

## ELEGÍA AL ROMANTICISMO: LA PRÓDIGA, DE ALARCÓN

Comentando esta su última novela (1882), el autor afirma que es «mi más amado engendro literario» (Alarcón: 2001: 73-74)<sup>1</sup>. Si le hubiera enorgullecido a Alarcón el realismo andaluz y madrileño logrado en la obra, si hubiera estado satisfecho con el ritmo narrativo, con la lógica de los sucesos, con la naturalidad del diálogo o con el logro de «un nuevo alegato a favor de la moral» (34), según frase de la editora, parece improbable que hubiera recurrido al verbo *amar*. Satisfacciones tan tibias, en contraste con la ardiente emoción que Alarcón sentía por su postrera novela, seguramente habrían llevado al lenguaje incoloro de la crítica al uso, que también suele deducir cierta forma de censura moral de la simple presencia de una seductora de hombres en una obra narrativa.

Lo que Alarcón amaba, y aun adoraba, en *La Pródiga* son la veterana amante cosmopolita e incansable lectora de Byron, *marquesita* Julia; el joven ingeniero, abogado, poeta, músico, pintor, político y amante, Guillermo de Loja, con todas sus inconstancias; y por mencionar otro ejemplo, aquel perpetuo romántico y ardoroso admirador de las aventuras eróticas de Julia, el conde de las Acacias, en quien «la vejez no era ancianidad, sino cierta especie de juventud estropeada» (169). Éste es, en efecto, un álter ego de Alarcón, pues realiza funciones que no infrecuentemente corresponden al autor omnisciente: por ejemplo, informa al nuevo y joven amante de Julia, Guillermo, sobre las numerosas aventuras amorosas anteriores de la monumental dama de treinta y siete años. Para mí no cabe duda de que nuestro novelista habría preferido nacer treinta años antes (en 1803, en lugar de 1833) y así participar plenamente en todas las «locuras» del segundo romanticismo decimonónico. Alarcón era un enamorado del romanticismo, y desde *El final de Norma* en adelante esto salta a la vista en toda su narrativa. *La Pródiga* es, por ende, su amorosa despedida al romanticismo, una elegía a ese glorioso movimiento literario, o bien un retrospectivo manual del romanticismo. La acción de *La Pródiga* tiene lugar en el de-

---

<sup>1</sup> En el conjunto de este trabajo, por su propia índole, así como por la escasa bibliografía utilizable sobre *La Pródiga*, esta novela es la única obra citada, y por evitar la repetición de la fórmula (Alarcón: 2001: 000) al final de la mayor parte de las frases, en adelante las referencias a esta obra se indicarán dando solamente el número de la página o páginas entre paréntesis en el texto: así, (73-74). Al final del artículo, donde se trata de la escasa crítica sobre *La Pródiga* y se citan otras obras, se volverá a la fórmula completa para las referencias.

cenio de 1860, en pleno posromanticismo, cuando estaba algo mitigada la intensidad de la escuela romántica, y podía ya influir en la visión de ésta la añoranza.

Aun puede identificarse uno de los posibles estímulos concretos de la ardiente nostalgia de Alarcón por la literatura romántica. Trátase de otra novela realista sobre la dolorida forma de vida romántica, publicada en Madrid cuarenta años antes de *La Pródiga*. Pienso en *Dos mujeres* (1842-1843), la segunda novela de la escritora cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda<sup>2</sup>. En esta novela, tan española como lo es cubana la primera novela de Tula, *Sab*, el objeto de la admiración de todos los galanes, jóvenes y marchitos, es Catalina, la opulenta condesa viuda de S..., beldad medio francesa, medio española, a quien como a Julia habían casado muy joven con un hombre mayor, de quien enviudó pronto para dedicarse a una elegante y sofisticada vida cosmopolita. Catalina tiene, como Julia, múltiples admiradores; mas, como el personaje de Alarcón, no ama profundamente sino a uno, Carlos de Silva, un joven sevillano educado en Francia y aun más inconstante que Guillermo. Lectora de Byron como la marquesa Julia, la condesa de S... sufre como ésta el dolor cósmico romántico, también buscando el consuelo en la naturaleza, y como Julia es llevada al suicidio por la imposibilidad de sus amores (Carlos es un hombre casado). Catalina se asfixia con los gases mefíticos de dos braseros en una alcoba de dimensiones muy reducidas; pero —un nuevo paralelo— se le ocurre antes la posibilidad de ahogarse arrojándose a una balsa, final por el que de hecho optará la marquesa Julia<sup>3</sup>.

Con razón Alarcón busca los orígenes de la melancolía, desconuelo y ateísmo de Julia en el pensamiento materialista de la Ilustración, que dejó su triste impronta de desilusión en los descreídos románticos de los siglos XVIII y XIX, a partir de dolientes figuras como el conde de Torrepalma y José de Cadalso. En las horas de severa prueba espiritual inmediatas a su acto de auto-extinción, Julia, sola en su cuarto, habla consigo misma:

—¿Dónde está Dios, que no lo veo en este supremo trance? —preguntó a las tinieblas la descreída aristócrata— ¡Silencio y oscuridad, como siempre!... ¡Ay! yo no he visto jamás a ese Dios en parte alguna... ¡Verdad es —añadió al cabo de un rato— que tampoco lo he buscado nunca con afán! Enseñáronme desde niña a pensar más en la tierra que en el cielo [...]. Mi padre había sido volteriano en su juventud, como casi todos los nobles de su tiempo, y *no creía en nada*... (312)

Hubiera podido añadir: ... *y como casi todos los poetas de su tiempo*. Los años de la juventud del padre de Julia coincidieron evidentemente con los del romanticismo exal-

<sup>2</sup> Está próximo a aparecer en *Salina* (Universitat Rovira i Virgili) mi artículo «Romanticismo en la novela realista: *Dos mujeres*, de la Avellaneda».

<sup>3</sup> Quienes piensan que son conceptos incompatibles romanticismo y realismo, deberían tomar en cuenta los nada infrecuentes pasajes de la crítica romántica como el siguiente de Luis Monteggia, en *El Europeo* (t. I, 1823): «Siendo el objeto principal de los románticos interesar con cuadros que tengan analogía con las costumbres de sus tiempos, lo que es también más útil por la ventaja que puede proporcionar el ejemplo de acontecimientos de la misma clase que los que nos ocurren en sociedad, los argumentos románticos deben a preferencia tomarse de la historia moderna, o bien de la Edad Media» (Guarner: 1953: 99b). La noción romántica de la verosimilitud, lo mismo que la realista, radica en la «actualidad». Incluso para sus novelas históricas los románticos buscaban modelos reales y sacaban apuntes exhaustivos. Pues se trataba en esas narraciones de «realismo de tiempo pretérito», o sea la actualidad de ayer.

tado. Fue ese noble señor contemporáneo de poetas descreídos como José de Espronceda, Salvador Bermúdez de Castro y Gabriel García y Tassara. Sobre esto puede consultarse mi ensayo «*Raza de ateos*, la generación romántica de 1840», registrado en nuestra Bibliografía. En sus horas finales, Julia se propone en vano un esfuerzo imposible para ella: «Mas el caso es *creer*; ¡y a esto... no me han enseñado nunca! ¡Aciago fue sin duda el día en que nací!» (312).

En su hipersensible hermano Julia tampoco encontró sostén ni apoyo espiritual de ninguna clase.

«*No hay Dios, Julia de mi alma!*» (me escribía mi infeliz hermano pocos minutos antes de levantarse la tapa de los sesos). «*No hay Dios, y por eso me mato!* ¡Si creyera en Él me haría fraile cartujo! Sal de ese convento, ya que ha muerto el bárbaro de tu marido, y goza y triunfa mientras tengas dinero... Cuando dejes de tenerlo, haz lo que yo: ¡Mátate!» (312-313).

Julia, en efecto, siguió los consejos de su hermano. Para los dispendios de agasajar a su último amante tuvo que vender su arruinado palacio andaluz y sus tierras a su anciano mayordomo. Se le había acabado el dinero propio, y ahora se le acababa el crédito de la venta de sus últimas propiedades, mas se le acabaron antes los amores por el creciente desencanto de su joven idólatra, y así a la balsa. «Mátate», le había aconsejado su hermano. Bien mirado, no sólo en sus últimos momentos, sino a lo largo de su vida, Julia había seguido los consejos de ese querido primer suicida de su familia. «Goza y triunfa mientras tengas dinero», le había aconsejado en la misma carta.

¡Gozar! ¡Triunfar! En la acepción que me dé la gana atribuir a estos verbos, debió de decirse Julia. Pues si no hay Dios, tampoco tiene sentido suponer que existan el infierno y el castigo eterno. He aquí un principio fundamental del pensamiento de románticos ateos como Cabanyes, Espronceda, Ribot y Fonseré, los dos hermanos Bermúdez de Castro y García y Tassara, a quienes había como anunciado el neoclásico tardío Quintana con sus versos sobre el «abominable solio» del Vaticano. Incluso un célebre sacerdote y pensador romántico como Jaime Balmes sufrió profundas dudas, como hago ver en el ya citado artículo sobre los ateos románticos. El hermano ateo de la marquesa debió de nacer más cerca de la generación de los románticos descreídos que ella. Pero adelantémonos a los postreros momentos de la vida de Julia para escuchar lo que dirá a su Criador, por poco desafiándole: «¡Yo no creo en tu divino poder, y por eso me suicido!» (314).

En novelas como *La Pródiga*, la función principal del catolicismo (sacramentos, oraciones, supersticiones del pueblo humilde, etc.) es la de proporcionar una parte del material costumbrista con que el novelista construye el fondo realista de la acción. El poder trascendental que influye sobre la alegre y después desastrada existencia de la marquesa es mucho más antiguo que el cristianismo; lo dice Alarcón, es el destino.

Tiene no poco de gloriosa y aun algo de épica la enumeración de excepcionales hombres conquistados por los singulares embelesos de la Julia seductora. Le cedieron la voluntad y todas sus ilusiones un lord inglés, un príncipe moro, un famoso cantante italiano, dos diplomáticos, un célebre torero, un ministro de fomento, un gran predicador capuchino, un republicano húngaro, un duque italiano, un elegantísimo príncipe

ruso y un «marqués, poeta, capitán de fragata y andaluz», muerto en un desafío (84, 174). Más adelante el príncipe moro aparece mencionado otra vez como «príncipe candiota», o sea cretense (308). No sorprende que tan cosmopolita conquistadora de hombres exóticos, millonaria en sus días de pleno vigor, acabara por ser viajera internacional y adorno de todos los salones elegantes de Europa. Fue, en efecto, una peregrina del amor; y ningún crítico literario ha propuesto una clasificación de su vida y andanzas más precisa que la muy acertada de la misma Julia: «Mi historia, como la de *Manon Lescaut*, es el apólogo de la *Veleidad*» (309). Algún crítico ha aplicado el calificativo *romántico* a la novela del Abbé Prévost y sus contenidos; mas a Alarcón sí le debemos de hecho una *Manon Lescaut* refundida al día y plenamente romántica. Enumerándose la prodigiosa lista de conquistas amorosas de la Pródiga, también vienen a la memoria las largas listas de mujeres burladas de las que se jactan don Juan y don Luis en *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Julia ha ido convirtiéndose en una tenoria hecha y derecha, dando un nuevo sentido a esa Emancipación de la Mujer que las literatas venían reclamando desde el decenio de 1840.

Mas entre seductoras finas, en medio de su libertad, no deja de observarse cierto código de conducta; y puede

alegarse a favor de la llamada *aventurera*, que no ha engañado, ni arruinado, ni costado un maravedí a ningún hombre: que, de casada, no faltó a su marido... ¡ni aun después del divorcio!, y que de viuda, no simultaneó jamás en la concesión de sus favores, sino que permaneció fiel a cada amante, hasta que la fatalidad puso término a la respectiva alianza... (172)

Cuando Julia no se inspiraba en la figura de *Manon Lescaut*, buscaba el logos de la ejemplar amante romántica en otros modelos femeninos plenamente románticos; modelos femeninos que ella se imaginaba acompañados por el más romántico, encantador e infernal de todos los posibles galanes románticos; pues no había manera de resistir a «su afán de parecerse a las heroínas de Jorge Sand y a esta misma escritora, y de soñar con héroes como los de lord Byron, o como lord Byron mismo» (172). Este juicio lo expresa un señor perfectamente entendido en estas materias, el ya mencionado conde de las Acacias. Byron, Byron, Byron: suena el nombre de «la siniestra figura social y literaria de lord Byron» (175) en los sueños, en los pensamientos, en las conversaciones y en los proyectos amorosos de Julia a lo largo de la novela. «Decididamente, aquella mujer tenía la desgracia, por fatalidad de su destino o por hechura de su espíritu y de su cuerpo, de que no se la juzgase idónea sino para lances trágicos y cosas inauditas, del más puro género byroniano», comenta Alarcón (167). El proyecto de ayuda económica social en el que la marquesa filántropa dispendió más recursos suyos se inspiró una vez más en la vida de Byron: pues ella «quiso imitar el único rasgo heroico del gran poeta, gastando millones y arriesgando su vida por defender la independencia de los griegos», según se lee en la página citada. Aquél fue el más noble de los inacabables despilfarros, porque el conde de las Acacias recuerda también «los viajes, las fantasmagorías, las locuras románticas, los millones gastados sin honra ni provecho» (173).

En la hermosa persona física de su postrer amante, Guillermo de Loja, le fascina a la marquesa especialmente «esa expresiva cabeza semejante a la de lord Byron» (124). Y para el tiempo que duró ese idilio, sus circunstancias no se ajustaron nada mal a los extraños ideales de los tiempos románticos: una mujer en quien seguía habiendo «un resto de alma» y un hombre que no dominaba su «atediada juventud» (119, 122). Mas el tedio de Guillermo en estos momentos no era más que el fingido y teatral que, por decirlo así, formaba parte del atuendo de todo joven que quería causar la impresión de ser un profundo y atormentado espíritu romántico. Y no era nada en comparación con el tedio real que le agobiaría al considerar bajo una luz más realista su juramento de amor eterno y su futuro como hombre todavía joven al lado de una mujer mal reputada que pronto perdería sus atractivos físicos y sería un impedimento a la realización de sus ambiciones políticas en Madrid. No obstante, el atediado poeta Guillermo no dejaba de tener sus momentos de inspirada visión romántica, por ejemplo, al convertir al Napoleón vencido y desterrado en personificación del *fastidio universal* o tedio romántico; pues le veía como «el trágico soldado de nuestro siglo» (122).

Tal visión del emperador de los franceses debió de ocurrírsele a Guillermo, porque en su fuero interior se imaginaría víctima de una melancolía pareja a la imperial. En todo caso, al escribir a la afligida Julia, «parada en el desierto de la existencia», comete el desacato de suponer superior su propio mal espiritual al del Byron femenino, objeto de su adoración: «El cansancio de su corazón de usted no llega ni con mucho al de mi alma» (149). El romántico acostumbra a pintar su *fastidio universal*, su *mal du siècle*, su *Weltschmerz* como más profundo que el de cualquier otro sufridor sublime: sea poeta desencantado, héroe desilusionado, o sacerdote descreído. Ante todo el romántico necesita para esto un término de comparación, otra persona que más que amante sea un estímulo, y no pocas veces ésta es la función principal o única de su aparente amada (por ejemplo, la pobre Teresa del *Canto a Teresa*, de Espronceda). Para Guillermo de Loja ese acicate se encarnaba en la marquesa: «ella, en fin, era para él lo que los poemas de lord Byron fueron para ella» (193-94). Es decir, su logos romántico.

Cuando Guillermo conoció a Julia, estaban muy reducidas las circunstancias de la marquesa, mas aun así se reconocía en ella «tal majestad de raza y carácter», que parecía «una munificencia olímpica sin dinero», una «retirada heroína de amor» y una rival en este aspecto de Margarita de Valois, de María Antonieta, de María Estuardo y aun de «la gran Catalina de Rusia» (95, 96, 125, 173). Era tan bella esa mujer. Sus «mismas languideces de otoño [...] aumentaban la tentadora gracia de aquella Eva sin Paraíso ni familia, de aquella Magdalena sin remordimientos» (95-96). Pero ¿quién precisamente es esa lánguida amante que desafía a reinas y emperatrices? Una marquesa empobrecida, que ni está autorizada ya para llamarse así, «sin que hoy exista, ni aun de nombre, aquel ilustre título, por no haber sacado el último heredero... o heredera, la indispensable carta de sucesión, previos los pagos correspondientes». Intentando superar a tantas y tan famosas amantes y amadas, Julia había arruinado a su «familia de *Grandes de España de primera clase*» (81). El misterio de la identidad de Julia, en medio de su fama, resulta tanto más dramático, cuanto que falta en el texto toda mención de su apellido lo mismo que de su título.

Mas se produce en Julia una evolución de tipo sorprendente en un personaje romántico. El amor en los personajes románticos, sobre todo en los masculinos, es de motivación en conjunto egoísta. Al final, empero, de toda una vida de escapismo egoísta, sin fe en la existencia del amor verdadero, la marquesa encontró inesperadamente su verdadero amor. Y de buenas a primeras sus ideas y sus actos se motivan por la generosidad. Retirada a solas en su habitación en las horas inmediatas a su salida a caballo negro para arrojarle a las negras aguas de la balsa, la arruinada dama de treinta y siete años apostrofa a su joven amante, guapo y ambicioso político y poeta de solamente veinticinco años:

Podría retenerte años y años abusando de tu dignidad y a costa de tu ventura y te suelto... Podría amargar toda tu vida, apellidándote mi verdugo y suicidándome en tu presencia; y aquí me tienes que, en vez de tomar esa venganza de tu veleidad, me afano porque no sientas mi muerte!... Pero ¡ay! ¿qué sabe el ambicioso, qué sabe el poeta, qué sabe el egoísta, qué sabe el hombre lo que es amar?... ¡Amar es complacerse en la felicidad ajena!... ¡Amar es gozarse en padecer por el objeto amado!... ¡Amar es morir para que los demás vivan!... (307)

Aquí, hacia el final de la novela, se justifica el sustantivo *heroína* aplicado a Julia en páginas anteriores. No deja de ser pertinente recordar en este lugar la «fidelidad» de Julia a cada uno de sus pasados amantes. Ninguno de esos tenorios realmente merecía sacrificios de parte de Julia. En cambio, casi desde que conoció a Guillermo, la «ex-millonaria» (97) sabía por instinto cómo tenían que terminar esos amores; se lo hicieron saber sus «raptos de melancolía» (216); y durante las horas de meditación solitaria en su habitación, antes de salir a buscar la muerte, acusa a Guillermo, recordando que desde algún tiempo ella estuvo «previendo el suicidio a que me arrastrarían tu demencia y mi generosidad» (303). Desde ese momento empezó a ver el acto de la muerte voluntaria como «mi premeditado y ya indispensable suicidio» (304).

En sus rapsodias amorosas, Guillermo y Julia han analizado y ensayado toda la poesía de la psicología romántica. Pero no viven ya el mismo sueño. Él empieza a echar de menos su vida de *hombre de moda* en Madrid, su participación en el proceso legislativo, y sobre todo su posibilidad muy real de ser ministro de fomento. Aislado en Andalucía, verá esfumarse sus ambiciones. «¡Y yo me pegaré un tiro!» —responde Guillermo con exageración retórica a la amenaza de Julia de marcharse. —«Yo no quiero que tú te mates»— le interrumpe Julia, que de hecho será suicida, y así velará por la carrera profesional de su adorado amante (299). Hay suicidas por retórica o especulación, suicidas por carácter y suicidas por carácter y obra. Guillermo no es un romántico cien por cien; pero le fascina la retórica del romanticismo, porque es joven, y en la juventud ¿quién no se siente tentado alguna vez por la estética romántica? Tediato, en las *Noches húgubres*, fue el primer suicida por carácter, que prefirió pasar la vida contemplando el suicidio, en lugar de realizarlo (Cadalso 2008: 107), y de esta clase son la mayor parte de los suicidas en la literatura romántica española (el personaje Amato, el poeta Meléndez Valdés, la escritora Gómez de Avellaneda, etc.). En cambio, toda la existencia terrenal de la marquesa Julia no es más que una larga lista de motivos que llevan al suicidio; y ya que la novela de Alarcón es una elegía al romanticismo, su protagonista tenía que morir románticamente.

Habría que hacer alguna observación adicional sobre la retórica amorosa del ambicioso político joven de «varonil y vibrante voz y gallarda figura» (114), parado algún tiempo en el desierto de la existencia por traiciones profesionales de colegas de la esfera pública. Por la diferencia de sus edades Julia ve como imposible el matrimonio o cualquier otra relación permanente con Guillermo. Mas al responderle su idolatrado joven de veinticinco años, se descubre el retoricismo de la postura romántica de éste, frente a la más contenida de ella: «Yo no entiendo de esas sumas y restas de años que hacía usted [...]! Téngome por más viejo que usted: sin contar con que los jóvenes... pueden también morir... o matarse» (126). ¿Más viejo que la hermosa mujer de treinta y siete años que le lleva doce? Es decir, por lo mucho que he sufrido, insinúa Guillermo. Y mire usted lo que puede ser la última consecuencia de su oposición. ¿Llegaré a matarme? Retórica, pura retórica de parte de Guillermo.

El suicidio es, desde luego, precisamente lo que la marquesa temía y deseaba impedirle a Guillermo. Una absurda muerte por retórica. Pues ella observaba todos los días las manifestaciones exteriores del fenómeno psicológico que Alarcón explica en las líneas siguientes, donde aparece de paso una alusión a los suicidas del tipo de Tediato:

Entrado ya el hipocondríaco [Guillermo] en la senda del pesimismo y la injusticia que se sabía de memoria, por haberla recorrido varias veces durante sus ataques de bilis, no tardó en llegar, de exageración en exageración, al límite de toda esperanza y al borde del negro precipicio en que se arrojan los suicidas... No lo era por naturaleza... (que el suicida nace, y lo es constantemente, aunque no llegue a realizar el nefario hecho), y de consiguiente, no se pegó un tiro. (193)

Mas el que Guillermo siquiera pensara en el suicidio no respondía ya a las dificultades del amor, sino a una sensación que iba creciendo en él: la de verse atrapado por su lazo con una mujer bastante mayor y de escandalosa reputación en la Corte y en toda Europa, quien, simplemente acompañándole, impediría la realización de sus ambiciones, como ya se ha dicho. Para colmo, negándose ella a casarse con él, Guillermo también quedaba impedido para realizarse personalmente. «¿Por qué habré yo nacido destinado a no ser esposo, ni padre, ni abuelo?» (259). Irónicamente, sigue expresando su frustración aun después de haberse ahogado Julia en la balsa, desde luego sin que él lo sepa todavía: «¡Otro día de cárcel! ¡Dios me dé fuerzas para soportarlo!... A la verdad, me he metido en un callejón sin salida... ¿Qué voy a hacerme aquí años y años...?» (317).

Julia venía sospechando el desencanto de Guillermo, y se confirmó la noche antes de su muerte, cuando su joven amante leyó el montón de periódicos madrileños acumulados durante varios meses y nunca abiertos por no envenenar el ambiente de idilio en el que ya tenían que luchar por vivir. La euforia de Guillermo ante el nuevo contacto con las intrigas políticas y sociales madrileñas, a través de los periódicos, le impidió a la vez entender la tonalidad especial y sospechosa del adiós de Julia esa última noche de su vida: «aquel adiós tan repentino y amistoso, cuya trágica solemnidad no adivinó el insensato amante» (302). Pues las «desesperaciones de los veinticinco años» (216) son una guía muy mala para comprender las que sobrevienen después de los treinta y cinco.

En fin, sintiendo de nuevo la exaltación del hervidero político de la Villa y Corte y hallándose libre por el suicidio de la marquesa, Guillermo se reformará la vida volviendo

a instalarse en el género clásico, por decirlo con la terminología de Mesonero Romanos para quienes arrojando la locura romántica tornan a gobernarse por el buen sentido, en su gracioso cuadro de costumbres, «El romanticismo y los románticos» (Mesonero: 1967: 69). En sentido siempre más serio y mirando sólo el papel de Guillermo, el cuadro de Mesonero y la novela de Alarcón tienen no poco en común, o sea que en *La Pródiga* tenemos, al lado de la elegía al romanticismo de gran estilo, un correctivo para quienes solamente afectan ser románticos atormentados. Un correctivo suave, como los que el mismo Mesonero aplicaba a los jóvenes que se desviaban del buen sentido, porque Alarcón amaba todo cuanto caracterizaba a la época romántica: las grandes voces y las grandes víctimas del romanticismo, así como los aficionados al romanticismo, que no pocas veces se ponían en ridículo, y todo el folclore del romanticismo. Julia llama «demente» a Guillermo en un pasaje que citamos hace un momento, y no otra cosa era el sobrino de Mesonero, enfermo de romanticomanía.

En el título del presente trabajo aparece el término *elegía*. En la elegía se lamenta la muerte de una persona, o la pérdida de un objeto de gran valor. En recuerdo de personas eminentes fallecidas, de instituciones desaparecidas, de sucesos públicos trascendentales, de batallas decisivas, también se erigen monumentos: elegías de mármol. Alarcón no utiliza la voz *elegía* —ésta es nuestra—, pero sí emplea con sentido algo irónico —y acaso acuñe— el verbo *monumentalizar*, porque el diccionario académico no lo registra hasta su edición de 1970, y Alarcón lo escribe siempre en cursiva, como si lo acabara de inventar. La definición académica, según el diccionario de 2001, es: «Dar carácter de monumental a algo». También hubiera podido decirse que *La Pródiga* es un monumento al romanticismo.

En el uso alarcóniano se incorpora a la definición académica de *monumentalizar* una connotación evidente, pero importante para captar la realidad de su admiración por el romanticismo, o la de Guillermo por la modélica figura de Julia como seductora romántica y aventurera internacional. Por mucho que admiremos una pintura, una escultura, un dibujo, un diseño arquitectónico, nos cansamos si se prolonga excesivamente nuestra contemplación de ese objeto, y tenemos que alejarnos de él durante cierto tiempo y olvidar alguna parte de la intensidad de nuestra relación con él para poder volver a contemplarlo con igual fruición y pasión en una fecha futura. Examinemos ahora los tres pasajes de *La Pródiga* en los que se utiliza el verbo *monumentalizar* con la connotación que acá-base de explicar.

El Guillermo poeta monumentaliza su hipocondría y fastidio ante las elegantes, huecas y pretenciosas costumbres del Madrid aristocrático y político, como lo había hecho antes un Espronceda, lo cual no quiere decir que esa misma forma de vida no vuelva a atraerle otro día.

Se ha dicho, y nada hay más cierto, que el mejor modo de desechar una idea triste es escribirla, pintarla, *monumentalizarla* en cualquier forma; y esto había hecho instintivamente el joven [Guillermo], al vaciar sobre un pliego de papel todo el horror de su hipocondría respecto de las vanidades y dulces mentiras madrileñas, tan luego como halló incómodo aquel tedio y deseó no sentirlo... (151-152; cursiva de Alarcón).

Otra noche Guillermo ha leído algunos poemas amorosos de poetas que admiraba, al mismo tiempo que pensaba en la marquesa Julia.

De tan literario modo [...] iba Guillermo *monumentalizando* la figura de la Pródiga (como hizo otra noche con la misantropía), a fin de aliviarse de un peso que gravitaba sobre su conciencia no menos que sobre su corazón, y con todo ello, sentíase más libre y desembarazado. (155-156; cursiva de Alarcón)

En la medida en que Guillermo romantiza a la marquesa y su fama de seductora de hombres, él representa el punto de vista de Alarcón. Mas mientras que el ingeniero sólo *monumentaliza* a una mujer, Alarcón *monumentaliza* todo cuanto esa mujer simboliza.

En el tercer pasaje en el que figura el verbo *monumentalizar*, continúa tratándose de la *literaturización* de la experiencia humana; y por extensión lo dicho en las tres páginas puede aplicarse a Alarcón en su proyecto de erigir un monumento al romanticismo, es decir, su escultura literaria de Julia, encarnación de ese movimiento para el novelista. En las páginas donde aparecen las líneas que vamos a citar ahora, trátase asimismo de la obra del Guillermo ingeniero: la presa, el canal, la ampliación de la balsa y la construcción de la *Isla de Cleopatra*, diseñados para mejorar y hermohear las tierras de la marquesa. (Las obras públicas siempre son un monumento en cierto sentido.) Mas al mismo tiempo Guillermo levantaba monumentos a sus emociones románticas, y eso llevaría a una forma de catarsis.

Es decir, que el poeta, el artista, el soñador perseveraba en la pícaro costumbre de *monumentalizar* sus emociones y afectos, sin tener en cuenta, o tal vez practicando inconscientemente, por instinto de conservación, aquello que más atrás dijimos de que el mejor modo de desechar una idea es escribirla, grabarla, monumentalizarla en cualquier forma. (247; cursivas de Alarcón)

He aquí el ya aludido descanso o distanciación necesaria antes de que podamos volver a sentir las intensas emociones de las que depende una nueva apreciación de una gran obra de arte, verbigracia, el monumento de Alarcón al romanticismo y a las emociones que él vivía y volvía a vivir ante esa admirada escuela literaria.

La marquesa Julia es digna de encarnar una elegía al romanticismo o de inspirar un monumento literario y cultural a ese movimiento, porque en este personaje realista coinciden todavía la mayor parte de los constitutivos de la cosmovisión o visión del mundo de los escritores románticos y sus personajes más representativos. En la marquesa supera el sentimiento al pensamiento; su alma se une con la de su amado paisaje andaluz; en Julia, en su figura, en su carácter, el observador siente no sabe qué misteriosa divinidad; la amante de tantos hombres prefiere la soledad, pese a las notas de injusticia y abandono que la acompañan en esa situación; pocas veces duda Julia de su superioridad a las demás criaturas humanas; son cósmicas sus penas y considerable el orgullo que le producen; en ella son complementos de tales circunstancias la pérdida de la juventud, el satanismo, el amor en circunstancias desesperadas, y no solamente la contemplación del suicidio sino su realización. Sobre estos elementos y la cosmovisión romántica, puede consultarse mi

ensayo «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas», reseñado en la Bibliografía. La única metáfora de la cosmovisión romántica que no he encontrado en *La Pródiga* es la lágrima solitaria: «una lágrima, una lágrima sola», ese parco llanto con el que ceden por fin a su profundo dolor esos románticos valientes o malvados que no están habituados al llanto.

### Colofón sobre la crítica de *La Pródiga*

Alarcón acusaba a los críticos de su día de haber organizado una conspiración de silencio en torno a su amada última novela<sup>4</sup>. Vendíanse miles de ejemplares, mas al mismo tiempo la moralidad púdica característica de la segunda mitad del siglo XIX hacía difícil escribir o conversar sobre una novela cuya protagonista aristocrática prácticamente se convirtió en prostituta para luego suicidarse. Pues Julia fue una muy digna compañera de las escandalosas protagonistas femeninas de las dos primeras novelas de Gertrudis Gómez de Avellaneda: una mujer blanca casada se enamora de un esclavo mulato en *Sab* (1841); y una aristócrata se suicida en *Dos mujeres* (1842-1843); motivos por los cuales se excluyeron estas novelas de la primera edición de las *Obras* (1869-1871) de su autora.

Si Alarcón hubiera visto la crítica del siglo XX, habría considerado el silencio como una bendición. En *Libros y autores modernos* (1924), César Barja escribe: «Completamente distintas de las anteriores son otras obras de Alarcón, como *El escándalo* (1875), que lo fue verdaderamente en el momento de publicarse; *El niño de la bola* (1880) y *La Pródiga* (1882). Tres libros que después de discusiones sin cuento van cayendo en el olvido» (Barja: 1924: 434). Este llamado crítico no solamente deja *La Pródiga* sin una sola palabra de comentario, sino que extiende la conspiración de silencio.

José A. Balseiro, en *Novelistas españoles modernos* (primera edición, 1933), por poco deja llevar su imaginación por la majestuosa figura femenina de Julia, pero añade este comentario poco atractivo: «La parte de propósito moralizador –no por su sana intención, sino por su arbitrariedad– es en ésta, como en las otras ficciones de su autor, el punto más flaco» (Balseiro: 1943: 146). No mejora esta situación Filomena Liberatori, la editora de la edición de *La Pródiga* que manejamos, pues persiste en este punto de vista hasta 2001, al buscar en la novela nuevos alegatos a favor de la moral.

La crítica moderna acostumbra a ver como aburrido el elemento didáctico característico de ciertas obras literarias anteriores al ochocientos; mas –curiosa contradicción– esos mismos críticos que miran el didacticismo con desdén no hacen más que insistir en hallar lo mismo que condenan al buscar el «propósito moralizador» en la novela realista, donde muy evidentemente lo más importante es la imitación o simulación de la realidad. ¿Quién busca sermones en la novela realista? Puede haberlos allí, pero no radica su valor en la corrección moral, sino en su función como instrumento para crear un determinado ambiente o el ca-

<sup>4</sup> Sobre la crítica de *La Pródiga* en la época de su publicación puede consultarse el apartado «*La Pródiga* y la crítica» en la Introducción de Liberatori (Alarcón: 2001: 53-60). El juicio más ingenioso, más justo y al mismo tiempo más injusto de los formulados por los contemporáneos de Alarcón es el de Clarín, quien opina que *La Pródiga* «es una de las peores novelas de Alarcón, y prueba, sin embargo, que Alarcón es uno de nuestros mejores novelistas» (p. 55).

rácter de cierto personaje. En efecto, representan dos polos contrarios la moralización y la monumentalidad femenina romántica que Alarcón espera hacer admirar a sus lectores. Julia lamenta algún error de táctica que ha cometido en un día determinado. Jamás, empero, se arrepiente de su forma de vida de largos años. Pues no cree en Dios, ni en el pecado, ni en esas instituciones que dispensan el perdón y la absolución. Y como personaje –icono romántico– sería mucho menos artístico y admirable si creyera en todo aquello.

No ha habido mejora en el entendimiento de *La Pródiga* desde mediados del siglo xx. Sobre *La Pródiga* apenas hay artículos modernos. Conozco dos en cuyos títulos la novela aparece mencionada; otro tercero, en el que se mira *La Pródiga* después de haber pasado revista a las novelas anteriores de Alarcón. Los aludidos tres ensayos están registrados en la Bibliografía, al final de este trabajo. En el de Calvo Carilla no se habla del romanticismo pese a la aparición de este término en su título.

En cuanto a libros sólo se menciona *La Pródiga* en monografías sobre Alarcón, en historias de la literatura y en las introducciones a ediciones de la novela, obras en las que sería difícil pasarla completamente en silencio. En su monografía sobre Alarcón, Montesiños arguye que *La Pródiga* es una novela de tesis en la que se condena el amor libre y se estudian sus consecuencias; y con esto estamos una vez más en la moralización. El término *amor libre* aparece en la página 283 de la edición de *La Pródiga* por la que cito, y sería imposible contar la vida de la marquesa Julia, sin que entrara esta idea, mas en Alarcón yo no encuentro moralización alguna conectada con ella. «Yo no soy más que el amor, el amor natural, el amor libre, sin otros goces que el culto recíproco de dos seres aislados –insiste Julia hablando con Guillermo–. Tampoco dejé de advertírtelo en nuestra primera conferencia» (Alarcón: 2001: 283-284).

El capítulo del libro de Cyrus DeCoster (1979) dedicado a *La Pródiga* no es más que sinopsis del argumento y descripción de los personajes. En la monografía de 1981 de Liberatori, se ve en el suicidio de Julia un símbolo de la caída de la aristocracia. En el tomo V de *Historia y crítica de la literatura española*, sin ejemplos ni justificación, Iris Zavala rechaza *La Pródiga* porque en ella Alarcón «combina, con cierta torpeza expresiva, el romanticismo y el realismo» (Zavala: 1982: 406). Alborg considera la posibilidad de que la marquesa fuera una mujer que Alarcón conociera íntimamente, o tal vez simplemente imaginara, basando la figura en modelos reales que había observado. Lo cual significa que no sabía nada sobre la génesis del personaje, ni entendía su simbolismo. En las 1.023 páginas del tomo 9 (1998) de la *Historia de la literatura española* de Espasa Calpe, se dedica media página a *La Pródiga*. Es la mitad inferior de la 375.

En su Introducción a *La Pródiga*, en la edición de la Biblioteca Castro (2004), Carlos Clavería y Jorge García López sostienen que la falta de una educación católica en los años formativos de la marquesa y el burlarse repetidamente del santo matrimonio la llevaron a su pecaminoso final. ¿Por qué no buscar nuestra redención moral en *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire? Clavería y García López van mucho más allá afirmando que *La Pródiga* llega a convertirse en un canto a las virtudes del matrimonio. Si *La Pródiga* fuera tan sana, ¿quién la leería? No hay que olvidar que la marquesa Julia es una «Magdalena sin remordimientos» (Alarcón: 2001: 96). *Sin*, escribe el novelista. El arte literario no se reduce a la moralización. Alarcón no era tan gazmoño.

Concluamos con una nota más positiva para *La Pródiga*. En «Una conversación con Juan Ignacio Ferreras», entrevista que en mayo de 2011 le hizo Manuel García Viñó en el número 236 de *La Fiera Literaria* y que puede leerse en la internet, el conocido crítico especializado en la novela española expresa la opinión siguiente sobre *La Pródiga*: «Un Pedro Antonio de Alarcón, según mi manera de pensar, es un buen católico, tradicional y aun antiprogresista, hasta que escribe su mejor obra, *La Pródiga*». Opinión que es la inversa de la de Clarín, citada en nota, quien salvaba la narrativa restante de Alarcón a costa de la condena de *La Pródiga*.

De hecho, el juicio de valor sobre *La Pródiga* expresado por Ferreras en su entrevista de 2011 refleja la opinión favorable que él había apuntado un año antes en el tomo IV de su obra *La Novela en España*, donde escribe lo siguiente sobre Alarcón y su última novela: «*La Pródiga* es [...] una novela en la que el realismo del universo recreado se combina artísticamente con la figura romántica de la protagonista, y, sin duda, la mejor novela de nuestro autor» (Ferreras: 2010: 222). He preferido citar esta evaluación separadamente de las demás por poder destacarla como honrosa excepción a la triste y poco reflexiva unanimidad de los otros historiadores y críticos. Nótese, por fin, que la combinación del romanticismo con el realismo que Zavala considera como torpe, Ferreras la ve como artística.

RUSSELL P-SEBOLD.

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis (1996). *Historia de la literatura española*, t. V. Madrid. Editorial Gredos.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de (2001). *La Pródiga*, ed. Filomena Liberatori. Clásicos Castalia, 261. Madrid. Editorial Castalia.
- (2004). *La Pródiga. Obra completa*, ed. Carlos Clavería y Jorge García López. Madrid. Fundación José Antonio de Castro. t. II, pp. 231-428.
- BALSEIRO, José A. (1943). *Novelistas españoles modernos*. Nueva York. The Macmillan Company.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1953). «*Adolphe y La Pródiga*». *Prosistas españoles*. Madrid. Rialp, pp. 19-31.
- BARJA, César (1924). *Libros y autores modernos*. Nueva York. G. E. Stechert and Co.
- CADALSO, José de (2008). *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Russell P. Sebald. Letras Hispánicas, 78, 7ª ed. Madrid. Ediciones Cátedra.
- CALVO CARILLA, José Luis (1991). «*La Pródiga: entre romanticismo y fin de siglo*». *Ínsula*, 535, p. 22.
- DECOSTER, Cyrus (1979). *Pedro Antonio de Alarcón*. TWAS, 549. Boston. Twayne Publishers.
- FERRERAS, Juan Ignacio (2010). *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*. Tomo IV: Siglo XIX. Segunda Parte (1868-1900). Madrid. La Biblioteca del Laberinto, S. L.

- GUARNER, Luis (1953). *El Europeo* (Barcelona, 1823-1824). Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, XVI. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LIBERATORI, Filomena (1981). *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*. Napoli. Istituto Universitario Orientale.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1967). «El romanticismo y los románticos». *Obras*, ed. Carlos Seco Serrano, t. II. Biblioteca de Autores Españoles, 200. Madrid. Atlas, pp. 62-70.
- MONTESINOS, José F. (1977). *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid. Editorial Castalia.
- Pródiga, La* (1945). Película argentina, protagonizada por Eva Duarte [de Perón]. Guión de Alejandro Casona. Estudios San Miguel. Perón llegó a un acuerdo con el productor, Miguel Machinandiarena, para que no se estrenara y se llevó los negativos y las copias. Pero se escapó una de éstas por la que se estrenó, por fin, en 1984.
- Pródiga, La* (1946). Película española. Dirección y guión: Rafael Gil. Actores principales: Fernando Rey, Paola Barbara, Alberto Closas, Rafael Durán, Guillermo Marín y Juan Espantaleón.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, coordinador (1998). *Historia de la literatura española. Siglo XIX* (II), t. 9. Madrid. Espasa Calpe.
- SEBOLD, Russell P., (1983). «Una lágrima, pero una lágrima sola»: sobre el llanto romántico». *Trajectoria del romanticismo. Desde la Ilustración hasta Bécquer*. Filología, 10. Barcelona. Editorial Crítica, pp. 185-194.
- (2010). «Raza de ateos. La generación romántica de 1840». *Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas*. Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 329. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 189-196.
- (2011). «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas». *Castilla. Estudios de literatura*. Universidad de Valladolid, t. 2, pp. 311–323. [www.uva.es/castilla](http://www.uva.es/castilla).
- SORIA ORTEGA, Andrés (1951-1952). «Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo». *Boletín de la Real Academia Española*, 31, pp. 45-92; 32, pp. 119-145.
- ZAVALA, Iris (1982), *Romanticismo y realismo*, t. V de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona. Editorial Crítica.