

## **Pedro Antonio de Alarcón ante la Historia: de la crónica y el reportaje en *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860) a la exaltación épica del pasado en *La Alpujarra* (1874)**

Ana RODRÍGUEZ FISCHER  
Universitat de Barcelona

En un anterior artículo estudié las crónicas y relatos de viajes de Alarcón anteriores y posteriores a sus tres grandes obras —*Diario de un testigo de la guerra de África* (1860), *De Madrid a Nápoles* (1861) y *La Alpujarra* (1874)—, distinguiendo dos etapas muy contrastadas entre sí (Rodríguez Fischer, 2012: 181-199).

En la producción que podríamos llamar de juventud, la comprendida hasta 1860, destaca el sesgo irónico-paródico al servicio de un mordaz espíritu crítico de filiación postromántica, en el sentido que Montesinos dio al término al referirse a nuestra generación de 1850.<sup>1</sup> Contra lo que sucede en los escritos de madurez, el rasgo más llamativo del narrador de los primeros relatos de viaje es la aversión a la España del Antiguo Régimen y la exaltada francofilia, muy patente en el *Viaje a París en 1855*. Sin embargo, no pasa mucho tiempo antes de que advirtamos cómo el autor trueca su juvenil liberalismo republicano por un tradicionalismo que ya no abandonará y su romanticismo byroniano o huguesco, por otro más deudor de Chateaubriand o Böhl de Faber. Este es el Alarcón que, cuando estalla la contienda con Marruecos, y a pesar de haber defendido antes la renuncia a las posesiones africanas, se alista como voluntario<sup>2</sup> —embarca en

1. Tras señalar que lo que aquí nos llegó tardíamente fue un cierto romanticismo francés un tanto adulterado y que la ironía, extraída ya de la experiencia histórica que la sustentó, se entendió como pose bufonesca aplicada al arte mismo (Montesinos, 1977: 42-44), concluye Montesinos: «El fenómeno que se observa en España al advenir la generación de 1850, vuelve a documentarse en esta de 1850, con la agravante de la falta de genio, que da a todas sus humoradas un agrio regusto de fracaso. La primera etapa en el abandono de un arte patético, como lo había sido el petrarquismo y había de serlo el romanticismo más tarde, es ese ensañamiento burlesco con los antiguos temas, con los antiguos procedimientos, con el antiguo estilo de verso y prosa, es decir, con los ideales que se derrumban o con sus signos visibles. La parodización burlesca indica que el arte va a hacerse juego, un juego que comienza por el empleo virtuosista de las formas por ellas mismas. Los poetas se convierten en “ingenios” —tomada la palabra en todos sus sentidos, con predominio de la nota “ingeniosa”—, y la ingeniosidad, cada vez más formalista, tiene como primer objeto el libre juego de las formas» (Montesinos, 1977: 46).

2. «No fue Pedro Antonio de Alarcón el único corresponsal de prensa que viajó con las tropas a Marruecos. Le acompañaban Francisco Peris Mencheta y Gaspar Núñez de Arce. Peris Mencheta iba en representa-

Málaga el 11 diciembre 1859 y regresa a España el 22 marzo de 1860— para, desde allí, escribir un libro del que se dijo que estaba a caballo entre la descripción costumbrista y el reportaje bélico, cuyo narrador vadea entre la fervorosa arenga patriótica y la afectuosa simpatía que siente por el africano, un libro que, según Acosta Montoro, convirtió a su autor en «el primer gran corresponsal del periodismo español»:

[...] como periodista representante del lector, Alarcón narró los hechos vistos, aunque en su última crónica no se resistiera a contar sus intervenciones directas [...]. || Alarcón fue testigo de toda la guerra, desde los primeros combates a las puertas de Ceuta hasta la entrada en Tetuán. No escribió noticias, ni sus crónicas eran de actualidad inminente. Se fijaba en los detalles humanos y en las anécdotas. Escritor de su época, efectista y amanerado, como después lo sería en sus principales novelas, su estilo en nada se parece al de posteriores compañeros de actividad. Pertenecía a su tiempo, y por ello interesa la manera en que dejó constancia de una estúpida guerra en que no contaba el hombre, sino las pretendidas glorias, que siempre se cantaban en el absurdo lenguaje del ditirambo (Acosta Montoro, 1973: 250).

La consecuencia de aquella «peregrinación romántica»<sup>3</sup> es la acentuación de una función narrativa que el autor somete ahora a una estudiada estrategia, anunciando temas cuyo relato quedará aplazado, interrumpiendo algún otro por motivos diversos y desde luego cuidando bien de no repetir los asuntos<sup>4</sup> e incluso sustituyendo la narración por breves apuntaciones cuando se trata de cubrir un periodo de reposo, como sucede durante las vacaciones de Pascua. La narración alterna, en equilibrado cálculo, con el molde expositivo dominante en la literatura de viajes durante la primera mitad del XIX: los cuadros o escenas asentados más en la descripción que en la narración. En el narrador alarconiano confluirán y alterarán el viajero, el cronista y el poeta; es decir, la espada del voluntario aventurero, la lira del cantor apesarado y el báculo del peregrino (Alarcón, 2005: 270-271).

Esta pluralidad formal responde al propósito que el autor expone en el Prólogo:

---

ción de *El Mercantil*, *El Cosmopolita* y *El Popular* de Valencia, su tierra, y *La Correspondencia de España*, de Madrid; Núñez de Arce iba por *La Iberia*. Pedro de Alarcón fue por su cuenta y riesgo, que bien desesperado debía de andar. Pero aquí surgen pujantes la inquietud y el sentido viajero del periodismo. Las cartas de Alarcón se publicaron en diferentes periódicos y dieron lugar a un libro que tendría notable éxito: *Diario de un testigo de la guerra de África*. // Los dos primeros fueron agregados al Cuartel General; Alarcón al Estado Mayor de Ros de Olano. Peris Mencheta se limitó a informar; Núñez de Arce hizo una labor gris, de escritor no periodista. Alarcón, no dudando en acudir a cualquier parte donde se produjeran hechos destacados, realizó una tarea brillante como periodista y como escritor» (Acosta Montoro, 1973: 250).

3. Como las llamó Alarcón no solo en el prólogo dedicado a Ros de Olano sino también años más tarde en «Historia de mis libros».

4. «Seré breve, amigo mío, tanto porque la acción de hoy se ha parecido mucho a la de anteaer —y probablemente se parecerá a la de mañana—, como porque estoy rendido de andar por esos cerros» (Alarcón, 2005: 70). En adelante, indico el número de página a pie de cita.

Careciendo de las dotes de historiador, me contentaré con ser narrador exacto; procuraré dar una idea a nuestros hermanos que quedan en España y a nuestras familias, que nos siguen con el corazón, de lo que sea de nosotros, de lo que veamos, de lo que sintamos y pensemos. Confiado solamente en mi sensibilidad, me propongo hacer viajar conmigo al que me lea, identificarle con mi alma [...] la vida del campamento, sus ocios y peligros; las noches de soledad bajo la tienda; la tarde después de la batalla; el himno de triunfo, las agonías durante el combate; la oración fúnebre de los que sucumban; el aspecto y costumbres del extraño pueblo que tendremos enfrente, lo que no dice la historia, ni refieren los partes, ni adivinan los periódicos; la historia privada profana, particular de la guerra, todo esto compondrá el libro varío, desaliñado, improvisado, heterogéneo que entreví desde que formé la resolución de acompañar a África a nuestros soldados (pp. 7-8).

El *Diario* se estructura a partir de la tensión o polaridad entre prosa y poesía. Si las ensoñaciones de la niñez y adolescencia<sup>5</sup> son uno de los motivos que le impulsan a viajar a África para «tocar [...] la viva realidad de lo pasado» (p. 4), y admite la dificultad de la poesía en «esta edad atareada» (p. 48), «en nuestro siglo nivelador y desencantado» (p. 43), e incluso no comprender «la poesía de actualidad», Alarcón buscará conciliar ambos polos, incluyendo los registros intermedios que llevan de uno a otro:

[...] nada tiene que ver esa oda al África con lo que tú buscas en mi *Diario*; pero si quieres estar en buena inteligencia conmigo, has de permitirme de vez en cuando dar rienda suelta a lo que tú llamarás mis poéticas extravagancias. Ni será la última vez que mi libro se encarama a tanta elevación y fantasía, como también has de prepararte a verme descender al más humilde tono y desbarajustada prosa; que mi intención es escribirte todas mis ideas e impresiones, desde las más cómicas a las más épicas, lo cual, si quita unidad de estilo a mis apuntes, les dará, en cambio, me parece a mí, cierta variedad, verdad sobre todo, y hasta alguna semejanza con la vida militar, llena de contrastes, de inconsecuencias, de accidentes inesperados y de peripecias imprevistas (p. 25).

5. «Nacido yo en Sierra Nevada, desde cuyas cimas se alcanzan a ver las playas donde la morisma duerme su muerte histórica; hijo de una ciudad que conserva las huellas de la dominación árabe, como que fue una de sus últimas trincheras en el siglo xv, y más tarde el foco de la rebelión de los moriscos; amamantado con las tradiciones, con las crónicas y con las leyendas de aquella raza que, como las aguas del diluvio, anegó a España y la abandonó luego, pero dejando en montes y llanuras indelebles señales del cataclismo; habiendo pasado mi niñez en las ruinas de mezquitas y alcazabas, y acariciado los sueños de mi adolescencia al son de los cantos de los moros, a la luz de su poesía, quizá bajo los techos que cobijaron sus últimos placeres, natural era que al abandonar mi hogar paterno y tender por el mundo una mirada ávida de poéticas impresiones, me sintiese solicitado por la proximidad del África y anhelase cruzar el Mediterráneo...» (p. 4). Similar posición puede apreciarse también en la página 196.

Alarcón es consciente de las limitaciones que tiene en tanto que cronista-historiador absolutamente profano en la ciencia militar y de las varias limitaciones y los escasos medios con que desempeña su tarea,<sup>6</sup> de modo que potenciará el polo subjetivo, sea a partir de las mencionadas poéticas extravagancias, sea mediante la intuición —que le anima a situarse en el punto de vista ajeno<sup>7</sup>— o mediante la imaginación, que le permite transportarse a los días históricos y brindarle la ilusión de que se encuentra en Roma el día que entraron en ella las tropas de Carlos V o en Granada cuando la tomaron los Reyes Católicos (p. 405), e incluso imaginarse con detalle la recepción en Madrid de las noticias victoriosas de la guerra, según leemos en el capítulo LIII, del 11 febrero; o bien sea acentuando el instantaneísmo de los apuntes e impresiones —que a veces se subraya por el «estado de inquietud, de curiosidad y de expectativa que dice sentir» (p. 54) —, y que al autor siempre le resultan más verdaderas y vehementes, aunque estén desaliñadas (p. 218) e incluso parezcan algo incoherentes (p. 220), pero en cualquier caso ajustadas al propósito esencial, que es «fotografiar la guerra de África [...] no cantarla ni juzgarla». Y así, el lector habrá de resignarse «a ver en desordenada confusión lo trivial al lado de lo épico, lo personal resuelto con lo colectivo, lo cómico con lo grave, lo ridículo con lo grandioso» pues tal es «la verdad de las cosas» (p. 290), defiende.

Mas aun siendo consciente de que «este libro no es la historia de la presente guerra, ni menos un periódico obligado a anunciar con precisión todos los sucesos importantes que en ella ocurran, sino pura y simplemente un memorial de mis impresiones particulares» (p. 190), Alarcón se valdrán de distintos materiales a la hora de componer su relato: de un lado, las ilustraciones gráficas<sup>8</sup> y su propia máquina de fotografiar<sup>9</sup> que le sigue «en todas estas excursiones» y con la

6. «[...] el telégrafo y los partes oficiales te transmitirán mucho antes que yo pudiera hacerlo la reseña completa, detallada y exacta de este y de los futuros encuentros. Yo no te hablaré nunca sino de lo que presencie y entienda, y como me será imposible hallarme en todas partes a un mismo tiempo, naturalmente he de omitir muchos hechos dignos de mención. Lo sentiré de veras, pero a bien que este libro no es la *Historia de la campaña* sino el *Diario de un testigo*» (p. 55).

7. «[...] comprendí en fuerza de intuición, los colores que prestará cada cual a este cuadro; quién suponiéndolo en las líneas regulares de la ordenanza; quién dándole el fúnebre colorido de la muerte; quién imaginándose que aquí todo es furor y despotismo, dureza, rigor y sangre; quién uniformando a los jefes y a la tropa, tal como les vio salir de España; quién, finalmente, calcando la fisonomía de la guerra sobre el modelo de los simulacros y fingiéndose un conjunto ordenado, vistoso, resplandeciente, aparatoso, teñido de la marcialidad exterior de una revista» (p. 40).

8. A los dibujantes José Vallejo —«nuestro inspirado compatriota, cuyo lápiz ha reproducido tantos sublimes episodios de esta guerra» (p. 532)— y Charles Iriarte —corresponsal del *Monde Illustré* «y a cuyo lápiz se deben la mayor parte de los *croquis* con que aparece ilustrada la presente obra» (p. 257), se refiere Alarcón en varias ocasiones. Para más datos, pueden consultarse las páginas introductorias LII-LVII de María del Pilar Palomo.

9. Acosta Montoro explica que «lo primero que hizo al llegar a Málaga, donde embarcaría la tropa, fue comprarse un burro, una tienda de campaña individual y una máquina fotográfica. No cabe actitud más periodística. Ya tenía medios de transporte y para tomar constancia gráfica de los acontecimientos. Lo de la tienda de campaña individual le permitiría el aislamiento para escribir. Pero así como Alarcón resultó un periodis-

que obtiene «algunas vistas de este pintoresco panorama» (p. 40); del otro, distintos personajes que conocen el ámbito por el que se mueve el viajero,<sup>10</sup> y que aseguran la fiabilidad del relato y su imparcialidad.

En este polo caben también los «desahogos íntimos» —tal vez lo menos interesante por el abuso de la falacia patética, como observamos ya en las primeras páginas, cuando al dejar de sentir bajo sus pies «el adorado suelo de España» hurga en lo recóndito de su alma y compone un cuadro de la despedida que culminan con la arenga: «Y ahora [...] no más idea en la mente, no más grito en los labios que *España y guerra*» (p. 16) —, las emociones —patéticas o cómicas, como apreciamos en la entrada del 30 enero—, la expresión directa de los sentimientos —miedo, recelos, horror, zozobra, medrosa soledad, anhelo—, las digresiones de toda índole, así como los arrebatos y meditaciones metafísicas que suelen sobrevenir en los tiempos de espera, previos a la acción. Ahora bien, mucho más interesante es la visión del poeta viajero, y en especial las páginas en que Alarcón se eleva hasta la figura del antiguo aeda. Si prescindimos de la retórica con que solemnemente se proclama así —unas breves líneas que recuerdan los anteriores arrebatos postrománticos<sup>11</sup>—, apreciaremos mejor al Alarcón que en el *Diario* compone auténticos poemas épicos —«poemas animados» (p. 203)— que siguen modelos explícitos, entre los que destacan la *Iliada*, la *Jerusalén* de Tasso, la *Araucana* de Ercilla o las *Luisiadas* de Camoens,<sup>12</sup> así como grandes lienzos de la pintura histórica. La mayoría de estos poemas se concentra en la parte central del libro, desde la batalla de Castillejos y la posterior marcha hasta Tetuán, seguida de los combates que se suceden a lo largo del mes de enero.<sup>13</sup>

---

ta-escritor completo, como periodista gráfico no se lució. La primitiva máquina que se había agenciado sacó doscientas placas de zinc, pero al corresponsal se le estropearon ciento sesenta y tres, precisamente las tomadas en el campo de batalla. Las otras, las de alegres grupos de camaradas en momentos de francachela, salieron todas, aunque también se perdieran en el fragor de un combate. De todos modos, y Alarcón presumió de ello, aquella cámara fue la primera que se vio en Marruecos, así como la imprenta que el propio Alarcón montó en Tetuán para publicar un periódico dirigido a la tropa» (Acosta Montoro, 1973: 249-250).

10. Para resumir, me limitaré a citar las que él señala en los Prolegómenos a *La Alpujarra*, donde se refiere a «mis frecuentes coloquios, ora con *Sabios* hebreos que aún hablaban nuestra lengua, ora con mercaderes argelinos versados en el francés, ora con los mismos marroquíes, merced a nuestro famoso intérprete Aníbal Rinaldy; mis interminables pláticas con el historiador y poeta Chorby, en cuya casa encontré una hospitalidad verdaderamente árabe; aquellas penosas y casi estériles investigaciones a que me entregué con todos ellos respecto del ulterior destino de tantos ilustres moros españoles como desaparecieron en los arenales africanos...» (Alarcón, 1942a: XII-XIII).

11. «Pulsa otra vez tu lira, genio de mi patria, tú que celebras y bendices allende los procelosos mares los triunfos y las virtudes de tus soldados, añade un canto más al magnífico poema de la guerra de África; escribe una nueva fecha memorable en tus anales de oro; extiende en alas de la fama el anuncio de la completa victoria que acaban de alcanzar nuestras banderas, y prosternado al pie de los altares en que depositamos nuestra confianza, nuestros votos y nuestros ruegos el día que salimos para esta guerra, tributa al Dios de los ejércitos ferrosas alabanzas» (p. 310).

12. Son innumerables las referencias literarias que el narrador inserta en su crónica.

13. Pueden consultarse las páginas 203, 197-212, 203, 221.

«Pintor de batallas» se declara (p. 57), y nunca renuncia Alarcón a su costumbre «de mirar las cosas por el prisma del arte» (p. 404), incluidas algunas escenas de carácter civil, como la entrada en el foco de Tetuán:

Ni el embarque en Málaga, ni las luchas en los montes, ni los combates en la llanura, nada ha tenido la solemne y suprema grandiosidad de esta escena.

El género artístico y literario a que pertenece no es ya el clásico que entreví en la carga de caballería del 31 enero; tampoco es el moderno con que Horacio Wernet ha pintado la iliada napoleónica; menos aún recuerda el estilo romántico, el fantástico o el realista... ¡No!

El espectáculo que tenemos enfrente pertenece a aquella gran pintura mural en que solemos ver representados asuntos como la *Degollación de los Inocentes*, el *Paso del Mar Rojo*, el *Diluvio Universal*, las *Plagas del Faraón* o el *Escándalo de Babilonia*; a la pintura de los tapices célebres; a la familia de los frescos de Miguel Ángel o al linaje de los grandes lienzos históricos de Rubens y Poussin (p. 406).

Ahora bien, en el propósito declarado de «fotografiar la guerra» —es decir, de mostrarla e ilustrarla— encontramos interesantes inflexiones que emparentan a Pedro Antonio de Alarcón con los viajeros ilustrados,<sup>14</sup> y sin olvidar el enfoque de su lado oscuro, de los aspectos más turbios de la guerra, o hacer explícita una visión o valoración de los sucesos contraria a la que predomina entre la mayoría de sus compañeros de armas, como sucede en los episodios que narran la entrada en Tetuán, según leemos en el arranque del capítulo XLVIII. El patriotismo que cruza las páginas del *Diario*, si exaltado en algún pasaje, se reequilibra con la imparcialidad —y comprensión y hasta piedad— que el autor muestra hacia los moros<sup>15</sup> —no así hacia los judíos—, y sobre todo con la firmeza y claridad con las que en el capítulo LX expone los motivos que le llevan a dejar África y regresar a Madrid, sin ambages ni rodeos y con una rotunda claridad y hasta crudeza:

14. Pues aunque con anterioridad afirmara hablar «como vulgo, como humilde soldado», prescindiendo de lo que hubiera podido leer en otros tiempos acerca del país que recorre, llegando a afirmar que prefiere hacerse eco de la ignorancia de los naturales de Marruecos a ratificar gratuitamente la erudición europea (pp. 195-196), lo cierto es que en alguna ocasión —pocas— no lo practica y defiende que «Cuando un escritor público se trasladan de un país a otro, tiene la obligación (o a lo menos la costumbre) de demostrar que sabe por dónde va y de instruir al lector hasta de cosas que el mismo ignora» (p. 475). Algo más adelante, sin embargo, matizará: «A la verdad que soy afortunado en mis deseos de conocer a fondo las costumbres musulmanas, y que no tendría precio para erudito. Pero yo entiendo la erudición a mi manera. Yo no pregunto nunca a las cosas su secreto, sino que me planto en medio de ellas y trato de comprender su particular lenguaje. En lugar de remover escombros y manuscritos buscando nombres y fechas, procuro penetrar lo más hondo posible en el corazón de todo lo que veo y, una vez allí, dejo a mi sensibilidad el cuidado de adivinar el eterno monólogo que están murmurando siempre al oído de los que saben escuchar con el alma, piedras, árboles y hombres, astros e insectos, monumentos y ruinas, preocupaciones y costumbres, tierra, mares y cielos» (p. 504).

15. Véanse las referencias en las páginas 19, 37, 104, 227 y 276, por ejemplo.

La razón que me asiste para obrar así, espontánea y libremente como lo hago, es la misma que me trajo a la guerra, también voluntariamente, hace ya tres meses y medio: el amor a mi patria.

[...] hace mes y medio que creo que nuestra misión en África está terminada por ahora; que la continuación de la guerra no tiene objeto; que será una calamidad para mi país; que el espíritu puro está extraviado en España; que la prensa de la corte, poderosa palanca que agita a su placer la opinión, empuja a nuestro ejército a un abismo, movida por el error, por la ignorancia, por un patriotismo mal entendido o por miserables pasiones, por ruines envidias, por maquiavélicos propósitos; hoy creo, finalmente, que la cuestión de la guerra, que el interés de la nación, que la gloria del ejército, que los destinos de España no se ventilan ya aquí, sino allí [...].

Corro, pues, a aquel nuevo campo de batalla.

Sin que se me tache de soberbio, puedo creer que no será completamente perdida, inútil y eficaz mi voz leal y franca proclamando desde la prensa la verdad de muchas cosas, que allí se desconocen por unos y quieren desconocerse por otros (p. 577).

El rotundo éxito editorial del *Diario* posibilita el viaje del autor por Francia, Suiza e Italia, que emprende el 29 de agosto de 1860 y concluye a principios del siguiente año, dando lugar a *De Madrid a Nápoles*, que tiene tanto éxito como antes lo tuviera el *Diario*. Pero Alarcón abandona por espacio de trece años la literatura y se dedica por completo a la política. Cuando toma nuevamente la pluma, lo hace para redactar *La Alpujarra* (1874), viaje largamente aplazado, según declara el autor, hasta que en 1872, el anhelo de retiro espiritual para calmar el dolor por la muerte de su hija sumado al proyecto de «un amigo mío queridísimo» que tuvo por entonces precisión de recorrer la Alpujarra, lo llevaron a emprender el viaje el 19 de marzo. El autor empieza a escribir los «Prolegómenos» «al mismo el 10 de marzo de 1873. Pero muchos se dan cuenta de que Alarcón ya no es el liberal de su juventud gaditana y granadina. Mientras él dice defender la tolerancia religiosa y la armonía entre libertad y fe, voces como la de Manuel de la Revilla (Revilla, 1884: 1-5) aseguran que *La Alpujarra* es obra de un Alarcón nuevo, por más señas, de un ultramontano. Ángel Ganivet, poco después, afirmará que «*La Alpujarra* es un poema natural y religioso, que será una epopeya en prosa cuando los españoles olviden escribir el castellano, esto es, muy pronto» (Ganivet, 1981: 53).

Tal vez el comentario de Revilla proceda del hecho de que en *La Alpujarra* el narrador conjuga continuamente las «visiones históricas» con la realidad presente, hasta el punto de que el escenario recorrido por momentos parece ser solo un pretexto para escribir la crónica histórica, el romance fronterizo y la novela bélica de aventuras en torno a las hazañas de Abén Humeya,<sup>16</sup> para cuya redacción son

16. No solo sería interesante cotejar la alarconiana historia de Abén Humeya con el drama de Martínez de la Rosa sino también con la novela de Manuel Fernández y González *Los Monfies de las Alpujarras* (1856) y, en otro plano, la visión del Mulhacén con la pintura que de él nos dejó Gautier.

varias las fuentes que emplea, pues el narrador a menudo se refiere a los papeles que lleva en su cartera de viaje o dice sacar «de las alforjas a los Historiadores, Geógrafos y Poetas relativos a la Alpujarra que me acompañaban *in extensum* o en extracto» (p. 158), y entre los que destacan las obras de Hurtado de Mendoza, Luis del Mármol Carvajal y Andrés Pérez de Hita, además del drama de Martínez de la Rosa. A ello se suman informaciones de amigos y lugareños o incluso poemas inéditos de un desconocido poeta alpujarreño (p. 288 y ss.).

La historia de Abén Humeya domina por completo la crónica del viaje hasta el punto de abrir extensísimos hiatos en la narración —como el que va de la página 60 a la 131— e imprimir a *La Alpujarra* una derivación novelesca de cauce guadianesco.<sup>17</sup> A la inicial historia de Boabdil habrán de seguirle otras de distinto signo. En este sentido, el narrador extrema un procedimiento usado ya en *De Madrid a Nápoles* —donde aparecían personajes que esporádicamente realizaban la función narrativa—, al interpolar en el relato principal otras relaciones secundarias pero autónomas entre sí, al modo cervantino. Por ello, debe subrayarse que, como el Alarcón novelista, también el Alarcón narrador de libros de viajes muestra igual empeño en dar al relato aires de cuento contado por alguien, para lo cual descarga la función narradora en algún personaje que empieza a hablar de manera espontánea y coloquial. El mejor ejemplo lo encontramos en el capítulo VIII, repleto de idas y venidas del narrador de un plano a otro, y de cortes o suspensiones y alternancias. Un molde que sustenta todo el relato del viaje alpujarreño, en el que se incluirán además un recuerdo de infancia —el trágico episodio de la Venta de Ferreira— narrado según la habitual fórmula del crimen rural (p. 213), la tragedia de Catalina de Arroyo (p. 199), la leyenda de Álvarez y la vieja de las lentejas —filtrada por la ironía postromántica del viajero (p. 153)— y algunas otras.

Conviene destacar, en beneficio del Alarcón fabulador, que la Historia, o la fabulación histórica, entra en la narración prendida de los pasos del viajero. Muy significativo es que la crónica morisca no siga un orden cronológico, sino muy al contrario: hay una total alteración de la linealidad cronológica porque el único elemento que rige esa relación es el paisaje, el escenario de los hechos recordados. Del modo en que se conjugan ambos planos es buena muestra este fragmento que funciona casi como una acotación escénica:

Pero han transcurrido los tres minutos y las tres leguas que nos separaban de él. ||  
¡Helo que llega a toda brida; pasa como un relámpago; nos deja atrás, sin curarse de

17. José Ramón González García ha analizado muy bien «el sustrato constructivo» de *La Alpujarra*, es decir, los textos sobre los que Alarcón construye su relato «y que proporcionan el vector diacrónico del libro, dando corporeidad humana a la realidad material que el autor recorre. Este profundo tajo temporal que se simultanea con la descripción de lo efectivamente visto señala la dinámica esencial de composición en *La Alpujarra*, que viene a ser así un palimpsesto que se escribe sobre textos anteriores. Una lectura del pasado en la que lo escrito se superpone a lo vivido, pero no para sustituirlo sino para completarlo en la fingida simultaneidad de escritura, lectura y experiencia» (González García, 1991: 18).



nosotros y penetra en *Béznar*, seguido de la Morisca y del esclavo negro! || ¡Todavía es D. FERNANDO DE VALOR!... || —¡Sigámosle!... —Quiero decir: cerremos los libros de Historia y entremos también en *Béznar* inmediatamente, procurando no perderle de vista un solo instante... || Los momentos son preciosos para todos. —¡El insensato corre al trono y a la muerte!... —Nosotros vamos a cambiar el último tiro... para llegar adonde nos esperan los caballos de silla que han de conducirnos también a la suspirada *Alpujarra* (p. 53).

Otro excelente ejemplo de las argucias novelescas que emplea el narrador lo encontramos en el capítulo segundo de la cuarta parte —«Sesión nocturna. Noticias de la guerra»—, argucias o mecanismos que se cuida de variar a fin de evitar la monotonía y la repetición. Aquí, encontramos un marco onírico-nocturno y un cónclave (ficticio) de los historiadores de la rebelión de los moriscos, esquema que se continúa en el capítulo siguiente, donde los historiadores, en tanto que narradores, se transforman en otros personajes más del presente. El narrador principal —el viajero— comentará las relaciones de éstos, facilitando así la deseada alternancia al servicio de la variedad compositiva. Una variedad que en ocasiones se logra con resortes folletinescos, como en el final de este capítulo, con unas interrogaciones al servicio del suspense y del enigma:

[...] pero la crítica situación en que aquella tarde habíamos dejado a ABEN-HUMEYA tenía demasiado excitada mi curiosidad para que pudiese dormirme sin averiguar qué había sido de él. ¿Llevó adelante el Marqués de Mondéjar su menguado propósito de deshacerse del REYECILLO por medio del soborno y de la traición? ¿Lo consiguió efectivamente? La contestación a estas dos preguntas la leí estando ya en la cama, y no me dejó pegar los ojos en toda la noche, o, si los pegué, fue para seguir viendo lo mismo que causara antes mi desvelo... (p. 200).

En el capítulo siguiente, el final introduce igualmente una serie de expectativas: «La tempestad relampagueaba sobre las cabezas de los moriscos» (p. 206). Tales resortes inciden asimismo en el relato de viaje, parte en la que el narrador se cuida también de mantener vivo el interés del lector anticipando aspectos de la intriga:

No creáis, sin embargo, que la excursión del día a que me refiero dejó de ser interesante, ni que su relato no merezca vuestra atención más cuidadosa... Al contrario; por poco apego que nos hayáis tomado a los que la llevamos a término, os interesará muy mucho ver los grandes trabajos que nos costó, los atolladeros en que nos metimos, cómo escapamos de ellos y las preciosas caras que contemplamos en medio de todo, a guisa de providencial recompensa de nuestros afanes. Fue un verdadero día de prueba (p. 207).

Siempre habrá pequeñas historias locales que ensanchen la fabulación e introduzcan una variante narrativa, como la incógnita del personaje llamado «el

Propio» de Albuñol o el Debate —estamos por tanto ante una forma dialogada que rompe la aridez de una narración unívoca— que entablan la Razón (el juicio) y el Miedo (la imaginación), cuando el viajero recorre en solitario el último tramo de su excursión alpujarreña por parajes escabrosos y peligrosos hasta alcanzar la Cortija de los Puñaleros. Y añadiré que los topónimos también azuzan la imaginación, no en vano este espacio es el paisaje de la fantasía del narrador, el escenario de sus lecturas infantiles y juveniles y «todos los personajes históricos que pululaban en mi memoria tuvieron holgado albergue en que alojarse» (p. 279). Será pues la «fantaseadora inventiva» (p. 41) la que gobierne el relato, alimentada tanto por la memoria del pasado como por la contemplación de un paisaje pintoresco y poético:

[...] por lo que toca a su fisonomía poética y a su aspecto pictórico, el litoral de la *Alpujarra* trae a la imaginación del viajero presentidas imágenes de África y de América; que estas imágenes le hacen soñar con patios marroquíes sombreados por cortinajes de seda y plata, o con lascivas hamacas sombreadas por el plátano y el caobo, y que, en tal situación de ánimo, no puede uno comprender que, a cinco leguas de allí, aguarden su visita los eternos hielos y las plantas hiperbóreas de *Sierra Nevada* (p. 167).

Un paisaje que se presenta en su aspecto «material», atendiendo a la geología o la orografía en cuanto determinantes de la existencia humana, porque «el terreno decide del carácter de las razas» (p. 22), afirma el narrador, como si se hiciera eco de la tesis positivista del *medio*, pues sabido es que según Hipólito Taine, toda obra de arte y todo suceso son solo comprensibles cuando se les refiere al sistema de las circunstancias previas y presentes que gobiernan su nacimiento, y los cauces por los que se ejerce ese gobierno de las circunstancias sobre los productos humanos serían la raza, el momento y el medio. Así, nadie podrá entender la vida de un pueblo si no conoce minuciosamente su medio. Ahora bien, en Alarcón, estas «efectividades brutales», como él llama a las condiciones físicas o naturales de la Alpujarra, entran en la narración por constituir también «un rincón del mundo que sirvió de teatro a grandes y memorables tragedias» (p. 168). Pero, cuidado, porque el narrador se esfuerza en precisar que esos montes, esos ríos, esas peñas o árboles «no son meras imágenes poéticas de la Historia: son la Historia misma» (p. 22).

Paisaje e historia alimentan por igual estas narraciones, pues «¡Para algo más que para leer y depurar historias humanas hemos dejado nuestro gabinete de Madrid,» (p. 54), exclama un narrador que por momentos no parece haberse alejado demasiado del registro paródico, bastante presente también en *La Alpujarra*:

—«¡Oh, madre!»... —exclamé entonces, agradecido a tantos bienes como le prodiga a Andalucía aquella arca santa de fecundidad, alzada sobre todos sus valles y llanu-

ras... —«¡Oh madre!»... —exclamo también ahora. —Y no digo más porque considero que, para celebrar las virtudes de una Sierra, basta con semejante invocación, sobre todo después de haber cantado Píndaro: —«¡Alto don es el agua!...», etc., etc. || Por otra parte, creo conveniente reservar algunas lisonjas poéticas para cuando departa mano a mano con el mismísimo cerro de *Mulhacén*, desde los supernos escafeles de su trono (p. 38).

Mas aunque a trompicones, el paisaje alpujarreño está apesado en estas líneas. No, desde luego, con registro realista. Cuando quiere hablar de la flor alpujarreña remite directamente a la obra del botánico Rojas Clemente, pues el narrador rara vez sabe cómo se llaman las cosas que más le gustan (p. 167). Tampoco es Alarcón el escritor mejor dotado para la expresión del intimismo lírico: solo es medianamente aceptable la descripción del *Mulhacén*,<sup>18</sup> sobre todo en el aspecto cromático, pero sin sobresalir. Al narrador, del paisaje lo que le interesa subrayar es su proyección fabuladora, las posibilidades novelescas que encierra, lo adecuado que es para proyectar sobre él (o dar cabida en él) al «blanco fantasma de la Sierra o a las gallardas sombras de los moriscos» (p. 185). Esta apelación al lector que ahora cito me parece muy ilustrativa de la perspectiva en que se sitúa el narrador:

Quisiera yo que os lo figuraseis tal cual es, y voy a ver si excogito comparaciones tan adecuadas y gráficas que os lo pongan materialmente ante los ojos. Figuraos [...] como en los subterráneos palacios encantados a que se baja por escalera de caracol... en los cuentos de la niñez. Aquel inesperado tránsito extranatural, que se diría abierto por la estatua del Comendador... (p. 180).

Y no se trata solo de ineptitud para el registro paisajístico. ¿Obedecería este desdén que muestra el narrador por la descripción artística al agotamiento de un género del que ya los lectores parecían estar cansados? No lo creo. Galdós y muchos otros más escribirán relatos de viajes de ese tipo. Más bien me inclino a dar una explicación que atañe estrictamente al Alarcón escritor con serias dificultades técnicas para según qué tipo de escritura<sup>19</sup> y a la vez con una indisimulada

18. «El *Mulhacén*!... No hay palabras ni habría pincel con que poder dar idea de la pureza inmortal, de la transparencia empírea, de la claridad séráfica, con que se destaca allí la nieve sobre el cielo. Lo blanco y lo azul, al demarcar sus plácidos límites y trazar el nítido perfil de la suprema cima, se regalaban mutuamente unos resplandores tan suaves, o casaban de tal modo la candidez con la limpieza, la inocencia con la diafanidad, lo imaculado con lo infinito, lo reciente con lo eterno, lo intacto con lo intacto, que parecíame tener ante los ojos la realidad inefable de cuanto soñó Murillo al vestir de azul y blanco sus *Purísimas Concepciones*» (p. 266).

19. Además de la imprecisión terminológica, que para Montesinos es imprecisión conceptual (1977: 86), señala el profesor como defectos de Alarcón los excesos de grandilocuencia (Montesinos, 1977: 106), el falso concepto de estilo literario que le impidió explorar las posibilidades expresivas del lenguaje oral (Montesinos, 1977: 133-134), el descuido, la improvisación (Montesinos, 1977: 27), y una absoluta imposibilidad de distinguir entre narración y novela, dada su incomprensión de las modernas posibilidades del género, su hibridación de narración, filosofía y lirismo, la imposibilidad de estudiar con profundidad los caracteres, etc. (Montesinos,

inclinación a las historias. A este viajero ni siquiera la Historia —a pesar del patriotismo que se le atribuye<sup>20</sup>— le ocupa mucho tiempo. En *La Alpujarra*, al relatar la de Albuñol, corta de pronto la relación con un «¡Y basta ya de arideces, de guarismos y de antiguallas! Volvamos a lo natural pintoresco!» (p. 163). Que en su pluma, por cierto, ya sabemos cuánto da de sí.

Un narrador, pues, un tanto atípico en cuanto que monofacético, pues apenas pinta el paisaje ni describe monumentos ni, menos aún, retrata tipos del presente. Al llegar a Albuñol, tras despachar la descripción de esta población diciendo que es como «cualquiera de tantas villas y ciudades moriscas como aún ostenta aquel antiguo reino», de sus gentes escribe:

En cuanto a las costumbres, vicios, virtudes y vestimentas de los albuciolenses que habitan dentro de la villa diré que son iguales a los del resto de los granadinos...; y de lo que toca a los cortijeros y cortijeras y gentes del mar, ya trataremos en ocasión más oportuna (p. 167).

Cuesta imaginar mayor displicencia, por no decir descortesía o franca irreverencia, si no fuera porque salidas como esta menudean en las páginas alarconianas. Al llegar a Orjiva y toparse con dos «figuras» pegadas junto a la tapia de un huerto, el narrador ya se había excusado diciendo: «¡No; no es lícito ir por el mundo con una máquina fotográfica debajo del brazo, retratando a las gentes contra su voluntad!» (p. 9).

Este viajero de Alarcón siempre adoptará ante sus lectores un aura aventurera, si no heroica, pose en la que no es difícil ni disparatado ver la huella de la formación literaria romántica de su juventud, con Byron a la cabeza,<sup>21</sup> y para quien tan estimulante es la cultura como la aventura. Al señalar los factores que lo animan a recorrer la Alpujarra, al interés histórico-artístico debe añadirse el elemento épico, pues las singularidades topográficas y las dificultades materiales y prácticas del viaje le añaden a este un «infernial encanto» y un atractivo añadido. Veamos cómo resume su motivación:

---

1977: 111). Ahora bien quizás estos defectos como novelista, en el Alarcón escritor de libros de viajes ya no lo son, y se explicaría así la amenidad y fluidez de estos textos, muy próximos a la narración anecdótica que tanto cultivó en sus novelas.

20. Pero del que se burlará implacablemente al final de *La Alpujarra* (y recuerdo que este fue libro escrito en 1873), cuando ya está a punto de despedirse de sus lectores y les confiesa: «¡Sobre todo, lo que las historias cristiana y gentilica aseguran de que este Herodes acabó sus días en España, pugnaba con todos nuestros sentimientos religiosos, patrióticos y poéticos! —Que Poncio Pilatos volviese a Roma al año siguiente de la muerte de JESÚS, y luego morase en Francia, desterrado por otros motivos, y falleciese en Vienne, ciudad del Delfinado, como cualquier otro mortal, ya tenía algo de cruel, de sacrilego, de abominable...; ¡pero pasara!... ¡Allá se las compusieran los franceses!... —Pero que un Herodes (¡el hijo del que mandó degollar a San Juan Bautista y el mismo que mandó entregar a CRISTO al ludibrio de la chusma!) viviese y muriese en paz en nuestra noble y piadosa tierra..., ¡era una ferocidad sin ejemplo de la Madre Historia, a quien no podíamos perdonarle aquel insulto hecho a la Madre Patria!...» (p. 316).

21. Puede apreciarse su admiración en las páginas venecianas de *De Madrid a Nápoles* (Alarcón, 1942b).

La Historia, pues, la Geografía, mi culto filial a Sierra Nevada; no sé qué pueril devoción a los moros, ingénita a los andaluces, la privación, los obstáculos, la novedad y el peligro, conspiraban juntamente a presentarme como interesantísima una excursión a la Alpujarra (p. XIII).

Para doña Emilia, Alarcón pasa «del género afrancesado al neto español; la transición está perfectamente indicada y la percibe todo el que lea, por el mismo orden en que vieron la luz, *De Madrid a Nápoles*, el *Diario de un testigo [de la guerra de África]* y *La Alpujarra*. *De Madrid a Nápoles* es la paginilla dumasiana, la impresión a flor de espíritu, exteriorizada, apenas sentida; el *Diario* es ya el viaje vivido, real, incorporado al alma del que lo refiere, pero algo dañado aún por las imposiciones del momento histórico [...]. *La Alpujarra* es prolongación del *Diario* en lo que este tiene de más artístico y selecto, depurado de las escorias que arrastraba el torrente patriótico entre sus ondas puras» (Pardo Bazán, 1974: 1404).

En cambio a Unamuno, pocos años más tarde, el *Diario* le parecía tan solo «cosa de erudición literaria, pronto cosa de archivo», apenas «ya ni leyenda» (Unamuno, 1958: 829).

## Bibliografía

- ACOSTA MONTORO, José (1973), *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, vol. 2.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1942a), *La Alpujarra*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- (1942b), *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- (2005), *Diario de un testigo de la guerra de África* (ed. María del Pilar Palomo), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- GANIVET, Ángel (1981), *Granada la bella* [1896], Granada, Don Quijote.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón (1991), «Viajes y literatura. *La Alpujarra*, de Pedro Antonio de Alarcón», *Ínsula*, n.º 535 (julio), p. 18.
- MONTESINOS, José F. (1977), *Pedro Antonio de Alarcón*, Valencia, Castalia.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1974), «Pedro Antonio de Alarcón», *Obras completas III*, Madrid, Aguilar.
- REVILLA, Manuel de la (1884), «*La Alpujarra*», *Críticas*, Burgos, Timoteo Arnaiz.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2012), «Los viajes de Pedro Antonio de Alarcón: Teatros de la tragicomedia de una vida», *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura), vol. xxxv, pp. 181-199.
- UNAMUNO, Miguel de (1958), «En Aguilar de Campóo» [1921], *Andanzas y visiones españolas*, O. C., I, Madrid, Afrodísio Aguado.