia, de la ilustración que precisamente iban a traerle sus enemigos.

Alarcón, al transcribir esta escena, no puede dejar de notar que su sello dramático es cómico, y con acierto la califica de “loa”, como antecedente de la tragedia que inmediatamente se va a desarrollar.

Seguidamente nos cuenta la aproximación de la columna francesa. La villa ha sido evacuada de niños, las mujeres rezan en la Iglesia... Suenan los primeros tiros coreados por el entusiasmo. Se izan en la calzada y en el parapeto no banderas nacionales —los lapeceños defienden, como sus abuelos los iberos, el clan, la casa—, sino algo bizarro y nunca visto: pañuelos negros a guisa de bandera.

El “Carbonero” actúa como general. Hay un vivo diálogo con los hombres avanzados y con Jacinto, el tambor, y una vez tan sólo este hombre-símbolo vuelve la cabeza, para indicar en medio de la escaramuza que se callen las mujeres y cuiden de los heridos.

Por último, el alcalde ordena fuego: “con una voz igual a la pólvora”.

El momento de máxima tensión narrativa ha llegado. De altura épica. Alarcón dice que no lo puede narrar por ser inenarrable, pero nos lo cuenta en dos partes: describiendo primero el horror de una explosión, suma de muchas, y explicando después sus causas.

Este horror no se presenta súbitamente. Para acrecentarlo más se comienza narrando el combate cuerpo a cuerpo de franceses y lapeceños: la caballería derribada por las piedras, simultaneado con la degollina de jinetes franceses. Entonces se hace destacar, por medio de demostrativos que resaltan la distancia, la explosión:

... en aquel supremo tumulto, en medio de aquel estrago, de aquel torbellino, de aquella confusión; he aquí que estalla, por último, el tremendo cañonazo.

(La expresión analítica en castellano "he aquí que", pareja a otras sintéticas de igual significación en otras lenguas y aun en el castellano popular (vedlo aquí, velay), sirve para traer la acción principal a primer término de la narración.)

Señalaremos los substantivos que delatan ruido y los adjetivos que lo amplían más "tremendo cañonazo" que produce "estampido fragoroso".

La causa de la explosión no es otra sino que el rústico cañón había reventado:

la excina, hecha pedazos, vomitaba metralla en todas direcciones.

Todo este trozo es de una movilidad descriptiva extraordinaria, que desborda su plantilla retórica y la forma enumerativa, tan genuina en el autor. A pesar de la reiteración en explicar la causa ("era que el cañón había reventado..., era que la expansión de tanta pólvora inflamada había hecho rodar los troncos...") completamente retórica, Alarcón pasa a describir la situación caótica motivada por aquella causa, definiendo con oraciones atributivas:

Fué aquello, pues, un caos de humo, de polvo, de rugidos, de lamentos, de relinchos, de llamas, de sangre...

Comienza haciendo resaltar de la confusa masa, primero unas sensaciones auditivas, precedidas de las táctiles, o al menos aprehensibles por tacto y olfato —"humo", "polvo"—, continuando lógicamente con las visuales "llamas" y "sangre". Después especifica el caos:

... (caos) de cadáveres deshechos, cuyos miembros volaban todavía, de caballos sueltos que huían coceando...

(Los verbos de movimiento "volar" y "huir", con el gerundio del frecuentativo "cocear", dan la sensación de dinámica agonía.)

Termina el párrafo determinando la confusión más todavía, por medio de "golpes":

... "y de puñaladas, pistoletazos y pedradas" que venían "de abajo, de arriba, de todas parte",

cerrándose todo el fragmento con una comparación popular:

... "como si hubiese llegado el fin del mundo".

Al llegar a este punto, hace Alarcón que se desprenda de tan horroroso bajorrelieve una figura de bulto: el Carbonero Alcalde, que es saludado ya con los estusiastas epítetos que reclama como héroe épico. Dominando en el conjunto de la batalla la sensación auditiva de ruidos confusos, oímos solamente la poderosa voz del Carbonero, junto a otros sonidos que, un poco más distintamente se perciben entre el fragor: la corneta francesa tocando retirada y el tambor de la villa que acomete una furiosa generala:

... la voz del formidable carbonero, del invencible alcalde, del invulnerable Atienza, sobresalía del común estruendo gritando desaforadamente...

Pero —este contraste es otro magnífico acierto de la narración— lo que el Carbonero grita no es nada extraordinario, sino frases vulgares que se oyen en todas las peleas:

¡Duro con ellos, muchachos! ¡Hasta que no quede uno! ¡Ya deben quedar pocos!

Quedan pocos franceses es verdad, apunta Alarcón graciosamente, pero todavía quedan menos españoles. Un nuevo nexos lógico, finaliza este capítulo; a pesar de haber muerto la mayoría de los patriotas, como los franceses

... ignoraban los medios de defensa que aun podían tener reservados aquellos demonios,

se retiran en una franca fuga desordenada. Alarcón resume su regreso a Guadix con certera adjetivación expresada por participios:

... apedreados..., fusilados, ennegrecidos por la pólvora, cubiertos de sangre, de sudor y polvo... entraron en Guadix los vencedores de Egipto, Italia y Alemania, vencidos aquel día por una fuerza inferior de pastores y carboneros.

Los capítulos V y VI están escritos evidentemente bajo la idea de hacer un epílogo o resumen. Predomina en ellos el párrafo corto y las oraciones enunciativas, en los que se narra la vuelta del ejército francés a Lapeza, que lo recibe despoblada. Alguna digresión, muy breve de tipo retórico, para quejarse de las infamias cometidas por los franceses —cuya adjetivación y vocablos aparece muerta, desvaída, comparada con la enérgica utilización anterior—:

... miseras doncellas que ultrajar, inocencia que escarnecer, virtud que cubrir de oprobio,

que termina por una violenta peroración contra el extranjero, hace desear al lector el “concluyamos” con que Alarcón da fin a esta primera parte del epílogo, no sin antes presentarnos el final del “Carbonero”. En esta narración se substituye —haciendo un paralelo con la presentación del héroe en el capítulo III, cuando actúa ante su pueblo— los verbos en imperfecto, por verbos en perfecto o presente:

... Atienza —o “Atencia”, que es como el señor alcalde pronuncia su apellido, aumentando su energía con esta variante— el invicto carbonero, que ha presentado dos batallas en cuatro días, a las tropas de Bonaparte, hállase de pie sobre la altísima peña, rodeado de franceses, acorralado, perdido...

Una última descripción del héroe: está vendado, entrapajado, cubierto de sangre, lleva al cinto su vara “como hiciera con la suya un arriero”. Solamente le queda su formidable voz, que sueña ahora, contestando a las invitaciones a la rendición “con risotadas salvajes”.

Alarcón lo compara de nuevo: Si antes —en su aplomo— era un árbol fortísimo, ahora es una alimaña salvaje:

... como tigre que va y viene sin cesar se encoge y brinca, acude a todas partes y aterra tanto en la defensa como en la acometida.

Todo el final de este hombre es de una grandiosidad un poco teatral y plena de dinamismo:

Dispara el último trabucazo, trazando en torno suyo un semicírculo con la tremenda arma, como si quisiera rociar de balas el monte, alcánzale en esto otro tiro en el vientre, lo que le arranca un rugido pavoroso..., sácase del cinto el enorme bastón que conocemos y dirigiéndose a un Coronel que le insta en mal español para que se entregue: —¡Yo no me rindo! —dice— ¡Yo soy la villa de Lapeza, que muere antes de entregarse!

Herido de muerte, se precipita detrás del bastón roto en un hondo barranco, “donde sus huesos de bronce crujen al saltar hechos astillas”.

Este final del “Carbonero Alcalde” debía ser también el de su historia. No obstante, Alarcón le agrega un último capítulo, que a Valbuena le parece horrible. Con una delectación morosa, el autor nos describe el final de los dos únicos prisioneros hechos en Lapeza, el niño y el anciano.

La desdichada peripecia del niño está cruelmente puesta de manifiesto por una frase popular:

El niño quedó en el suelo sin poder moverse. No había muerto, pero todos sus remos se habían roto,

y se hace más dramático —y novelesco— al reservarnos el autor en la frase final, frase clave, completamente de novela, la filiación del niño asesinado con el viejo, que desde los soportales de la plaza accitana ha presenciado su ejecución.

Los valores de esta historieta nacional atañen a su contenido y a la técnica de la narración. Un episodio anecdótico, pagado a una localidad minúscula, acaecido en la guerra de la Independencia es todo su argumento. Este asunto está sentido por Alarcón con toda su fuerza. Ya hemos indicado cómo la guerra nacional que despertó nuestro país a las turbulencias del siglo XIX, atraía al autor por su alcurnia patriótica al mismo tiempo que estaba unida a su historia familiar, a los recuerdos de la infancia (1).

(1) En “Viva el Papa” —de las *Historietas Nacionales*— define

Por asentarse en un marco conocido, local, y también porque Alarcón, poco complicado y elemental, opta siempre por las líneas claras y definidas, el resultado —la historieta— consigue su deseada categoría de nacional, al mismo tiempo que alcanza una expresión francamente popular. Y puesto que la guerra de la Independencia fué obra popular en sus manifestaciones más espontáneas, cualquier visión literaria que de ella se nos dé habrá de recoger este popularismo para ser veraz.

Alarcón lo consigue de un modo magistral —y aquí entra la técnica— retratando el contraste entre el pueblo de Lapeza y su poderoso enemigo, recogiendo la antítesis que significa la villa española, defendiéndose de los invasores revestida con los atributos de su justicia secular. Alarcón enfrenta toda la solemne vida oficial del lugarcillo de carboneros con la moderna máquina napoleónica.

Lo ridículo que puede brotar de tal contraposición queda desviado a unas acotaciones irónicas, que al tiempo que hacen salvar al autor la distancia que hay de los hechos históricos a este mismo material cuando se transforma en materia novelable, suministran los granos de sal que atemperan el clima trágico y sirven de incentivo para la atención.

Pero con esto solamente la historieta no pasaría de ser un episodio. Alarcón crea el héroe. Es un héroe simbólico y popular, que abarca en sí todos los héroes anónimos de la contienda y que, en la pura historia, tiene su precedente en el Alcalde de Móstoles. Manuel Atienza es ante todo un hombre, un hombre formidable, que exhibe, como jerarquía de su cargo y, más todavía, como emblema de su hombría, la vara.

Admíniculo que, con todo su simbolismo tiene un papel importantísimo en la narración y se hace pedazos antes de que su portador se remate en su grandioso, espartano final.

Atienza se hace corpóreo merced a su voz. Estilísticamente, Alarcón hace resaltar la voz del carbonero —especificada y comparada al silbo del hacha sobre el árbol en el capítulo II— en la discorde sinfonía de ruidos que animan la batalla. Y en la des-

A. al español de la Independencia... "defensor de la historia, de la tradición, de la fe antigua".

cripción final es su voz —“rugido pavoroso”— la que pronuncia las altivas y heroicas frases, síntesis de toda la resistencia nacional, de toda la fibra tradicional.

Además, Atienza es un héroe épico. Descrito con minucia y comparado con el medio rústico en que ha vivido, es tratado como un héroe de epopeya. Alarcón le coloca justamente los epítetos a que el héroe se hace acreedor, sobre todo, la simbólica aposición especificativa por la que ha pasado al mundo de los entes reales de la ficción “Carbonero Alcalde”. “Carbonero”, nombre de oficio, que indica la profesión, la filiación popular, la condición terrena, de los afanes de cada día. Pero “Alcalde”, en toda su valía etimológica, “justicia”, ejecutor, representante del poder tradicional, defensor de la villa y su custodia, que puede así emparejarse con sus enemigos como cabeza de su patria en aquel rincón del Cenete, como jefe de un reducto de carboneros que no quieren entregarse. Héroe de los campos, de la patria chica, de la alcazaba diminuta, aunque llena del prestigio de otros días, no se ha dejado conquistar como la ciudad de Guadix. Representa la ignorancia, el fanatismo, la oscuridad o defiende su peculio y sus ganados; no lo sabe bien, pero alcanza la altura de lo heroico al saber morir.

La descripción del cañón en funciones, del pregón y de la muerte de Atienza, junto con los nexos que conducen el hilo narrativo hasta su final, con esa lógica justa que motiva el interés, son muestra de la habilidad y los recursos de Alarcón en su novela corta, tal vez más expresiva y menos sometida a los vaivenes del tiempo que la novela grande.

IV. NOTAS GENERALES SOBRE EL ESTILO DE ALARCÓN.

Realizando un examen de conjunto de la prosa alarconiana, podemos extraer algunas características que sirvan para determinar al escritor guadijeño dentro de la novelística de su época.

Hemos de verlo en la novela y en la novela corta o cuento. En ambas producciones ostenta características comunes. No hay diferencia grande de un género a otro. Por afán de método, sin

embargo, y por haber sido estudiado siempre atendiendo a estos dos campos, lo veremos en los dos aspectos.

Novelista.—La crítica de su tiempo, aun la más exigente —la de Pardo Bazán, por ejemplo—, viene a coincidir con la actual al considerarlo como novelista ante todo. Capaz de engendrar en cualquier momento acciones novelescas, sacándolas de episodios reales, con mucha frecuencia fútiles y triviales. Y además, dotado del poder de dramatizar estas situaciones novelescas, alentándolas con interés.

Por tanto, los elementos propios de la novela, no ya de su tiempo —y en esto aparece retrasado en relación a Valera, por ejemplo, preocupado de lo psicológico—, sino de la novela antigua, tanto histórica como folletinesca, la narración y el diálogo son predominantes en cualesquiera de sus obras. Junto a la narración y al diálogo, la descripción aparece en un grado más bajo. Y en sus relatos de impresiones —viajes— en los que forzosamente ha de llevar más parte lo descriptivo, procura presentarlo envuelto en un tono novelesco que surge de cualquier coyuntura.

La narración.—La narración es la base de la novela alarconiana. Pueden tomarse aquí las palabras de Valera: “la novela es acción contada. La acción brota de los caracteres y el carácter es el hombre” (1). La acción, en la novela alarconiana, ocurre a unos personajes, que son presentados al lector por medio de la descripción. Estas descripciones no son largas, antes bien, breves, rápidas, siguiendo un esquema antiguo; caracterizar, individualizar, mostrando primero los rasgos físicos y después los morales. Por medio de líneas sin complicaciones elementales, que luego se completan por la acción misma.

Los personajes alarconianos son, en general, reales. Aunque actúen con vehemencia romántica, los protagonistas principales de las grandes novelas no son ficticios. Son eminentemente criaturas novelescas, unas más simples y más populares —Manuel Venegas—, otras de contexturas más complicadas. Los personajes masculinos aparecen más sentidos que los femeninos.

(1) Juan Valera, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Obras Completas, tomo XXVI.

Es que la mujer, en la novelística alarconiana, tiene todavía unas cualidades románticas. Es el tipo idealizado, angélico, frágil, que administra el amor —la Gabriela redentora de *El Escándalo*— o la gloria. No obstante esto, creemos que la Gregoria de la discutida novela es una creación acertada, aun en su papel secundario, pero está resaltada y puesta de relieve por ser clave para la estructura de la novela (1).

La narración de hechos absorbe la mayor parte de las novelas, como decíamos. Esto se ve en *El Escándalo*, que es la más extensa. Aparte de que toda —menos los capítulos finales, de desenlace— es la confesión de Fabián, podemos distinguir en ella una serie de narraciones de las que el protagonista es portavoz, que podrían considerarse aisladamente como novelas completas, en atención a que tienen un hilo narrativo lógico, una serie de complicaciones episódicas y sus correspondientes desenlaces. Son éstas “Historia del padre de Fabián” (cinco capítulos del libro II); “Primera parte de la historia de Lázaro” (un capítulo del libro III), interrumpida para que su desenlace contribuya a la solución final: “Historia de Gabriela” y “Segunda parte de la historia de Lázaro”.

Su predilección por lo narrativo, creemos que procede de una disposición natural y de un contacto en influencia de la novela folletinesca. Alarcón no multiplicó nunca personajes —como se hace en este género—, pero dilató las narraciones.

Nota destacadísima de la narración alarconiana es su afán por lo verosímil. En las narraciones busca el pasar de unos hechos a otros por medio de nexos lógicos. Esta es su más destacada faceta realista, puesto que el imperativo aristotélico de la verosimilitud lo tenemos patente en nuestros grandes novelistas clásicos, Cervantes sobre todo. Y como él, Alarcón no concibe más que “narraciones verosímiles” muy cercanas a la narración histórica u otras completamente inverosímiles.

(1) Gregoria se parecería más a una mujer de carne y hueso, de la época antirromántica, como las que aparecen en los versos de Campoamor, y a las que el poeta asturiano destinaba sus “Doloras”.

La mujer, ya en Campoamor, “abandona telares decorativos para protagonizar su propia carne”. Véase *Campoamor*, ed. “Clásicos Castellanos”. Espasa-Calpe (ed., pról. y not. de Félix Ros), pág. 22.

El diálogo.—El diálogo, exponente directo de la acción, sigue a la narración en importancia. Los diálogos alarconianos son de índole varia. En ellos se introducen los personajes caracterizándolos por medio de alusiones, frases disyuntivas, epítetos frases, aposiciones, perífrasis —desarrollando así antiguos tropos de la narrativa—. Sus diálogos son vivos. Alarcón es maestro en presentar el dramatismo de las situaciones, utilizando todos los recursos afectivos, persuasivos (retóricos) que animan estos coloquios, conversaciones y —sobre todo— discusiones. Buena muestra de ello lo encontramos en *El Niño de la Bola* y *El Escándalo* y con menos vigor en *La Pródiga*.

Los diálogos no se presentan escuetos, como es natural, sino procurando matizar a los interlocutores física o psicológicamente. Es muy frecuente, en medio de un diálogo vivo; que el autor, que ha dejado actuar a sus personajes solos, se introduzca en medio de ellos para hacer una acotación personal, generalmente admirativa. Conforme a la conversación de Fabián con el Padre Manrique o la de Manuel Venegas y Don Trinidad Muley.

También se suele acompañar el diálogo de digresiones del autor, que por lo general versan —en las tres novelas— sobre cuestiones que hoy nos parecen adscritas a sus circunstancias personales.

Por último, se logra en estos diálogos el "climax" dramático *in crescendo* acompañado de todos los recursos patéticos; apóstrofes, imprecaciones, de origen marcadamente romántico y de resultados efectistas.

Estructura: Forma.—Tomándolo probablemente de la novela de larga acción, que había culminado en la novela folletinesca, de su compañero en "La Cuerda", Fernández y González y de otros extranjeros —Dumas— o españoles —Tárrega—, Alarcón acostumbra a dividir sus novelas grandes, y alguna corta como *El Capitán Veneno*, en parte o libros y capítulos, rematándolas con un epílogo. Esta especie de vestíbulo, que en la novela folletinesca es el punto de cita de los múltiples personajes, donde el lector los conoce (recuerdo o reliquia de las más antiguas novelas), en Alarcón no falta nunca en su obra extensa: epílogo novelesco y trágico en sí mismo de *El Niño de la Bola*; de reposo y final feliz para los agitados héroes en *El Escándalo*;

melancólico en *La Pródiga*, y puramente folletinesco, finalmente, en *El Final de Norma*.

Los capítulos, desde su primera novela, suelen estar expresivamente titulados. Procedimiento éste en consonancia con la novela antigua y con otros géneros "informativos" del mismo autor.

Elementos internos: Romanticismo.—Alarcón parece más antiguo que algunos novelistas que le son anteriores (1). Está colocado en una época de transición. A su espalda quedan muy inmediatos Fernán Caballero y Trueba, y él es quien inicia el grupo de Coloma, Pereda, Valera y Galdós. Es indudable que esta posición crucial se encuentra reflejada en su estilo.

¿Hasta dónde penetra lo romántico en nuestro autor? Creemos que tiñe toda la creación substantiva —los personajes— cuyo comportamiento es romántico. Unos lo son en su elemental constitución, en su primitivismo legendario —Manuel Venegas—, otros en su exaltación —Guillermo de Loja, Fabián Conde—. Los femeninos, todos. Un romanticismo de fácil filiación, de Espronceda, es decir, byroniano, gesticulador, enfático, que penetró muy en lo hondo de todo el siglo XIX. Vigoroso, exaltado, valiente.

Estilísticamente, lo romántico, opinamos se manifiesta: en los restos procedentes de la poesía, que llegan a la prosa; la adjetivación, profusísima, que por unos pocos adjetivos certeramente utilizados, ofrece una mayor proporción de los que los modernos gramáticos consideran como inmovilizados o muertos. No hay que olvidar que Alarcón fué poeta en la épica, la lírica, lo serio y lo jocoso, y que advino al mundo literario con una continuación de *El Diablo Mundo*.

También es de origen romántico su afán de retórico, violentamente sentido, modo que el autor prefirió al seco y pesado, aunque más conciso de la novelística folletinesca. Todas estas

(1) Esta idea aparece ya en la *Historia de la Literatura Española del siglo XIX*, del P. Blanco García. Vid., concretamente: "Prosistas Modernos", en *Biblioteca Literaria del Estudiante*, Madrid, 1930. (Selección y prologuillos de E. Díez Canedo), pág. 117.

notas, adjetivación romántica, retórica, etc., están presentes, tanto en las novelas grandes o cortas como en la literatura informativa.

Lo antirromántico existe, pero dosificado. Precisamente en *El Escándalo*, cuando el P. Manrique aconseja a Fabián que se lance al mundo:

... rechazo el convento con la misma indignación que el duelo y el suicidio (cap. IV, libro VI),

ofrece soluciones antirrománticas, censurando los

recursos hipócritamente piadosos... inventados por los escritores románticos (ibid.),

es decir, abjura de los finales obligados para una obra de matiz tan volcánico como es el complicado caso de Fabián Conde. Podríamos decir que *El Escándalo*, romántico de gesto y de dinamismo, tiene un final realista, ya que los problemas son resueltos o ayudados a resolver por el jesuíta de una manera antirromántica.

El realismo sí se presenta de un modo más claro, aunque domina mucho más en la novela corta. Cuando Alarcón sigue la vena popular —la visión provinciana de Guadix en 1840 de *El Niño de la Bola*; las andanzas políticas en *La Pródiga*—, nos presenta la realidad o alguna parte de ella de un modo certero y verosímil.

Si lo romántico es en Alarcón grandilocuencia retórica, lo realista tiende a un casticismo arcaizante, que culmina en algunas páginas de *El Escándalo* y en casi toda *La Pródiga*. El vigor alarconiano se supera aquí por el aliño, con desventaja. Lenguaje esmerado, de académico, que nunca puede alcanzar la tersura de Valera, ni el nervio del propio autor en otras ocasiones.

Cuentista. — En la novela corta es tradicional dividir la obra alarconiana en dos grupos: la que trata de asuntos más o menos fantásticos, idealistas, románticos, y las "historietas" de tipo realista.

En el primer grupo incluiríamos las imitaciones de Alfonso Karr, por insinuación de Bonnat y más por afición propia, pecado del que Alarcón se arrepintió pronto, aunque nunca lo olvidó

por completo. Así las *Narraciones Inverosímiles*, de endeble contextura estilística, falsa sobre todo y de escaso fondo, nos darían el más personal estilo del guadijeño, si no supiéramos cómo no era natural en él. Por esta imitación de Karr —en su primera época— y por dar salida a sus ideas personales, introdujo Alarcón las digresiones en lo narrativo.

En la novela corta realista y en el cuento, aparece sin duda el mejor Alarcón. Desprovisto del lastre —no sabemos hasta qué punto sincero— de tesis, que ha hecho envejecer sus novelas grandes, sujeto en parte a unos límites en los cuales no hay cabida a la digresión larga, que se trueca en rasgos de intención, logra su verdadera obra maestra en *El Sombrero de Tres Picos*. Su gran fuerza narrativa y dramática consigue los grandes éxitos de *La Comendadora* y *El Carbonero Alcalde*. Aquí aparece verdaderamente popular, enlazado con la literatura tradicional. Así en *El Sombrero de Tres Picos* actualiza un tema del romancero del XVIII, visto a la luz de una desenvoltura y una gracia, en algunos toques melancólica, siempre actuales.

Es de notar que en casi todos sus cuentos o novelas cortas el virtuosismo radica en la fuerza narrativa. El diálogo tiene mucha menos importancia que en la novela grande. En cambio, se logran descripciones y se caracterizan los personajes de modo magistral, hasta crear símbolos: el Molinero, Manuel Atienza, etc.

En la literatura "informativa": Viajes.— Alarcón fué viajero incansable. Hemos examinado las causas de muchas de estas expediciones literarias (su primer viaje a Cádiz), políticas, de recreo, de aventura. De aventura romántica podrían calificarse todos los viajes, pero lo son sobremanera la peregrinación artística (*De Madrid a Nápoles*) y la expedición militar (*Diario de un testigo de la guerra de Africa*). La visión de las cosas, los hombres y costumbres se traduce estilísticamente en forma, por lo general narrativa, pero la descripción prevalece o se entremezcla con la narración de un modo extraordinario.

DESCRIPCIÓN.— La descripción alarconiana es panorámica y sinóptica. Las cosas, para Alarcón son todas dignas de ser descritas. El procedimiento estilístico usual es la enumeración.

Enumeraciones largas, de substantivos, de substantivos adjetivados, de acciones —verbos y sus complementos— exhaustivas, prolijas. No la minuciosidad y el detalle en calidad, sino en cantidad. Estas enumeraciones cuando se incorporan a un ritmo retórico, suelen aparecer como grandes períodos paratácticos distributivos, con gran variedad de partículas, algunas patentemente arcaizantes, reservadas a la poesía y aun en la de su tiempo, no muy frecuentes.

La descripción —como decimos, casi siempre enumerativa— a veces es pintoresca. Los cuadros son realistas, vivos, y en algún caso dan la sensación de un paisaje impresionista. La naturaleza está vista al modo romántico, como los románticos de la escuela histórica la veían: magnífico escenario para bizarros acontecimientos. Alarcón siente la naturaleza más en aquellos paisajes grandiosos, capaces de conmover y agitar, que en la forma tierna —de “madre naturaleza”— capaz de llevar al panteísmo. Como a muchos románticos, la naturaleza le lleva al deísmo, no al panteísmo. Así ante los Alpes y Sierra Nevada.

No se limita Alarcón a la descripción y reseña de las sensaciones visuales. También las auditivas tienen gran interés. Su afición musical, por la ópera sobre todo, se revela en casi todas sus obras. *El Niño de la Bola* tiene mucho de ópera y de ballet; *El Final de Norma* se mueve en torno a la obra de Bellini, y en la literatura de viajes se recogen ruidos inarmónicos, armónicos, silencios. Con voces humanas y fragor de batalla —discordes y heterogéneos— se consiguen efectos de primera fuerza en *El Carbonero Alcalde*. El oído de Alarcón es privilegiado, intuitivo. Su educación musical —que él proclama en su principio como una revelación poética sentida entre los esplendores litúrgicos de la catedral accitana, tuvo su escuela en la Granada de la cincuentena, de las fiestas musicales del “Liceo” cuando Glinka recogía en el Albaycín melodías populares. Una prueba de esta intuición musical la tenemos incidentalmente en el *Diario de un testigo*... A raíz de la conquista de Tetuán, Alarcón y sus amigos son invitados a la intimidad de una casa hebrea. Allí, una mujer:

... la mayor de las casadas dormía a un pequeñuelo hijo suyo, can-

tándole, con voz dulcísima, no sé qué estribillo monótono que se parecía a nuestra "caña" (*Diario de un testigo...*, vol. II).

El oído de Alarcón percibe la semejanza del cantar de la judía con la "caña", copla del cante jondo muy en boga en su tiempo, que, según algunos autores de hoy, entre ellos José Carlos de Luna, es considerada como "la madre del cante" (1). Alarcón —de un modo desde luego incidental— se adelanta a la teoría, hoy, muy cimentada, que emparenta el cante tradicional andaluz con los cantos judíos sinagogales o familiares (2).

Otras notas del estilo alarconiano: Exotismo. —No pudo Alarcón saciar su afán exótico, tan de la época. Valera, verdadero cosmopolita —universal— de espíritu, aun antes de salir al extranjero, otea todas las culturas, hasta las más remotas. Coloma tiñe externamente parte de sus obras, al menos las más importantes, de un color mundano, aristocrático, lleno de afectados extranjerismos. Galdós tenía una formación infantil bilingüe y había viajado.

Solamente Pereda, afincado cada vez más a su región natal, y Alarcón son los escritores de este tiempo más desprovistos del barniz exótico que tanto iba a acentuar el modernismo, haciendo gustar las tierras y las culturas más remotas y decadentes.

El exotismo que Alarcón se procuró es de dos clases: uno completamente libresco, que hace asomar Escandinavia a sus cuentos y novelas de la primera época, censurado acremente por la crítica de su tiempo, y otro de indudable abolengo romántico, sentido ciertamente por el autor, así como por otros escritores del siglo XIX: lo oriental.

A este orientalismo llegó Alarcón porque lo llevaba en la sangre. Prueba de ello fué su ardiente fanatismo, intransigente, manifiesto en todos los campos donde militó. Después, el prestigio local de lo oriental, los años moceriles de "La Cuerda" en Granada, donde la regocijada asamblea bohemia campaba por la Alhambra, tratada entonces con menos respeto arqueológico

(1) José Carlos de Luna, *Cante grande y cante chico*, Madrid, 1935.

(2) Cfr. Máximo José Kahn, "La cuestión de los judíos sefarditas", en *Hora de España*, III, 23-24.

—restauraciones de Contreras o “Contrairas”, como escribió Dumas— y con más entusiasmo literario que en nuestros días.

Alarcón recogió en su obra lo musulmán histórico granadino en el pálido recuerdo marroquí de Tetuán y se aficionó a lo morisco, que le llevó a escribir *La Alpujarra* y cuentos como *Moros y Cristianos*.

Amenidad. — Acaso lo que mantenga en vigencia los escritos del guadijeño, cuando sus exaltaciones espiritualistas han perdido toda actualidad y cuando su romanticismo se ha pegado a una época de límites precisos, sea, de una parte el vigor en la creación de personajes, y de otra, el encanto narrativo procurado en mucho, por la amenidad.

La amenidad alarconiana no puede compararse con la de Valera, por ejemplo, como su gracia tampoco la podemos emparejar con la ironía del escritor cordobés. Valera, siempre culto, recurre a su desaliñada pero vasta erudición —erudición sobre todo, asimilada perfectamente a su pluma de escritor— para ironizar con finura. Las amenidades que ilustran sus novelas y cuentos son destiladas de las culturas clásicas y modernas, aunque a veces se mezclen —y resalten, por el contraste— con ingeniosidades y gracias puramente andaluzas. Alarcón es ameno de otro modo, quizá más naturalmente, hallando “apropósitos”, ilustrando siempre que puede con noticias, referencias o relaciones que, siendo en sí la mayoría de las veces vulgares, por su ocurrencia, oportunidad o entusiasmo ingenuo, logran seducir y hasta emboblar al lector (1).

ANDRÉS SORIA ORTEGA.

(1) Valera habla extensamente del humor y de la gracia personales de Alarcón y de sus versos jocosos, sus parodias y sus chistes, en *La Poesía Lírica y la Epica en la España del siglo XIX* (Ob. Compl., tomo XXXIII, págs. 201 a la 309).—Estas notas son una ampliación al prólogo del escritor egabrense a las poesías de Alarcón, publicadas en 1870, y reproducido a su vez en el volumen XXIX de sus Obras Completas.