

# DE MADRID A NÁPOLES

## DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN. EL RELATO DEL VIAJE Y LA MUNDANIZACIÓN DE LA ARQUEOLOGÍA

RICARDO OLMOS\*

### UN VIAJE INICIÁTICO, DE FORMACIÓN

Es 29 de agosto de 1860. Pedro Antonio de Alarcón tiene veintisiete años y muchas ganas de viajar<sup>1</sup>. Coge el tren correo de Madrid a Valencia y de allí embarca en vapor hacia Marsella. Divisa en lontananza las costas españolas y la azulada mole del Pirineo, el perpetuo antemural de la patria que deja. De Marsella sube hacia París, ahora en tren *exprés*. Es de noche y el sueño no le permite saludar a la histórica *Arles*, célebre por sus monumentos romanos, ni a la noble Avignon.

Pero pronto será de día y las capitales pasarán ante sus ojos como rápidas exhalaciones, y también los centenares de pueblos y las más de mil aldeas y caseríos diseminados a los dos lados de la vía.

El paisaje de Francia es bello, las alamedas cuidadísimas, las llanuras esmeradamente cultivadas, llenas de graciosas cercas de frutales en todas las lindes. Por doquier “se ve el amor al suelo que produce el pan de la vida”. Son las primeras páginas de *De Madrid a Nápoles*<sup>2</sup>.

La inmediatez descriptiva es el encanto principal del libro<sup>3</sup>. Testigo directo de lo que ve, el autor nos introduce sin rodeos en su espacio vivido. Nos interpela a menudo durante el viaje, a sus pensamientos nos incorpora:

“Ni creáis (los que no conocéis a Francia) que hay exageración en lo que digo del esmero con que está labrada toda aquella tierra... (...) Esto no me lo han contado: lo he visto yo en varios viajes, al recorrer, como he recorrido aquel suelo (...)”<sup>4</sup>.

Se empieza a percibir el paisaje de un modo diferente: el *tempo* nuevo y vibrante del tren y del vapor marca el ritmo presuroso de los pensamientos y de la impaciente retina. Hacia mediados del siglo XIX escritores y pintores transforman “la maraña de los fenómenos de la experiencia”, desde la ventanilla<sup>5</sup>.

---

\* Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma, CSIC.

<sup>1</sup> Pedro Antonio de Alarcón: Guadix, 10 de marzo de 1833; Madrid, 19 de julio 1891.

<sup>2</sup> Cito en adelante la edición de las *Obras Completas* de 1943, prologada por Luis Martínez Kreisler, con la abreviatura *O.C.*

<sup>3</sup> J. L. Alborg, 1999, p. 514.

<sup>4</sup> Libro I, 2. *O.C.*, p. 1202.

<sup>5</sup> L. Litwak, 1991, pp. 181 ss.

Pero el tren aún no ha convertido al hombre en su prolongación dinámica o en máquina futurista<sup>6</sup>.

También el viajero se afronta ahora al pasado arqueológico desde la confianza ufana del ferrocarril: ocurre al final del libro, cuando un tren humilde y piafante nos acerca a Pompeya. Más que nunca habrá de herirnos el contraste entre el orgullo positivista del siglo XIX y un pasado silencioso e inerte.

"El tren se para otra vez.

—¡Pompeya! —gritan entonces los empleados del ferrocarril.

"POMPEYA", se lee en la pared de la estación.

Y a poca distancia vemos unas murallas derruidas...

—¿Qué resurrección es ésta? (no puede menos de preguntarse la imaginación) ¡Lo mismo habría sucedido si Pompeya no hubiese muerto! ¡La ciudad-cadáver tiene su estación de ferrocarril! ¡La ciudad enterrada durante dieciocho siglos se coloca de un solo paso a la altura de nuestra civilización!... ¡Espantosa ironía!

Así es que al oír gritar "Pompeya" entre los silbidos de la máquina, pareceme que acaban de decir en tono de burla: *Surgite mortui!*"

Nadie sale a recibirnos en la ciudad muerta.

A lo largo del viaje Alarcón ha llevado consigo la mirada admirativa del joven provinciano que, a un tiempo, es la de un romántico idealista. Su ingenuidad, sin doblez, nos cautiva.

Pero antes de adentrarnos en el relato, no perdamos la perspectiva. Obra de juventud, él mismo la considerará después, retrospectivamente, como un final, el de su primer período. Se trata, pues, de un viaje de formación y desarrollo, iniciático, como en Goethe. Tardará trece años en retornar a la literatura.

## UN ÉXITO INMEDIATO

Un año antes, en su *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860) Alarcón ya había ejercitado las estrategias del periodismo. Fue "crónica publicada por entregas, con la celeridad de un periódico". El testimonio inmediato logró la convicción. De este libro, improvisado al aire libre o bajo la tienda de campaña, se vendieron 50.000 ejemplares en pocos días, lo que comportó unos beneficios líquidos para los editores, los Sres. Gaspar y Roig, de más de *noventa mil duros*. No sin vanidad —y posiblemente con cierta exageración— muchos años más tarde el autor recordará en la *Historia de mis libros* (1884) que antes de su regreso a España se vio "obligado a

<sup>6</sup> Sobre otra estética, posterior, del vehículo, cfr. Victor Skhlovskii, *Zoo or Letters Not about Love*, Dalkey Archive Press, 2001 (= Berlín 1923), pp. 114-119.

Libro XI, cap. V. "Un día en Pompeya", 18 de enero de 1861, *O.C.*, p. 1483.

<sup>7</sup> En *Historia de mis libros*, cap. XI. "Con el libro de *Madrid a Nápoles* terminó la primera época de mi vida literaria", *O.C.*, p. 16.

<sup>8</sup> *Historia de mis libros*, cap. IX, *O.C.*, p. 14.

quemar *más de veinte mil cartas* de personas para mí desconocidas. (...) Y las quemé porque ocupaban dos grandes baúles de difícil acarreo"<sup>10</sup>. No cabe duda, Alarcón tiene éxito, es un difundidor nato, llega con facilidad a la sociedad burguesa española de su época, que le lee y que a su vez le escribe profusamente y con devoción admirativa.

Los ingresos recibidos por el relato de la guerra de África le permiten reemprender el nuevo viaje por Europa. Será largo. Estará casi un año y medio fuera de España, a la que regresa el 8 de febrero de 1861. Repite con éxito la fórmula literaria de transmitir su experiencia del lugar, directa. *De Madrid a Nápoles* se convertirá en el libro de viajes más vendido en todo el siglo XIX en España:

"Dos copiosísimas ediciones se han hecho de esta obra: la una en 1861, y la otra en 1878; ambas por la antigua casa Gaspar y Roig; la primera con grabados intercalados en el texto, y la segunda con láminas aparte: grabados y fotografías adquiridas por mí en cada localidad que visitaba."<sup>11</sup>

Alarcón nos refiere los secretos de su escritura:

"(el libro) fue redactado verdaderamente en los propios sitios o ante las propias obras de arte que menciona y tanto es así, que aún conservo los álbumes de bolsillo en que fui apuntando con lápiz, muy extensamente, y *d'après nature*, los caracteres, rasgos, fisonómicos y circunstancias accidentales de cada cosa, así como los arranques, exclamaciones o juicios de impresión que me inspiró a primera vista. En ferrocarril, en silla de postas, a caballo, en mulo, embarcado, marchando a pie; dentro de los museos, en mitad de plazas o calles, en las iglesias, en los cafés, en los palacios de los Reyes, en las estaciones y posadas del camino; dondequiera que veía, pensaba, sentía o me contaban algo, allí tomaba nota de ello, con todos sus pelos y señales, o bien con el color material y sabor moral de la realidad fehaciente, y no otro es el secreto de lo muchísimo que se leen (si los libreros no me engañan en perjuicio suyo) mis crónicas de soldado o de caminante. Nada hay en ellas que no sea cierto, natural y espontáneo; nada que no haya dimanado inmediatamente de la *actualidad o presencia de los hechos*, sin compostura ni artificio literario de ninguna especie..."<sup>12</sup>

Imaginémonos a su lector burgués, el que recibe en el hogar, de manos de un testigo directo, un relato ameno entallado a su medida, con el tono e ingredientes propios de las coetáneas revistas y Almanagues ilustrados; un relato, además, en el que aquel se siente interpelado e incorporado en la aventura, sin los riesgos e incomodidades del viaje. ¿Qué más puede pedírsele al escritor? Los sucesos se adoban "con todos sus pelos y señales", y aúnan el color material y hasta el "sabor moral". El lector nacional reconoce al compatriota que escribe, no al extranjero, y habrá de sentirse a gusto, como en casa. No realizará rodeos excesivos ni forzará sus convicciones a otra horma distinta. Los juicios sobre la marcha de los tiempos, sus gustos del arte y las costumbres más adecuadas le son servidos en su justa

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Historia de mis libros*, cap. X: "De Madrid a Nápoles"; *O.C.*, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

dosis de verdad. Alarcón, de pluma rápida, será un buen divulgador al tiempo que un moralista que nos habla, extrañamente, de los antiguos egipcios o de la Venus de Medici, sin sonrojarnos, guardando nuestras habituales reservas. Y, además de difundir al pormenor los paisajes y las ciudades y sus museos, verterá también su impresión de primera mano sobre algunos de los hombres más ilustres de la época: en París se entrevista con Rossini, y en Turín con Cavour. Y un golpe de efecto en la católica España: el mismo Papa, el bondadoso Pío IX, le recibe en audiencia en el Vaticano y con él conversa. "Son cuadros que seducen y conmueven el ánimo del lector"<sup>13</sup>. Alarcón, un seductor. ¿Qué más cabe esperar de la literatura?

De modo natural el relato del viaje incorpora la experiencia del arte y del pasado tangible. ¿Cómo nos relata el asombro y los encuentros abigarrados del día a día, cómo los comunica?

Pedro Antonio de Alarcón no tiene inconveniente en declarar su método, un procedimiento, sencillo, facilísimo:

"(...) mediante el cual en lo sucesivo, todo bicho viviente que tenga ojos, oídos y una pluma, podrá escribir interesantísimas crónicas de viajes, mientras que se apolillen en las librerías, cerrados y mudos, los itinerarios estadísticos, simétricos y cabales, escritos sobre datos muertos de una erudición trasnochada, o los relatos (...) de impresiones... ajenas, vestidos con ditirambos propios, donde todo sea bonito y artificial, como en las tiendas de flores de trapo"<sup>14</sup>.

## CONCIENCIA DE VOZ ORIGINAL

Conciencia de voz viva, natural, que pisa la tierra, frente a otra definitivamente muerta, artificial, imaginaria. Acaso con cierta vanidad considera que sus apreciaciones podrán servir a "neófitos y principiantes", es decir a crear escuela<sup>15</sup>.

Herederero de una tradición, trata de marcar con sello propio la literatura de viajes decimonónica en la que se ve inmerso. Pero Alarcón está lejos de ser un innovador del género. Algunos le han precedido, otros ensayarán después con éxitos diversos estas sendas. Ramón Mesonero Romanos, en una elogiosa recensión de 1881 a la segunda edición del libro de Alarcón, nos ofrece su propia perspectiva de este género literario en España:

"este moderno ramo de la literatura, que bajo el nombre de Relaciones, Impresiones, Recuerdos de Viaje, se aparta de la antigua fórmula de los itinerarios y prosaicas descripciones, para convertirse en un estudio moral, histórico, poético y artístico de los países recorridos;

(...) nada hay que extrañar de que sean tan contados los que supieron alcanzar el triunfo apetecido en este género, tan cultivado en las literaturas extranjerías, con raras excepciones de acierto, y en entre nosotros con más raras aún"<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> R. Mesonero Romanos, 1881.

<sup>14</sup> *Historia de mis libros*, cap. X, O.C., p. 16.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> R. Mesonero Romanos, 1881.

El mismo Mesonero se cita como precursor de este "ramo" con sus *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*. En nota a pie de página cita obras como "la magnífica monografía de Roma por Severo Catalina; los *Recuerdos de Italia*, por Castelar, *Jerusalem* por Ibo Alfaro; *De Ceylan a Damasco* por Rivadeneyra, etc.". Pero su propia obra es la que marca la orgullosa prioridad del descubridor, pues

"el (relato) de D. Leandro Moratín ha permanecido inédito hasta hace pocos años, y anteriormente Ponz y los demás viajeros españoles se habían contentado en sus libros a hacer un simple inventario de objetos artísticos, no siempre apreciados con recto e imparcial criterio, encerrados como lo estaban dentro de las reglas clásicas y convencionales de la época".

En el siglo XIX los escritores de viajes tienen conciencia de innovar frente a los viajeros ilustrados. La percepción y el gusto han cambiado. Y, también, el obligado criterio moral. La originalidad y vigor del movimiento propio que dice encarnar Alarcón contrasta con la supuesta ligereza y mera apariencia del relato de viajes francés. Gautier, que viajó por España, no gusta, sus artificios aquí parecen falsos. En esta afirmación del género hispano la comparación es inevitable:

"Si hubiera sido escrito en lengua francesa pronto habría dado la vuelta al mundo literario y hecho palidecer las ligeras, falsas y caprichosas narraciones de los Dumas y Gauthier, Rocher de Beauvoir y Jules Janin, Ch. Didier, Giraud, etc. etc.; de todos estos *commis voyageurs*, que, favorecidos con su idioma universal, tienen el estanco de este ramo de la literatura en el orbe literario"<sup>17</sup>.

Mesonero conoce bien todas estas "narraciones de pacotilla"

"y ninguna de ellas puede compararse. ¡qué digo compararse, ni leerse siquiera! después de la animada, sincera y poética de Alarcón. Todo toma en la paleta del viajero los colores más halagüeños, todo reviste en la narración el estilo más simpático, obligando al lector a marchar a su lado, en su delicioso paseo, identificándose con él de una manera irresistible".

Las observaciones de Alarcón son "acertadas", el estilo "amenísimo, chispeante". Y la cualidad más importante que espera el lector de estos relatos, la de la honestidad: su narración es veraz y amistosa. Tal vez radique en este aspecto su principal novedad, afirmar y proponer un criterio e impresión tangible de verdad.

## INCIERTO ESLABÓN ENTRE DOS ÉPOCAS

Las dos primeras ediciones del XIX, decíamos, se acompañan de fotografías y su misma voz debe parecer "fotografía escrita". En la práctica de este género Alarcón tiene conciencia de abrirse al *naturalismo*:

"(...) las confidencias del viajero deben parecer fotografías escritas. Y de este modo, el que lea la historia de tal o cual peregrinación llegará a figurarse, por resultados de

<sup>17</sup> *Ibidem*.

la verosimilitud y franqueza de los fenómenos materiales o morales presentados ante su vista, que él y no otro es quien está viajando, mirando y sintiendo, pues que su instinto le persuade de que aquellos acontecimientos y emociones están lógicamente encadenados por la invariable Naturaleza, y no por la fría erudición ni por la soñadora fantasía de ningún literato".

Pero ¿bastaba esta abierta confesión de objetividad para pertenecer con pleno derecho a las nuevas filas del naturalismo? Los críticos ven más bien en nuestro novelista a un romántico rezagado y propenso al tono melodramático<sup>18</sup>, en el mejor caso un eslabón entre dos momentos, un hombre en una encrucijada. Alarcón en la encrucijada post-romántica, pensó Montesinos que debió haber titulado, más oportunamente, su monografía del escritor<sup>19</sup>. Lo cierto es que nunca dejó de ser un romántico. Sus mismos contemporáneos más innovadores, como Clarín, no le aceptan de grado entre sus filas. Fue —y se sintió— un postergado, un excluido. El juicio estético del autor de *La Regenta* es demoledor:

"El Sr. Alarcón comenzó a figurar en una época en que hacían gracia los escritores ignorantes, que suplían el saber con el ingenio. Entonces se fiaban demasiado de la inspiración, del *soplo divino*, de las aspiraciones del genio. Todo esto ya pasó"<sup>20</sup>.

Hay algo de certero e inevitable en esta afirmación: Alarcón, "lector por su cuenta", no posee la finura del cosmopolita y contemporáneo Juan Valera<sup>21</sup>. En uno y otro son muy diferentes sus percepciones del viaje, de la arqueología, de la moral y de la vida: bastaría comparar la descripción del Museo de Nápoles de Alarcón, cálida pero llena de lugares comunes, con la inquietud constante por la erudición escondida que destilan, pocos años antes, las cartas de Valera, escritas también desde el lugar que se comenta<sup>22</sup>.

Alarcón, cosquilloso y pacato en temas de moral sexual, "se encalabrina sobre todo allí donde descubre motivos lúbricos"<sup>23</sup> y no se contiene ante las obscenidades del gabinete secreto del Museo Borbónico:

"... cerrado y sellado por Pío IX cuando visitó a Nápoles, y abierto hoy a los que tienen ciertas recomendaciones. Allí se ve gráfica y plásticamente, y con horror y asco, la explicación providencial de la destrucción de Pompeya; allí el mármol y el bronce, el hierro y el barro, maravillados trabajados por el arte, representan toda la vileza de los placeres más inmundos, no sólo en estatuas, frescos y relieves, sino

<sup>18</sup> C. C. DeCoster, 1979, p. 131: "Alarcón is a transitional figure", "he was by temperament romantically inclined, and the melodramatic element is strong in many of his early works. Actually he never outgrew these romantic propensities".

<sup>19</sup> J. F. Montesinos, 1955, pp. 34-35.

<sup>20</sup> *Sermón perdido*, 3ª ed., Madrid, Fe. s.a., 199; citado por J. F. Montesinos, 1955, p. 181.

<sup>21</sup> Sobre el autodidactismo que se achaca a Alarcón, que es más bien propio de toda la época, J. L. Alborg, 1999, pp. 492-493. Una comparación con Valera y con Pardo Bazán, muy en favor de estos dos autores, DeCoster, 1979, p. 133.

<sup>22</sup> Cfr. las cartas de Juan Valera desde Nápoles, abril-mayo 1847; Juan Valera, *Correspondencia*, Vol 1 (1847-1857), *Obras Completas*, Madrid, 1913, pp. 43-45; R. Olmos, mayo 2001, pp. 42-47.

<sup>23</sup> J. F. Montesinos, 1955, p. 34.

en los útiles de la vida: en ánforas, vasos, tinteros, lámparas, pesos, herramientas.... hasta en los adornos de las personas..."<sup>24</sup>.

La sucesión de las palabras vierte la acumulación de los ajuares domésticos de las vitrinas. La materialidad fecunda fascina a ambos visitantes, pero de modo bien diverso. Valera, unos años antes, se sirve de la muchedumbre de los objetos pompeyanos para adentrarse en los inexplorados símbolos de las culturas antiguas<sup>25</sup>. Alarcón sale abrumado, con asco y horror moral. Este y otros pasajes destilan una cierta sensación de inquietud y extraño respeto ante la arqueología. Es un reino ajeno, casi hostil, ciertamente "una tierra extraña" en la que desconfía<sup>26</sup>.

Valera es personaje de sobrado mundo, al que alimentan las amistades de los círculos diplomáticos. Alarcón, mundano como sin duda fue, nos parece más aislado. Logra la empatía honda con los lugares y gentes que visita, reacciona visceralmente y a veces con intemperancia. Pero no alcanza a despojarse del cierto toque provinciano con el que mira la historia. Además, su confusa actuación en el campo político y social le segrega decididamente de los intelectuales liberales comprometidos y perspicaces. Por ello, Clarín y tantos otros no le toleran. Es hombre de antinomias<sup>27</sup>. Tachado por algunos de conservador consumado e incluso de ultramontano, por otros en cambio de demagogo fácil, fue esa "perpetua fluctuación entre dos aguas, la carencia de criterio fijo", lo que con palabras de la Pardo Bazán, tan fina observadora, mejor le definiría: "Alarcón, entregado a sí mismo, escogió sus dioses"<sup>28</sup>.

Su obra, en opinión del crítico estadounidense C. C. DeCoster, merece un puesto medio en el *ranking* de la narrativa española del siglo XIX<sup>29</sup>. Pero ¿se puede medir la jerarquía literaria como en una competición atlética? Sea como sea, hoy, con excepción del admirable *Sombrero de tres picos*, sus otras páginas más logradas requieren para sobrevivir de una poda previa en el jardín de las antologías<sup>30</sup>. Confieso que estos días me ha agradado una lectura escogida de sus relatos italianos. Algunas de sus descripciones arqueológicas han logrado atraparme, casi como a un lector devoto del siglo XIX: han propiciado sentirme a gusto en mi casa.

Hoy, claro está, nos va a interesar especialmente la crónica de Alarcón como transmisor de una forma de percepción y relato del arte y de la arqueología. Queremos saber cómo construía el imaginario del pasado aquel escritor de fama, cuya voz alcanzó tan amplia difusión social. ¿Qué fuentes y fórmulas utilizó, cuáles fueron los juegos y guiños con los testimonios tangibles de la historia, cuál su confusa valoración moral y estética? ¿Por qué la fidelidad y aceptación sin otras

<sup>24</sup> Libro XI, cap. IV, *O.C.*, p. 1481.

<sup>25</sup> Olmos, 2001.

<sup>26</sup> Cfr. D. Lowenthal, 1998. La decepción y desilusión del pasado, pp. 62-63.

<sup>27</sup> J. L. Alborg, 1999, pp. 492-493.

<sup>28</sup> Citada por J. L. Alborg, 1999, p. 495.

<sup>29</sup> C. C. DeCoster, 1979.

<sup>30</sup> J. F. Montesinos, 1955, pp. 181-182.

trabas del gran público? El tema, complejo y disperso, aguarda aún un tratamiento detenido y con matices<sup>31</sup>. No es otro que el de los cauces de la mundanización de la arqueología en la España del siglo XIX. Uno de ellos: la literatura.

### LA VISITA AL MUSEO EGIPCIO DE TURÍN

Al contrario que don Juan Valera, a quien le estimula la multiplicidad de escrituras y símbolos de las culturas más exóticas y diversas, a Pedro Antonio de Alarcón el abismo del tiempo remoto le anonada. El pasado es un país demasiado extraño y hostil para sentirse a gusto en él, contemplándolo. Reacciona aquí con virulencia, como ante los descatos del sexto mandamiento, y entra en complicidad con su amplio público.

Algo íntimo le liga aún a la Edad Media, que sí siente como tierra propia. Pero el tiempo egipcio y su peculiar forma de representar una inmortalidad poblada de momias le son en exceso lejanos y le afrontan a la total extrañeza. Tras concluir su visita al Museo egipcio de Turín, ya por entonces uno de los más famosos de Europa, el autor reclama para sí la muerte en la tierra.

"Al otro día (...) cambió la decoración completamente. Tres excursiones hice, y las tres me pusieron en inmediato contacto con los muertos.

Fue la primera al *Museo egipcio*, que según general opinión no tiene rival en Europa. En él vi los despojos de todo un pueblo, de toda una civilización, de toda una edad del mundo... Desde las estatuas de los *dioses* que se veneraban antes del nacimiento de Moisés, hasta las de los *reyes* que edificaron las Pirámides; desde las *esfinges* y los animales inmundos que se adoraban en el valle del Nilo, hasta las *momias* de los mismos que las adoraban; desde las *armas* del guerrero hasta las *telas* preciosas y las *alhajas* que adornaron a las reinas; desde los *manuscritos* en *papyrus* y los *jeroglíficos* en piedra que han revelado la historia de tan remotos tiempos, hasta los *instrumentos* de la agricultura, el ajuar doméstico, los *vasos* llenos de *pinturas* y los *emblemas* *mitológicos* que han descubierto el misterio íntimo de aquella vida y de aquellas costumbres...: todo, todo lo encontré en tan magnífico Museo; todo acreditaba allí las más peregrinas aseveraciones de los arqueólogos; todo hablaba un severo lenguaje que llenó mi espíritu de fría tristeza."<sup>32</sup>

¿Qué es eso de tristeza, a qué tipo de tristeza se refiere? Podría ser *pathos*, nostalgia ante un pasado imposible, como el de Gautier de las preciosas *nouvelles* egipcias o pompeyanas, añoranza de un tiempo insalvable al que solo se puede acceder, fugazmente, a través de los vehículos inusuales de la magia y del sueño. Pero no, parece que no es añoranza. Podría tal vez, tratarse de despecho. Es la tristeza del no entender, o del sentirse abrumado. La escala diferente del pasado puede agobiarnos, como en las pinturas románticas de Füssli con el hombre hundido en sí

<sup>31</sup> Omíto en mi texto, por su extensión y complejidad, la descripción de Alarcón de Herculano y Pompeya, que reservo para otro lugar.

<sup>32</sup> Libro III, cap. III; *O.C.*, p. 1281.

mismo ante la grandiosidad de las ruinas. Pero tampoco. En Alarcón, sencillamente, es alejamiento insalvable ante el abismo de la historia. La imaginación salvadora no acude en su ayuda, no le sirve de amparo ni de acicate el vértigo del enigma. Por eso habla del arqueólogo "de peregrinas aseveraciones", que asevera cosas extrañas que él solo conoce, pero que no comunica. Es interesante el epíteto para acercarnos a uno de los imaginarios que el XIX está construyendo sobre el profesional de la arqueología. Por eso Alarcón, el expansivo y comunicativo, se llena de "fría tristeza". El pasado inaccesible es frialdad. Una frialdad que evoca la muerte no aceptada del otro. "¿Qué *destierro* podría compararse con el suyo?" Los egipcios no pertenecen a la tierra, pero él, como Quevedo, sí quiere retornar a ella.

Para nuestro escritor la historia exige una vinculación afectiva. Lo que es del todo ajeno, no sirve para construir la memoria patria y, por tanto, se rechaza:

"¿Porque esta es la verdad! Cuando los testimonios del tiempo pasado se refieren solamente a tres, a doce, hasta a veinte siglos, producen en el alma poéticas resonancias; pero cuando se extienden más allá de la historia de nuestra raza; cuando nos hablan de civilizaciones anteriores a la nuestra; cuando nos revelan otro mundo completamente extraño a nuestra genealogía histórica, lo que despiertan en el espíritu es una glacial filosofía, una ráfaga de muerte, que aniquila y barre todas las imágenes que son vida de la vida y substancia de la imaginación. Un sepulcro de la Edad Media, por ejemplo, se contempla por todo latino con amor, con devoción, con reverente melancolía... Diríase que a él nos une un sentimiento filial y religioso... ¡Pero las ruinas de Palmira, una sepultura pelasga, un jeroglífico de Tebas, nos inspiran graves y áridos pensamientos y una diferencia estoica muy semejante a la misantropía!

Tal pensaba yo por lo menos al mirar las momias del *Museo egipcio*. ¡Tenía ante mi vista la infinidad de cadáveres, cuya carne, cuyos ojos, cuyos cabellos, cuyos dientes, cuya fisonomía entera se conserva de modo que, si volviesen a la vida tal y como se hallan, de seguro se reconocerían hijos y padres, amigos y enemigos, amantes y amadas, deudores y acreedores, vasallos y reyes!... ¡Y, sin embargo, hace *cuatro mil años* que aquellos cuerpos se despidieron de sus almas! ¡Hace *cuarenta siglos* que yacen en aquella postura, que duermen con aquel gesto, que están liados con aquellas fajas de engomada tela! No me correspondía, pues, a mí interesarme en historias tan ajenas y trasnochadas.

Ruego encarecidamente a mis albaceas testamentarios que ni me embalsamen, ni tan siquiera me encierren en un nicho de los que se estilan hoy. ¡Vuélvame a la tierra cuando la tierra me llame!... ¡No me leguen a la sacrílega curiosidad de las futuras generaciones! ¡No me vea yo..., esto es; *no me vean a mí las gentes* con el poco amor, con el ningún miedo, con la falta de respeto y hasta de asco con que miraba yo a aquellos infortunados egipcios! ¡Infortunados, sí! ¡Hace cuatro mil años que se les niega la madre *tierra*! ¿Qué *destierro* podría compararse con el suyo?" (*O.C.*, *ibidem*).

Alarcón reacciona de modo muy diferente al Gautier del relato de *Arria Marcella*, cuyo protagonista, tras una visita al Museo de Nápoles, se enamora del molde en yeso de la muchacha carbonizada de Pompeya<sup>33</sup>. En otra ocasión, es un

<sup>33</sup> *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, publicado en *Revue de Paris* (mars 1852).

pie de momia el que le lleva hacia la corporeidad y turgencia de una hermosísima egipcia<sup>34</sup>. El pasado es infinitamente más atractivo y más erótico que el presente. El amor más verdadero y punzante podría atisbarse, siquiera un instante, si detuviéramos mágicamente el reloj de la historia. La imaginación recupera la vida. Pero Alarcón no se aventura en el tiempo y no despega los pies del presente. De ahí la fría tristeza.

En la mención de Palmira, Alarcón tiene en la mente la ensoñación solitaria del Conde de Volney ante las ruinas de la ciudad, extendidas a los pies del filósofo. Un genio transformó en meditación solitaria sobre las revoluciones de los imperios aquella visión nocturna en medio de un cielo estrellado y oriental, tal como lo pintan los grabados de la época. Sin mencionarlo aquí con nombre propio, sus pensamientos le parecen "áridos y graves", su figura entre estoica y misantrópica.

La visita al Museo de Turín le supone casi una profanación de la mirada. Contemplar la muerte en los despojos hirientes de la momia —"fajas de engomada tela"— le parece profanarla. El Alarcón moral, liviano enjuiciador de la historia, *asoma en la apreciación* de la momificación como inmortalidad vana, frente a la verdad última y cristiana de la tierra. Gautier, por el contrario, supo imaginar el embalsamamiento como un otorgamiento de belleza<sup>35</sup>.

La irresistible atracción por los aromas y colores del oriente es ajena a este relato. Por el contrario, su coetáneo Valera ha ampliado ya sus miras a la creciente moda del orientalismo. Habrá que esperar algunos años para que el lector español se deleite con *La Hija del rey de Egipto* de Jorge Ebers, ilustrada con las vivas acuarelas de Arturo Mérida y los dibujos a la pluma de Apeles Mestres (1881).

## LA ARENA DE VERONA

"Estoy en la *Arena*, situada, como ya dije, en la *Plaza Bra*, centro de *Verona*"<sup>36</sup>. Ese tres de noviembre de 1860 el escritor repite el viejo gesto de sentarse, contemplar y, en medio del asombro, relatar. Como hicieron Volney y tantos otros bajo la noche cómplice, pero ahora en medio de la gente y a plena luz del día. Antes que nada, transmite noticias puntuales del lugar —forma y dimensiones—, que ha debido tomar sin más de alguna guía. ¿Cuáles serían las guías de nuestro viajero español? Ya por estos años, junto con el neologismo "turismo", que se había propagado décadas atrás desde Inglaterra, los primeros Baedeker —aquel cuidadoso y puntual editor de Coblenza— se extienden en Europa. Y, al tiempo, algunas otras

<sup>34</sup> *Le pied de momie* (1838-1840); posteriormente, *Le Roman de la Momie* (1858). J.-M. Carré, 1956, vol. II, pp. 135 ss.

<sup>35</sup> J.-M. Carré, 1956, l. c.: el tema de la novela parece basarse en el *Voyage dans l'Haute et Basse-Égypte*, 1829 de Vivant Denon. Sin embargo, cuando con ocasión de la Exposición Universal de 1867 Gautier asiste al desvelamiento de las vendas de la momia de la princesa Tahoser contempla con horror la fealdad de lo que años antes había imaginado la más pura belleza. J.-M. Carré, 1956, pp. 178 ss.

<sup>36</sup> Libro V, cap. II; O.C., p. 1319.

guías (en Pompeya pululan ya los *cicerones*, de rituales anécdotas, que, más adelante, conocerá Alarcón).

Tras estos préstamos de lectura —o de oídas— sigue la obligada meditación, que motiva la majestad del monumento y su grandeza. La solidez conviene a Roma, es cualidad inevitable de su legado, de su arquitectura. Su contrapunto: la degradación. La barbarie humana se asocia al poder de la naturaleza, variante de una antinomia que arranca de muy atrás, pero especialmente predilecta en el siglo XVIII: el esforzado tiempo de los hombres y el superior y opuesto tiempo de la tierra... Alarcón transmite al lector otras constantes, previamente acrecentadas por el romanticismo: el monumento antiguo, habitado a lo largo de las diversas generaciones —es vida imparable—, junto al vandalismo, que no respeta, sino que devasta, las viejas ruinas. Su denuncia, y la enseñanza para evitar el creciente deterioro, fueron tareas del escritor romántico, una conciencia que Alarcón, un nuevo romántico idealista, reaviva. Frente al uso y saqueo indiscriminado, el texto anuncia el respeto al pasado y su proyección hacia el futuro, pues la historia pertenece también a los hombres venideros. El patrimonio monumental es herencia de muchos siglos.

"El *Anfiteatro*, en cuyas gradas más eminentes estoy sentado continuando estos apuntes, es una grandiosa construcción, que respira aquella majestad cesárea peculiar de las grandes obras de los romanos... Tiene forma elíptica, y su gran diámetro no bajará de 450 pies. Hasta hoy se han hundido dos pisos, y con ellos todos los palcos, quedando solamente 44 gradas de mármol, en que caben 22.000 personas.

Tan sensible ruina ha provenido de la funesta idea que tuvieron los veroneses de la Edad media de levantar tiendas y hasta habilitar casas sobre este colosal cimientto, casas y tiendas que no desaparecieron hasta el siglo XVII. Hoy mora todavía alguna gente en los vomitorios y en las galerías bajas, pero sin que le sea permitido a nadie añadir ni quitar piedra alguna a tan augusto monumento.

Dos mil años de fecha cuenta esta obra portentosa, y aún parece recién construida en su mayor parte. Asombro causan la solidez y atrevimiento de sus arcos y galerías, y puede asegurarse que seguirá de pie miles y miles de años más, si la barbarie o un cataclismo no la destruyen... Respétasela, pues, tanto por lo que ha visto durante veinte siglos, como por lo que le resta que ver en edades futuras".

## LA VENUS DE MEDICI Y EL ANSIA DE VERLA

A Florencia llega el 13 de Diciembre. Atisbamos, poco a poco, la ciudad que va formándose. Ya, de lejos, algunas de sus elevadísimas torres. Es recurso viejo de peregrinos y caminantes, del que echaron mano, especialmente, los escritores y pintores románticos. También la fama nos guía hacia la Venus de Medici, en los Uffizi, pero una semana después de la llegada a Florencia. Alarcón predispone al lector a la búsqueda de la belleza encarnada en la diosa de nombradía griega y, como en un acto erótico, el encuentro y el goce se hacen esperar y el tiempo se dilata. Otros relatos cuentan búsquedas similares. Guy de Maupassant había descubierto en el álbum de un viajero una fotografía de la Venus de Siracusa. Cruzaría mares

y viajaría hasta Sicilia para encontrarse con la estatua femenina de la que se había enamorado. Corre a verla<sup>37</sup>.

Nuestro escritor, más recatado, se contiene, y afronta con comedimiento la situación inminente. Intercala el pudor como filtro de la concupiscencia. Anuncia que va a hablar de la Venus de Medici, pero antes se detiene en la Venus de Canova, que sale del baño y que "más que la madre de Cupido parece una estatua del Pudor...", digna rival de las Venus griegas.

"Pronto veremos nosotros si la escultura de Canova puede compararse con la de Cleomenes... ¡Dígolo porque la Venus de Médicis ha vuelto a Italia, y nos espera en la tribuna de Uffizi! Volemos en su busca".

El certamen es gesto obligado y el lector, masculino, aguarda el repetido Juicio de París: ¿De entre todas las Venus, cuál podrá ser la más bella? Una cuestión ante las famosas estatuas de raigambre, por cierto, grecorromana. En su deseo de apropiación, el coleccionista, el espectador, el entonces y ahora flamante turista, comparte, discute, jerarquiza. Este tópico recurrente, de amena curiosidad, no podía faltar en Alarcón:

"La obra maestra de *degli Uffizi*...; pero ¿qué digo?, la obra maestra del arte en general, la primera escultura del mundo, al decir de la mayoría de los críticos, es la Venus de Médicis (...)

La Venus de Médicis (llamada así porque Florencia la adquirió en tiempo de un gran Duque de esta familia) es (dicen los florentinos) a las demás Venus lo que Venus es a las demás diosas. También puede aplicarse a ella lo que decía Ovidio de la Venus de Praxíteles que se veneraba en el templo de Gnido: "que, si estaba inmóvil, era solamente porque la majestad divina se lo exigía". Roma y Nápoles poseen otras Venus griegas de extraordinario mérito; pero declaran con imparcialidad que "son inferiores a la Médicis". Solamente los artistas de Francia insisten en asegurar que la Venus de Milo, preciosísima joya del Museo del Louvre de París, es la verdadera emperadora de estas reinas de la hermosura. Yo admiro también entusiastamente a la Venus de Milo...; pero considerándome sin competencia para fallar, me adhiero a la mayoría... y a la minoría. ¡Oh! ¡Si la Venus de Milo tuviera brazos!...

Pero, en fin, admitiendo ahora, de acuerdo con la generalidad de los que han visto ambas maravillas, que la Venus de Médicis es la más bella obra del arte, ¡imaginaos cuánto ha sido mi orgullo al contemplarla! ¡cuánto más no debe envanecernos contemplar."

El imaginario de la belleza femenina es leyenda transmitida del pasado, pero también creación de cada época y, como todo acto de amor, fruto de una elección personal<sup>39</sup>. En su declaración Alarcón contempla

<sup>37</sup> Guy de Maupassant (1850-1893). *La Vie Errante* (cap. La Sicile), 1890. Realizó el viaje en la primavera de 1885.

<sup>38</sup> Libro VIII, cap. V, *O.C.*, p. 1406. Se refiere Alarcón al regreso de la estatua a Florencia el 27 de diciembre de 1815, tras su peregrinación por Italia y Francia desde 1800. Cfr. F. Haskell y N. Penny, 1990, pp. 359-360.

<sup>39</sup> Cfr. I. D. Rowland, 1999, pp. 22-27.

"(...) el colmo de la hermosura, la máxima expresión del arte, el límite del genio humano, el modelo de la belleza ideal, la mujer de piedra, en fin, a quien han dicho tantas generaciones: "Tú eres la perfección de la forma; tú eres más hermosa que todas las beldades amadas por los hombres; tú eres el prototipo de la mujer, la Eva del deseo, la Helena de los poetas, la madre del amor!"

Pero enseguida se debate —o se simula el debate— entre dos tensiones, la del Alarcón hombre y la del Alarcón moralista, el que nos enseña al mismo tiempo cómo mirar a la mujer y cómo mirar la belleza, sublimando la percepción carnal y erótica bajo el velo protector de su contemplación estética. Hay una tercera tensión, poética, pues acaso asoman atisbos y reminiscencias de Lord Byron, al que embriagó la escultura<sup>40</sup>. Nuestro autor juvenil fue secuaz de Byron, quien, tras varias estrofas, renunció finalmente a "describir lo indescriptible", dejando en manos de expertos la imposible tarea<sup>41</sup>. Pero Alarcón, más contenido y prosaico, y también más atrevido, ensaya una aparente descripción formal, no sin toques de guía turística:

"De dos maneras hay que considerar a la Venus de Médicis: como mujer y como escultura, o sea como modelo y como ejecución.

Empezando por figurárnosla como criatura viva, diremos que es de mediana estatura, o más bien pequeña; joven, muy joven pero bastante adolecida (lo que son las griegas a los quince años); no delgada, pero fina, ática, sobria de contornos; correcta, en fin, y pura, en la plenitud de sus hechizos. Está completamente desnuda, de pie, en púdica actitud, tratando, sin conseguirlo, de ocultar con sus manos los tesoros de la pubertad<sup>42</sup>. Su rostro es un prodigio de hermosura... y toda ella parece modelada por las gracias. ¡Qué suavidad! ¡Qué armonía! ¡Qué morbidez! ¡Qué riqueza y precisión de encantos!<sup>43</sup>

Considerada como estatua, la Venus de Médicis no parece una ficción de piedra, sino la efectividad de la belleza femenina. Más claro: dijérase que allí lo fingido es la piedra, no la mujer... ¡Aquella actitud es espontánea; aquel pecho alienta; aquella carne teme y palpita! Así es que si lleváis la mano a la beldad con púdico temblor, creyendo que vais a ofenderla, que va a moverse, que puede huir, y os asombra palpar el indiferente Paros, sentir el frío de la mentira, como otras veces habéis sentido el de la verdad, y comprender que la Venus de Médicis no existe: que lo que existe (o, por mejor decir, existió hace dos mil años) es el genio de un escultor llamado Cleomenes, que vino a ser el Murillo o Rafael de una religión que nadie profesa ya sobre la tierra".

<sup>40</sup> *Childe Harold Pilgrimage*, canto IV, xlix-liii: "There, too, the Goddess loves in stone, and fills/ The air around with beauty; we inhale the ambrosial aspect, which, beheld, instils/ Part of its immortality: ...". Compárese, tenuemente, con Alarcón: "¡aquella carne teme y palpita!"

<sup>41</sup> Byron, l.c. estrofa liii: "Let these describe the undescribable".

<sup>42</sup> F. Haskell y N. Penny, 1990, p. 360: "Se examina especialmente cada detalle de la anatomía de la diosa" (...). "Spence ... se sintió particularmente impresionado por los pechos ("pequeños, marcados y delicados en sumo grado")".

<sup>43</sup> F. Haskell y N. Penny, 1990, p. 360: "Escritor tras escritor recitaban letanías de alabanza por la 'suavidad de la carne, la delicadeza de la forma, el aire y la postura, y la corrección de su diseño'".

El impulso del tocar la piel de mármol, tembloroso por lo ilícito de la ofensa, se trueca en frialdad y pudor, casi en desengaño, nada más cumplirse –o incumplirse– el vano deseo. Asoma, pues, una tensión indecisa en el relato, que nos guía desde la expectativa sensual al recato que protege a la estatua griega. Poco después se topa con una Venus de Ticiano –sin duda, la busca– “desnuda, tendida en un revuelto lecho, bella sobre toda ponderación” y surge, de nuevo, el contraste inevitable. La sensualidad del mármol –suavidad de tacto junto a frialdad de mirada– es ambigua. No así los cálidos colores venecianos:

“... la diosa del pintor cristiano es sumamente sensual, pagana, lúbrica... mientras que la del escultor gentil es pudorosa, tímida y recatada (...). Predomina en aquella la materia; en ésta el espíritu. La una habla a los sentidos; la otra a la imaginación. La florentina es la hermosura mortal; la griega es el ideal del arte.”

Apenas cabe duda: como en la antigüedad, el ideal de belleza –especialmente el femenino pues la querella la suscitan varones– pasa por el sutil juego de la comparación sucesiva. El recorrido por los Uffizi es voyeurismo erudito, detenimiento escogido de la mirada. Y su relato, ¿una sutil precaución erótica?

#### UN MORALISTA TRASNOCHADO DE LA SUBLIMACIÓN ESTÉTICA

En su *Discurso sobre la moral en el arte*, leído en su ingreso en la Real Academia Española el 25 de febrero de 1877, rebrota con fuerza y acentuado sentido moralizante nuestra admiración pública hacia las Venus griegas. Pública, pues la mirada de Alarcón es la de muchos, la de sus lectores, y tal vez la de no pocos académicos que ahora le escuchan. Tras el texto reseñado, resulta significativo que en esta nueva ocasión escoja a las Venus como hilo conductor de su diatriba contra los partidarios *del Arte por el Arte*:

“... ya me parece estar oyendo el argumento de Aquiles de los partidarios de *el Arte por el Arte*. “¿Y las Venus griegas? (exclamarán enfáticamente): ¿No son bellas también? ¿No son artísticas? ¿No lo proclama así todo el orbe? ¿No están expuestas hoy mismo a la admiración pública de los Museos más insignes de la Cristiandad, principiando por el del Vaticano?”<sup>44</sup> Y ¿qué mérito *moral* podrá atribuirse a tales portentos de belleza? ¿Qué sentido filosófico? ¿Qué tendencia civilizadora? ¿Qué fin

<sup>44</sup> No creo que se refiera a la llamada *Venus erecta*, en el Belvedere, que se consideró copia de la Cnida de Praxíteles. Pues en los años 30 del siglo XIX el Papa Gregorio XVI (“nemico di ogni nudità dell’arte”) “la colocó en el almacén y prohibió todo acceso a ella” (E. Haskell y N. Penny, 1990, p. 356, nº 89). También, dicen estos autores, desde inicios del XIX se mostraba protegida con ropajes de estaño la Venus Colonna, que publicó Visconti como copia de la Venus de Cnido, opinión que prevalecía en el XIX. Alarcón ha debido conocer estas limitaciones en su visita al Museo Vaticano, pero no alude en su viaje a este tema. Cita muy de pasada el *Apolo* y *Venus* de Praxíteles “copia la segunda de la renombrada *Venus del Gnido*”, y seguramente ha de referirse a la Venus Colonna. Un instante antes se ha detenido en el *Apolo de Belvedere*, “la suave figura que pasa por tipo correcto de la belleza de hombre (...), que enamora tanto a las hijas de Eva como la *Venus de Médicis* a los hijos de Adán”. Libro X, cap. X, *O.C.*, p. 1467.

plausible, o tan siquiera honesto y decente?” “¡Ninguno!”, concluirán los fanáticos de la forma, tratando de hacernos creer que las Venus labradas por el cincel griego son la apoteosis de la perfección puramente física, la Belleza divorciada de la Bondad, el impudor en triunfo, la desnudez divinizando el pecado, una reproducción constante de la célebre defensa de Frine, la derrota, en fin, de la Moral ante el poder de la hermosura!...”.

Alarcón les replica retóricamente:

“Ya lo dije hace poco: para los griegos, la perfección humana llegaba siempre a confundirse con la realidad divina ...” Lo terreno y lo olímpico (...) se armonizan.

“La Belleza era allí, por tanto, distintivo de Santidad, y Venus, arquetipo de la hermosura femenina, y como tal, madre del Amor, figuraba en aquella religión politeísta entre las Deidades mayores; no ciertamente en cuanto beldad individual presentada a la concupiscencia de los sentidos, sino en cuanto beldad simbólica y místico dechado de providenciales gracias; como numen propicio a las externas leyes que son fuente de la vida; como la Flora, como la Pomona, como la Amaltea del linaje humano.

“Así lo ha comprendido la austera civilización emanada del evangelio, y por eso ha considerado castas, espirituales y hasta religiosas, dado el criterio de la gentilidad, esas desnudeces de ideales abstractos que luego reprodujo el pincel cristiano para representar a nuestra madre Eva. Pero, no lo dudéis: tan pronto como tales figuras trocaren su impersonalidad divina por una personalidad terrena; tan pronto como de conceptos genéricos bajasen a ser meros retratos de su respectivo original, sin ninguna especie de significación sagrada, la inverecundia del modelo se reflejaría en la obra de arte, la inmoralidad de la mujer trascendería a la estatua, sublevaríase la conciencia pública contra semejante escándalo, y, por acabada que fuese la efigie y célebre su autor, habría que esconderla en uno de esos calabozos de infamia que se llaman *Museos secretos*, como se aprisiona a mujeres hermosísimas o a hombres de reconocida ciencia cuando se ponen en abierta pugna con los fundamentos sociales<sup>45</sup>.”

La contemplación erótica deviene sublimación espiritual, estética. El escritor habla en nombre de la “conciencia pública”, que se subleva contra los indecentes postulados. ¿Qué lejos se ha situado Alarcón de la percepción griega, qué lejos también de algunos de sus contemporáneos, los que buscaban en la escultura clásica la sensualidad de la carne plasmada en piedra!<sup>46</sup> Tras escuchar tales tonos del discurso académico, “donde el confusionismo llega a un extremo increíble”<sup>47</sup>, asentimos a la airada reacción de Clarín y de otros ante el puritanismo artístico y moralizante

<sup>45</sup> ¿Conoce el secuestro de la *Venus erecta* por Gregorio XVI? Cfr. nota anterior. Sobre el Museo secreto de Nápoles, cfr. *supra*, y Libro XI, cap. IV, *O.C.*, p. 1481.

<sup>46</sup> Seguramente en este momento del siglo XIX, en que se tanteó profusamente sobre la sensualidad de la escultura femenina, el debate resulta ya trasnochado. Para la contraposición de la pura sublimación estética kantiana al goce sensual, cfr. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, tratado III, 6 (edición castellana, Madrid, Alianza, 1983, p. 121): “Es bello, dice Kant, lo que agrada *desinteresadamente*”. El subrayado es de Nietzsche.

<sup>47</sup> J. F. Montesinos, 1955, pp. 34-35.

de Alarcón. Valera se situaría, con liviandad e ironía, en los antípodas<sup>48</sup>. La Venus de Médici acude, sí, como una reminiscencia del remoto viaje pero, sobre todo, como apoyo decidido de unos postulados estéticos muy conservadores. El escritor se decanta claramente por la estricta moral del arte. Sigue así su discurso:

“¿Ni qué mayor demostración de mi aserto que este otro hecho elocuentísimo? Cuanto más completa es la desnudez griega, más noble y pura se ofrece a nuestra veneración. Cualquier accesorio atenuante, relacionado con necesidades o escrúpulos terrestres, rebajaría la dignidad y ofendería el decoro de la belleza olímpica. La *Venus de Médicis* está reputada como la más púdica, inmaterial y candorosa creación del Arte helénico, por lo mismo que su desnudez es absoluta; ¡nadie ve en ella a la mujer: todo el mundo ve a la diosa! No justifican, pues, las estatuas gentílicas en los Museos cristianos la inicua absolución de Frine; no representan el triunfo de la hermosura sobre la moral; no arguyen nada a favor de *el Arte por el Arte*. Al contrario: prueban que el idealismo puede llegar en el hombre hasta el punto de convertir en devoción mística el amor terreno; simbolizan la unión hipostática de la Bondad y la Belleza; y, en fin, señores: traen a la memoria, ya que de Frine hablamos, que si un tribunal indigno prevaricó cínicamente y la absolvió al verla desnuda, el Senado, en compensación, no admitió el insolente ofrecimiento de la misma cortesana de reedificar a su costa la ciudad de Tebas.”

## EL DESENCANTO ANTE LA REALIDAD COTIDIANA

Al igual que Florencia, al igual que luego Nápoles, Roma se avista y aguarda desde lejos: la cúpula del Vaticano les anuncia el camino. Los viajeros —esta vez, un plural arropador en un viaje generalmente solitario— se van acercando en sus cabalgaduras. A un lado dejan cerca una aldea

“compuesta de pobres cabañas de pastores, llamada Isola... ¡Es todo lo queda de la famosa *Veies*, de la gran ciudad etrusca, de la rival de Roma, a quien eclipsaba por su belleza y poderío!”<sup>49</sup>.

Crece la expectación, a medida que nos acercamos al destino esperado. Pero brota una reacción, habitual en estas impresiones de viajeros: la entrada en la ciudad vulgar nos depara el primer desencanto. Surge del contraste hiriente entre la imagen construida idealmente y la realidad palpable:

“... penetramos por la *Vía Babuino*, en la cual se espantaron de nuevo mis ilusiones... Pero contra este accidente estaba yo ya muy preparado, y logré retenerlas dentro de mi alma. La desilusión a la que me refiero provenía del aspecto vulgar de dicha calle, del aire moderno, *européico*, insignificante, de casi todos los edificios; del modo de vestir, también a la francesa y comunísimo, de casi todos los transeúntes, y del hecho de ver faroles de gas en las esquinas”<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> J. F. Montesinos, 1955, *ibidem*.

<sup>49</sup> Libro X, cap. I, *O.C.*, pp. 1421-1422.

<sup>50</sup> Libro X, cap. II, *O.C.*, p. 1423.

El relato, que en cada recoveco busca la complicidad con el lector, abunda en estos choques entre la realidad y la fantasía. Unas páginas más adelante, el autor nos confiesa sus estrategias defensivas ante la trivialidad palpable. La Roca Tarpeya, tan transformada e invadida por casas humildes, queda lejos de brindarle aquel mítico escenario de los tempranos relatos romanos. Alarcón suple el desencanto con reminiscencias literarias:

“Gran trabajo le costó, por tanto, a mi imaginación ennoblecer aquel sitio a fuerza de recordar las grandes escenas que allí habían pasado... Pero, una vez mi espíritu en tensión armónica con los hechos, busqué más con la fantasía que con los ojos, la tumba de la infame *Tarpeya* y el lugar por donde fueron precipitados el tirano *Manlio* y tantos traidores a la patria... Y nada encontré, sin embargo, ni nada pudo reconstruir mi ilusión..., por lo cual hube al fin de contentarme con repetir algunos versos de la tragedia de Antonio Lafosse titulada *Manlius Capitolinus*”<sup>51</sup>.

La decepción funciona como fórmula estética que intensifica, enseguida, el verdadero encuentro soñado.

## EL COLISEO, A LA LUZ DE LA LUNA

Tras llegar a Roma, la espera en el hotel anuncia la perspectiva de los goces próximos, los que el viajero trae en su mente y espera ver, junto con los que ha leído y los que otros le han contado. En este género literario, la inevitable noche de las expectativas es un *locus communis*. Algo parecido le ocurrirá, años más tarde, al arqueólogo Juan de Dios de la Rada y Delgado, tras su llegada a Atenas. La entrada en la ciudad polvorienta y destartalada precede a la noche de los sueños arqueológicos sobre la imponente Acrópolis y las glorias de Grecia. La urdimbre de la noche le sirve excusa para ostentar ante los demás una aprendida historia. Es tiempo de impaciencia y de espera. Y de pura retórica.

Alarcón reproduce en sí mismo experiencias previas de otros viajeros, de otros relatos. Al poco de llegar no puede reprimir el deseo contenido y sale del hotel, como un furtivo. Va a ver el Coliseo a la luz de la luna. Su ingenuidad resulta deliciosa. Nos interpela y somos cómplices de su inconfesable partida. Es medianoche:

“Guardadme el secreto. Mi alma ha escapado esta noche del Hotel, donde la tenía prisionera y ha recorrido a la luz de la luna las ruinas de la antigua *Roma*... ¡Qué no lo sepa la *Basilica* de San Pedro! ¡Que no lo sepa *yo*, el peregrino cristiano!

Eran las nueve de la noche; el cielo se había despejado, y la creciente luna tendía su manto de plata sobre la silenciosa ciudad. Una tentación irresistible se apoderó de mi alma... ¡Había oído tanto hablar *de ello*! ¡Lo había soñado tanto!... ¡Era el momento tan oportuno!... Todo se reducía a un viaje de dos millas en coche; a un peligro más o menos; a un poco de frío... ¡Pero, en cambio, vería el Coliseo

<sup>51</sup> Libro X, cap. V, *O.C.*, p. 1444.

al fulgor del astro de las ruinas, turbaría el sosiego de cien generaciones, evocaría sus sombras y sus recuerdos! (...)

Viaja en el pescante de un coche de alquiler. Irrumpe entonces, incontenible, la decisión prohibida. Le dice con brusquedad al cochero: ¡Al Colosseo!

“¿Firme aquí ya de vuelta. ¡Oh! ¡lo que he visto!... ¡He visto a Roma!... ¡a la Roma ideal, a la Roma de la historia, a la Roma de la poesía! Las sombras de muerte que cubren la antigüedad se han disipado a mis ojos... y ha habido un momento en que me he creído transportado a los primeros siglos del Imperio, al origen del cristianismo. He temblado, en fin, he llorado y hasta he balbuceado una plegaria en aquellos sitios que representan la agonía de un mundo y el nacimiento de otro... ¡Noche inolvidable! ¡Todas las tempestades de lo futuro serán insuficientes a oscurecer en mi memoria la claridad con que tu luna bañaba hace poco de religiosa melancolía los restos del naufragio de las edades paganas!”

El azar le es propicio: esa noche no arde el alumbrado público porque hacía luna. La oscuridad acrecienta el misterio. Viajan por una ciudad casi fantasmal, vacía, sin apenas signos de vida. Y, súbitamente, la sorpresa:

“... hasta que, por último, repentinamente, sin preliminar alguno, vi levantarse, cerrándonos el paso, una elevadísima y amplia cortina negra, o sea un inmenso muro simétricamente agujereado por angostas ventanas que dejaban ver cielo esclarecido por la luna...”

—*Il Colosseo!* —dijo lacónicamente el auriga.

¡En efecto! ¡Era el luctuoso fantasma, envuelto en un sudario de sombras!... Nosotros lo habíamos abordado por su parte más alta, cerca del pórtico... La luna quedaba oculta detrás del gigante.”

El escritor introduce notas de incertidumbre y de aventura. Un centinela francés, que vigila la guarnición, les da el alto. Alarcón se empeña en visitar de noche el Coliseo. Por fin, consigue convencer al soldado reticente y entra en el recinto, en soledad literaria.

“Primero anduve largo rato entre densas tinieblas, guiado por la remota perspectiva de algún arco ruinoso que daba paso a la luz de la luna, y dejando a ambos lados galerías aún más lóbregas... El miedo a los ladrones había huido de mi imaginación, pero terrores más fantásticos habían penetrado en ella... Aquellos tenebrosos corredores me parecían llenos de sombra de Mártires cristianos; la arena que se hundía crujendo bajo mis plantas me hacía creer que pisaba charcos de sangre; en cada una de aquellas cavernas, cuyas bocas se abrían a mi alrededor, me figuraba escuchar rugidos de tigres, panteras y leones... ¡Habría quedado allí escondida, bajo los escombros del Imperio romano, alguna fiera con sus cachorros!”

Mide y calcula el tamaño del lugar, en la noche. La imaginación realiza su tarea reconstructora sobre palabras y términos, previa o posteriormente aprendidos. Las voces antiguas aderezan la suya propia y garantizan la reconstrucción de un relato veraz:

Libro X, cap. III, O.C., p. 1426.

“... salí, finalmente, al anchuroso circo... Al desparramar por él una absorta mirada, la primera idea que me asaltó fue la de mi pequeñez, la de mi soledad... ¡En aquel anfiteatro, que pudo contener 107.000 personas, estaba yo solo! ¡Allí donde habían concurrido varias generaciones, no había nadie! ¡Allí donde mil y veces resonaron gritos, aplausos, risas, rugidos de fieras, ayes de moribundos, no se oía nada, nada... ni tan siquiera los latidos de mi corazón, paralizado también por el espanto! ¡En vez del sol y del bullicio, y del vocerío, y de la lucha, y de la sangre... ¡nada! ¡La luna, muerta en el cielo; la muerte y el silencio en la tierra!

Por todas partes las gradas desiertas... las gradas mudas... las gradas solas... ¡Cada piedra parecía la losa sepulcral de los que sobre ella se sentaron! Allí el *Podium*, donde se collocaban el Emperador, su familia, los Magistrados, los Senadores y las Vestales; allí los *Vomitorios*, por donde la multitud se desbordaba sobre el graderío y los palcos; allá arriba el lugar de los esclavos; de aquella parte arrancaba el *velarium*, que 480 marineros corrían sobre el anfiteatro, a fin de preservar del sol y la lluvia a todos los espectadores; en aquel lado estaban las verjas de bronce que daban paso a las fieras; por allí penetraban las víctimas... por allí los gladiadores... y aquí, en esta arena... ¡qué horror!...

Mientras pensaba de este modo, no veía nada realmente... Estaba clavado a la entrada del vastísimo Coso, y deliraba... Pronto me repuse y logré ver y tocar la realidad, de la cual sólo una comparación puede dar una idea exacta: Figuraos una inmensa plaza de toros, elíptica, toda de piedra, cuyas gradas suben hasta 157 pies de altura.”

Describe el edificio con datos técnicos y recuerda la inmensa cantera de piedra en que se convirtió el Coliseo para la posterior construcción de muchos de los palacios de Roma. E intercala —lo que fácilmente hallaríamos en todo buen almanaque o semanario ilustrado— las necesarias gotas de erudición histórica: junto a los emperadores Vespasiano y Tito, por este Coliseo evocado desfilaron los prisioneros judíos, los esclavos y cautivos, los gladiadores, las fieras. No omitirá los martirios de los primeros cristianos... pues la retina de la época había quedado impregnada de estos cuadros: *Christiani ad leones*... El candor juvenil acumula los tópicos adocenados.

Alarcón rehace su experiencia directa sobre los rescoldos previos de la literatura. No es difícil rastrear en el texto ecos diversos. El relato de Goethe en su *Viaje a Italia* parece un antecedente claro. El 2 de febrero de 1787 el viajero alemán visita el Colosseo a la luz de la luna. Su evocación es sutil, misteriosa:

“De la belleza del caminar por Roma en plena luna llena, no se puede tener idea alguna si no se ha visto directamente. Cualquier detalle queda devorado por las grandes masas de luz y de sombra. Tan sólo las imágenes más grandes y generales se ofrecen a la mirada. Desde hace tres días disfrutamos plenamente de las noches más luminosas y maravillosas. Especialmente hermoso es el aspecto que ofrece el Coliseo. De noche permanece cerrado, un ermitaño vive dentro junto a una iglesia y los mendigos acampan bajo sus bóvedas en ruinas. Habían encendido lumbre sobre el suelo y un aire sereno llevaba el humo primero hacia la arena, de modo que la parte inferior de las ruinas quedaba cubierta y los gigantescos muros sobresalían en su oscuridad, por encima. Poco a poco se iba extendiendo el humo por las paredes.

por los huecos y las aperturas, mientras la luna lo iluminaba como una niebla. El aspecto era exquisito”<sup>53</sup>.

Pero, seguramente, una vez más la deuda más próxima la contrae Alarcón con Lord Byron, a quien tanto admira<sup>54</sup>. Desde el inicio mismo en que cruza los Alpes cita a Byron y transcribe varias estrofas del poema *Childe Harold Pilgrimage*<sup>55</sup>. Mal conocedor del inglés, ha debido leer en traducción, castellana o francesa, la siguiente descripción, que aquí le inspira:

“But when the rising moon begins to climb  
Its topmost arch, and gently pauses there;  
When the stars twinkle through the loops of time,  
And the low night-breeze waves along the air  
The garland forest, which the gray walls wear,  
Like laurels on the bald first Caesar's head;  
When the light shines serene but doth not glare,  
Then in this magic circle raise the dead:  
Heroes have trod this spot – 'tis on their dust ye tread”<sup>56</sup>.

No cabe duda: Alarcón ha detenido el paso de la luna bajo los arcos del Coliseo para revivir la experiencia de Lord Byron.

## LA ANTIGÜEDAD DESDE LA LUZ DEL CRISTIANISMO

“La luna *bañaba* aquella mitad del redondel y de las gradas en que había dado *el sol* durante el día: la otra mitad, parte de *sombra*, estaba cubierta de nieve... Por manera que todo el edificio blanqueaba... Avancé hacia la región iluminada por la luna, sin separarme de la barrera (...) y reparé en que, de trecho en trecho, se levantaban en torno de la *arena* unos solitarios pilares, a la manera de garitas, cuyo objeto no podía comprender. (...)

¿Qué podía ser aquello? (...) Repito que no podía adivinarlo... Llegué, en fin, a un tercer pilar en que daba la luna; fijé una tenaz mirada al través de la rejilla de alambre, y... ¿qué diréis que vi? ¡Vi la pálida cabeza de JESUCRISTO! ¡Vi una pintura que representaba al *Nazareno* con la cruz a cuestas (...). Esta aparición me asombró primeramente; luego infundió en mi alma gratitud, veneración y ternura; por último, me comunicó valor y sosiego; dióme compañía en aquella soledad de muerte, y alejó de mi imaginación todos los espectros que la aterraban un momento antes... Resumiendo: ¡aquellos pilares eran un *Via Crucis*! ¡El antiguo teatro maldito sirve hoy de templo católico consagrado a los *Mártires* de aquellas centurias!”<sup>57</sup>.

La visión súbita deviene conocimiento de uno mismo, es una auténtica revelación y le transforma. Tras ver el rostro de Cristo tiene “ya valor para atravesar la arena

<sup>53</sup> Goethe, *Italienische Reise*, Frankfurt, Insel Verlag, 1976, pp. 219-220.

<sup>54</sup> C. C. DeCoster, 1979, pp. 24 ss.

<sup>55</sup> E. Rubio Cremades, 1992.

<sup>56</sup> Canto IV, CXLIV.

<sup>57</sup> O.C., pp. 1429-1430.

diametralmente”, lo que antes había evitado. La gran cruz erguida en el centro le suscita una enfática y sentimental meditación sobre la historia. Será Alarcón ahora una suerte de Volney cristianizado. Inevitablemente, ve el espacio pagano desde la perspectiva del superior cristianismo. En la alta cruz que surge en medio de la arena encuentra el nexos que vincula el pasado al presente y lo justifica. Él y su lector burgués se convierten en el centro providencial de la historia.

Pero en la necesidad de vincular el testimonio del monumento a su experiencia íntima, Alarcón no se atiene a límites en esta noche reveladora. Allí mismo recompone su identidad nacional, y la de sus lectores cómplices, frente a Roma:

“¡Nosotros representamos la acción del mundo contra Roma! ¡Los andaluces, por ejemplo, tenemos bastante más sangre vándala y árabe que romana, y esto sin contar con la primitiva sangre celtíbera que tanto dio que hacer a Pompeyo y a César!”<sup>58</sup>.

La revelación de Palmira bajo el cielo estrellado, a los pies del contemplador-filósofo, se transforma en una nueva contemplación cristiana, harto tópica, de la historia. Alarcón ascenderá las gradas del anfiteatro para verlo desde las alturas y poder dictar así su reflexión del pasado:

“Hora y cuarto he permanecido dentro del Coliseo, recorriéndolo en varios sentidos, hasta que por último subí a lo alto de las gradas... Allí, sentado enfrente de la luna, con el ancho circo a mis pies, he contemplado lleno de respeto las grandiosas ruinas, cubiertas de efímera nieve, y el inmutable cielo, decorado de sus luces eternas... ¡Aquellos eran los mismos luceros que consultaban los fundadores de Roma!...

¡Oh, sí! ¡Era la misma luna! (...) cuántas oleadas de hombres deshechas contra la roca impasible del tiempo! ¡Los conquistadores de Grecia, de Siria, de Egipto,...! (...) Todo ha desaparecido como las nubes que se borran en el cielo!”

Desde la elevación, su mirada recorre y resume el tiempo, y Alarcón, una vez más, no puede evitar verter un juicio moral, ultramontano:

“¡Es decir, se vio al materialismo sobreponiéndose a la religiosidad; al imperio triunfando del papado; a la tierra sublevada contra el cielo, y a la gentilidad resucitada y victoriosa, por virtud de una reacción de la concupiscencia, rebelada contra la sublime moral de Cristo!”<sup>59</sup>

“Ya eran las once cuando salí del anfiteatro”.

De la ensoñación regresamos al tiempo real del relato.

## EL FORO, DESOLADO

Es aún de noche y el viajero se adentra en el foro solitario. Su descripción del foro recuerda la contemplación barroca (la voz de un Rodrigo Caro) y la tradición

<sup>58</sup> O.C., p. 1430. La reacción frente a Roma y la afirmación del indigenismo prerromano, un *topos* de la historiografía española del siglo XIX.

<sup>59</sup> O.C., p. 1431.

romántica de la ruina bajo la incierta luz nocturna. Muchos otros, con anterioridad, habían vivido ya literariamente esta experiencia.

"La luna hería horizontalmente las esbeltas y desiguales moles de las columnas que se alzan todavía en aquel campo de desolación, y al contemplarlas yo allí abandonadas, solas en medio de tanta ruina, creía ver tristes huérfanas que lamentaban el hundimiento de sus antiguos hogares..."

(...) ¡Oh! ¡Quien no haya contemplado un cementerio a la luz de la luna: quien no conozca la fantástica vida que adquiere el mármol cuando lo esclarece el astro melancólico, no podrá comprender todo el misterio, toda la poesía de aquel sublime espectáculo!... ¡La luna es el sol de los que fueron, el alma de la soledad, la única compañera del olvido; y *Roma antigua*, vista de aquella manera desde lo alto del *Capitolio*, tenía más vida en lo íntimo de mi imaginación que la *Roma moderna*, extendida a la opuesta parte de la sagrada cumbre!..."<sup>60</sup>

La luna se oculta en el occidente y concluye la sagrada noche arqueológica.

#### EL SOMBRERO DE TRES PICOS. LA EVOCACIÓN CLÁSICA DE LA SEÑÁ FRASQUITA, LA MOLINERA.

El fino análisis que Vicente Gaos dedicó a esta novelita nos descubre a un Alarcón tejedor de ironías. "No hay sino leer esas páginas para ver hasta qué punto Alarcón, en 1874, estaba lejos de ser un conservador a ultranza"<sup>61</sup>. La estilización de la realidad, levemente deformada, anticipa a Valle-Inclán. Pero "en Alarcón es solo leve insinuación, apunte. Si a pesar de su discreta técnica en deformar, las imágenes se graban con recio relieve, es porque Alarcón recurre constantemente al refuerzo de los contrastes"<sup>62</sup>.

Es, precisamente, el contraste y el alejamiento irónico el que encontramos también, tenuemente apuntado, en la evocación clásica de la protagonista femenina, la Señá Frasquita. "*Una mujer vista por fuera*", reza el título del capítulo IV que la describe. Vemos a la molinera con los ojos de un Académico correspondiente de la Historia. El ilustrado local, de aparición fugaz, no desentona del "ambiente de pueblecito semirural, con sus dignidades eclesiásticas y civiles" de la novela<sup>63</sup>. Su erudición le convierte en observador entrometido. Pero ¿cómo es la Señá Frasquita?

"Es una estatua de la antigüedad helénica", observaba un abogado muy erudito, Académico correspondiente de la Historia" (...)

"Tenía más de dos varas de estatura, y era recia de proporción (...). Parecía una Niobe colosal, y eso que no había tenido hijos: parecía un Hércules... hembra;

<sup>60</sup> O.C., pp. 1431-1432.

<sup>61</sup> V. Gaos, 1983, p. 447.

<sup>62</sup> V. Gaos, 1983, p. 445.

<sup>63</sup> V. Gaos, 1983, p. 446. Para la figura del erudito, cfr. E. F. Florensa, 1993, p. 75, n. 7: "el académico fue un personaje histórico en Guadix" y pp. 190-191.

parecía una matrona romana de las que aún hay ejemplares en el Trastevere. Pero lo más notable en ella era la movilidad, la ligereza, la animación, la gracia de su respetable mole. Para ser una estatua, como pretendía el académico, le faltaba el reposo monumental".

La obrita rezuma en elementos plásticos, táctiles. Los objetos adquieren vida sutilmente: el sombrero tricorne, ya en el mismo título; y, en este primer encuentro con la protagonista femenina, las moles de las estatuas clásicas... "El sema *pedra* (y sus derivados *mármol*, *estatua* y *montaña* —dice la comentarista Eva F. Florensa— es el que carga con todos los valores positivos de la joven a lo largo de la obra"<sup>64</sup>. En efecto, de la estatua femenina de mármol, hemos visto repetidamente en este texto, emanaba —en la apreciación de nuestro escritor— una frialdad pudorosa. ¿No es también Alarcón, en parte, el que así la mira ahora, "desde fuera"?

Del ya lejano viaje a Italia, de sus gentes y de las estatuas en la galería de los Uffizi, los Museos Capitolinos, el Vaticano y, sobre todo, Nápoles, ha podido quedar el poso ligero y amable que Pedro Antonio de Alarcón vierte en esta hermosa página de su mejor cuento. Con la doble alusión al Trastevere romano y al pasado clásico delinea magistralmente la fisonomía de la Molinera.

La mirada admirativa del joven provinciano que en viaje iniciático llegó hasta Nápoles se ha detenido en España. Con madurez retorna al Guadix de la infancia y a la aldea imaginada. Su voz se modula, irónicamente, bajo el comentario pretencioso. El erudito pueblerino sale al encuentro y dictamina con docta suficiencia en el pertinente caso de esta gentil dama. Como si de un informe a la Real Academia se tratara. En la leve sonrisa, profundamente humana, de Alarcón asoma también el escritor y sus recuerdos de Italia.

Escuchemos, desde la distancia, su descripción del Hércules farnesio en las salas del Museo napolitano:

"(...) y, sobre todo, me complaceré en recordar (como uno de los mayores prodigios artísticos que he contemplado) el *Hércules farnesio*, obra de Glycón de Atenas, gigantesca estatua en el que el artista ha representado la fuerza de dos maneras, a cual más ingeniosa: primera, poniendo al musculoso gigante una cabeza pequeña, estrecha, que recuerda vagamente la de un toro, y, segunda, haciendo que la figura tenga que apoyarse para no caer... ¡Idea felicísima! ¡Confundir el *peso* con la *fuerza*!"<sup>65</sup>.

¿Cabe aún alguna duda? La descripción, directa y cálida, torna en percepción personal el dato tomado de cualquiera de las guías de Museo que ritualizan las palabras<sup>66</sup>. Alarcón nos hace próximo el pasado, lo que hoy aún justifica que emprendamos una relectura de muchas de las páginas de su viaje por Francia, Suiza e Italia. Eso sí, siempre que logremos superar nuestros resabios de viajeros

<sup>64</sup> E. F. Florensa, 1993, p. 17.

<sup>65</sup> Libro XI, cap. V; O.C., p. 1482.

<sup>66</sup> Para la recepción y "fortuna" en época moderna del Hércules Farnesio, una de las "tres estatuas más hermosas de todo el mundo", cfr. F. Haskell y N. Penny, 1990, pp. 253, 257, n.º 47.

y turistas avisados y, con la ingenuidad más limpia, volver a mirar los espacios, las gentes y las cosas.

## BIBLIOGRAFÍA

- DE ALARCÓN, Pedro Antonio (1943): *Obras completas*, Ediciones FAX, Madrid (= O.C.).
- (1877): *Discurso sobre la moral en el arte*, leído en su ingreso en la RAE el 25 de febrero de 1877 (= O.C., 1748-1763).
- (1884): *Historia de mis libros* (= O.C., 3-28)
- ALBORG, José Luis (1996), *Historia de la literatura española. VI. Realismo y naturalismo. La novela, Parte primera*, Madrid, Gredos, cap. X, pp. 480-588.
- CARRÉ, Jean-Marie (1956): *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, vol. II.
- DECOSTER, C. C. (1979), *Pedro Antonio de Alarcón*, Boston, 1979.
- FLORENSA, Eva F. (1993): edición, prólogo y notas a Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Biblioteca clásica, volumen 102, Barcelona, Crítica.
- GAOS, Vicente (1983): "El acierto de Alarcón: *El sombrero de tres picos*", en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, V*, Iris M. Zavala, *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, pp. 442-447.
- GOSSMANN, L. (1991): *Between History and Literature*, Cambridge-Massachusetts y Londres.
- HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas (1990): *El gusto y el arte de la antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial.
- LITWAK, Lily (1991): *El tiempo de los trenes*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- LOWENTHAL, David (1998): *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal (= *The Past is a foreign Country*, Cambridge, C.U.P., 1985).
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1881): recensión a *De Madrid a Nápoles*, *La ilustración española y americana*, XXV, 1, pp. 6-7.
- MONTESINOS, José F.: *Pedro Antonio de Alarcón*, Zaragoza, 1955 y Madrid, 1977.
- OLMOS, Ricardo (2001): "La visión de la arqueología en la obra de Juan Valera", *Revista de Arqueología*, nº. 241-243, mayo, junio y julio de 2001, pp. 40-51, 50-57, 34-41.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1958): "El viaje de Pedro Antonio de Alarcón", *Revista de Ideas estéticas*, 61, pp. 41-63.
- ROWLAND, Ingrid D. (1999): *The Place of the Antique in Early Modern Europe*, Chicago.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1991): "La presencia de Italia en las letras románticas españolas", *Quaderni di filologia e lingua romanze. Supplemento Terza Serie*, 6, pp. 21-37.
- (1992): "De Madrid a Nápoles, de Pedro Antonio de Alarcón", *Quaderni di filologia e lingua romanze, Supplemento Terza Serie*, 7, pp. 101-116.