



CLARÍN Y EL TEATRO: EL CUENTO DE UN CRÍTICO

Carolyn Richmond

CLARÍN Y EL TEATRO: HISTORIA DE UNA AFICIÓN

A lo largo de toda su vida, Leopoldo Alas sintió una gran afición al teatro, una verdadera pasión que se manifiesta de muy diversas maneras en su variada obra. Además de ser un asiduo lector de piezas dramáticas, clásicas y contemporáneas, tanto extranjeras como españolas, sentía un intenso interés por el mundo de las tablas: los cómicos (y cantantes de ópera), el público, los autores y los críticos. Las dos facetas principales de la actividad literaria de Clarín —la creadora y la intelectual— están interpenetradas, no siempre armónicamente, en sus muchos escritos —críticos, narrativos y epistolares— donde aborda el tema del teatro. Para empezar, sabemos que, de joven, soñaba con ser actor; y ya maduro, quiso hacerse dramaturgo; además, es también sabido que fue siempre un espectador entusiasta... y exigente, como se ve en sus numerosos artículos de crítica teatral. Estos —pequeños artículos de tono humorístico unos, y los otros, extensos y serios ensayos (1)—, complementados por las cartas que hasta ahora se han publicado, nos permiten esbozar el desarrollo que el papel del teatro tuvo en la trayectoria de nuestro autor —trayectoria que también, a su manera, puede rastrearse en su obra de ficción.

De niño acarició la fantasía de ser actor y dramaturgo. Juan Antonio Cabezas describe la actuación, en 1864, del pequeño Leopoldo como protagonista de una comedia suya en verso representada con un grupo de amigos —«La primera muestra 'seria' de su vocación literaria, escrita entre los doce y los trece años», según su biógrafo (2). Un cuarto de siglo más tarde, en carta al crítico catalán José Yxart, subraya Alas la importancia que en la representación teatral tienen el actor y su arte, añadiendo que «*acaso* era ésa mi verdadera vocación» (3). En 1871, después de licenciarse en Leyes, Clarín se traslada de Oviedo a la capital para doctorarse. Este joven estudiante asturiano, pobre y sólo por primera vez en aquella gran ciudad —relata en la parte quinta del *Folleto literario VI, Rafael Calvo y el teatro español* (1890), escrito después de la muerte de este gran actor—, «en cuando se quitó el polvo del camino, y sintió el horror de la posada madrileña, y gimió a sus solas por la madre ausente, se fue derecho al paraíso del Español, a buscar en la poesía un consuelo para la nostalgia...», recordando a continuación el «refugio» que era para él, en aquellos

momentos, el Teatro Español donde, lleno de entusiasmo, presencié la actuación del «primer actor bueno que yo vi» (4). Su transformación de simple espectador en crítico teatral parece haber tenido lugar en el año 1875 cuando, todavía bajo el seudónimo de «Zoilito», publica Alas en *El Solfeo* sus primeras revistas de teatro (5). En los siguientes cinco años de «aprendizaje» (6), Clarín denuncia la decadencia del teatro español actual: la falta de buenos actores, los críticos necios o «benévolos», el nivel bajo de los actores (con algunas excepciones), y el frecuente mal gusto del público —todos temas en que habrá de seguir insistiendo a lo largo de su carrera. Interesa notar, además, que ya en estos años, gracias a sus vacaciones de verano, empieza a ofrecer a sus lectores comparaciones entre el teatro de provincias y el de la capital (7), estableciéndose un contraste de perspectivas que años más tarde tendrá un lugar entre sus preocupaciones.

En 1881, último año de su estancia prolongada en Madrid, Alas publica su primer volumen de crítica (junto con cuatro cuentos), bajo el título de *Solos de Clarín* (8). Dedicado a Echegaray, es tal vez entre todas sus colecciones de ensayos la que mejor refleja su interés en el teatro, pues casi la mitad de los artículos —publicados anteriormente en periódicos, como era usual en la producción de nuestro autor— están consagrados a este arte. La mayor parte son revistas teatrales donde examina, con severidad y a veces con un punzante humor,



Elías/Santamarina ©

Clarín.

obras recién estrenadas en la capital, concentrándose, por lo general, en los autores, pero comentando también la actuación de los cómicos (pésimos casi todos) y la recepción, con frecuencia fría, del público. Con pluma y pensamiento seguros, Clarín se muestra intransigente. A veces se supera a sí mismo, como en la deliciosa parodia del emplumado actor Parreño en *El frontero de Baeza*. Estas páginas, con su comentario acerca de lo que pasó sobre las tablas y entre el público, son un excelente ejemplo de la interacción de autor, actor y espectador que tanto ocupa la atención del Clarín-crítico; al mismo tiempo que su prosa, brillante y plástica, evidencia la riqueza estilística del Leopoldo Alas-narrador. En cuanto al oficio y responsabilidad del crítico teatral, cabe destacar dos artículos: «Un lunático», semblanza de tono costumbrista del revistero Isidoro Fernández Flórez (Fernanflor) (1833-1902), observado en una butaca del Español por Clarín y un supuesto amigo provinciano suyo —un contraste de perspectivas que se repetirá más adelante en su obra crítica y narrativa—; y un largo ensayo, «Del teatro», donde, consciente de su papel de *crítico*, analiza de un modo general el lastimero estado del género en España, así como sus posibilidades de regeneración.

En *La literatura en 1881*, compuesto en colaboración con Armando Palacio Valdés y publicado al año siguiente (9), Clarín no dedica tanto espacio al teatro como lo hace su colega. En su reseña de tres dramas, y en un *Palique* sobre los teatros madrileños, repite Alas básicamente las ideas expuestas en sus *Solos*, quejándose sobre todo de la mediocridad de autores y cómicos, y ponderando la ardua tarea del crítico. También es digna de mención una conmovida necrología de Manuel de la Revilla (1846-1881), en que Alas muestra su profundo respeto, humano e intelectual, hacia este orador y crítico con quien tantas veces había discrepado en letra de molde. La semblanza que traza de Revilla, sobre todo durante el último año de su vida, «repuesto en parte de su terrible enfermedad», anticipa, tanto en su tono como en el tema, ciertas narraciones clarinianas de una década más tarde.

En los años ochenta Leopoldo Alas, casado ya y, a partir de 1883, catedrático de Derecho Romano en la universidad de Oviedo, va a establecer, desde su casa asturiana y a través de la prensa del día, una especie de *reinado* intelectual para el que será fundamental su voluntario alejamiento geográfico de la corte. Desde su Asturias, pues, se va irguiendo durante esta década la temible e implacable figura de nuestro crítico, cuya influencia se ejerce sobre el país entero. Esta perspectiva del «provinciano universal», según la acertada denominación de Cabezas, se advierte en muchos de sus escritos, tanto críticos como también de imaginación, donde Clarín muestra, de un modo bastante sutil e irónico, aquella distancia intelectual, y hasta moral, con que se separa, y

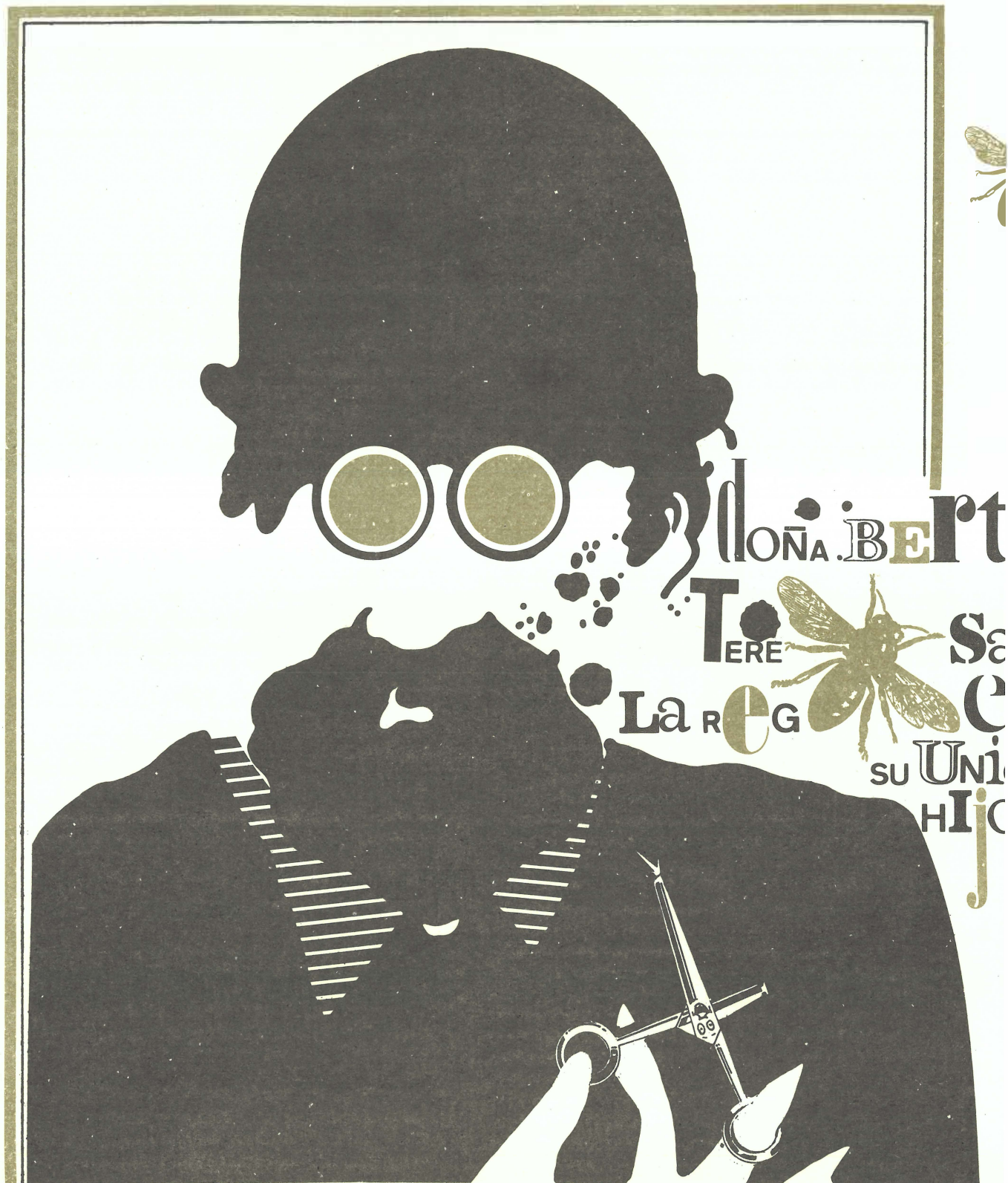


aún se defiende, del resto del mundo. Desde estas seguras *alturas* disfruta, pues, Alas de esa peculiar soberanía suya, viajando de vez en cuando a Madrid para no perder por completo contacto directo con el ambiente de la capital (10).

Dicho distanciamiento se percibe también en su crítica teatral, donde alternan ensayos más bien teóricos, escritos desde Asturias, con otros basados en la experiencia directa de uno de sus viajes a Madrid (11). En *Sermón perdido* (1885), por ejemplo, sus comentarios sobre el teatro madrileño están basados, forzosamente, sobre lo que lee —con su escéptica discriminación— en la crítica periodística, madrileña, aunque, como escribe en el artículo «A Madrid me vuelvo», «no me queda ni el recurso de enterarme por los periódicos de lo que pasa en los estrenos. Desde que estoy en provincias no entiendo los argumentos que explican los críticos con tanta sagacidad» (12). Vuelve, en efecto, a la capital después de una ausencia de tres años, y escribe, como resultado de dicha vuelta, su primer *Folleto literario*, *Un viaje a Madrid* (1886). En la parte séptima de este interesantísimo documento —una especie de *Temps retrouvé* en miniatura—, Clarín confirma su desencanto en cuanto al estado teatral de la capital, pues, como él mismo dice: «Tres años de ausencia me han permitido apreciar este decadentismo dramático de manera muy sensible... Ello es que llegué a

Madrid, fui de teatro en teatro, y todos eran desiertos, menos los espectáculos al por menor... En los teatros grandes no había público, ni actores, ni comedias, no podía haber menos» (13). Tampoco salva a los críticos (14). Los pocos artículos de

crítica teatral incluidos en *Nueva campaña* (1887), escritos, aún cuando se trata de la temporada teatral, desde Asturias, están penetrados de cierto tono amargo que encuentra una expresión satírica en la fingida «Carta a un sobrino disuadiéndole de



tomar la profesión de crítico». Dicha carta, que describe la pobreza del crítico y sus eternas peleas con el periódico donde colabora y con los otros escritores, puede leerse como un testimonio autobiográfico (15). Esta perspectiva provinciana prosigue en las pocas referencias al teatro –teóricas o aplicadas a un caso concreto– que se encuentran en *Mezclilla* (1889), donde hace notar, al mismo tiempo, su creciente interés por la zarzuela y la ópera (16). Digno de atención a este respecto es el comienzo del segundo *Palique* donde, basándose por supuesto sobre lo que ha leído en la prensa de la capital, comenta un penoso incidente que le ocurrió al crítico Pedro Bofill cuando quiso «manifestar su desagrado» en un estreno, con cuya ocasión defiende otra vez la independencia y los derechos de expresión del crítico.

El *Folleto literario Rafael Calvo y el teatro español*, del año noventa, lleva a su culminación este distanciamiento de Leopoldo Alas frente a la corte, al mismo tiempo que, paradójicamente, nos ofrece una nueva apertura hacia el mundo teatral madrileño en vivo. Este importante «opúsculo predominantemente lírico» (pág. 5) que, por desgracia, nunca tuvo la continuación anunciada al final, representa un momento axial, tanto en el desarrollo de la crítica teatral de Clarín como en el de sus propias pretensiones creadoras en este campo. Lo que interesa ahí es precisamente la combinación de dicho tono lírico –cuando trata de la muerte de Calvo, de su biografía y, sobre todo, de los antes referidos recuerdos madrileños del autor, «documentos auténticos... de la vida de aquel artista» (pág. 43)– con otro tono más objetivo, que corresponde a sus esfuerzos por establecer un punto de vista de espectador «no frío... pero sí, imparcial» (pág. 15), y de crítico (sobre todo en la parte sexta, en que habla del «Teatro español, decadencia sobre decadencia»). De un lado, pues, tenemos al Clarín, crítico severo; y del otro al hombre Leopoldo Alas, quien deja entrever, a lo largo del ensayo, su propio entusiasmo por el mundo de las bambalinas (17). Sospecho que, como ocurre con algunos artículos suyos que tratan de ciertos intelectuales –escritores, maestros o críticos– respetados y admirados por él, la intensidad que se advierte en estas páginas es debida a una íntima autoidentificación que sentiría el escritor con Rafael Calvo (18), no sólo porque de niño había soñado con ser cómico él mismo, sino también por otros detalles biográficos del gran actor, tales como el hecho de que se había propuesto ser abogado (estudios que debió abandonar para acompañar a su padre en su trabajo de actor y ayudar así al sostenimiento de la familia), y sus contratiempos de salud. Clarín subraya en su semblanza la enorme inteligencia de Calvo, su honestidad, y lucha contra la pobreza y su papel de *pater familias* –cualidades morales que caracterizan, por cierto, a nuestro *abogado* asturiano, quien, a la inversa de Calvo, había soñado con las tablas sin pisarlas nunca.

A comienzos de la década de 1890 parece volver a encenderse en Leopoldo Alas un intenso interés por el teatro que nos permite establecer en la vida de este hombre ya casi cuarentón cierta circularidad, no sólo con el regreso a sus años juveniles en Madrid sino también a su adolescencia más remota (19). El hecho es que este último brote de entusiasmo, evidenciado en el folleto *Rafael Calvo*, estaba destinado a convertirse en el canto de cisne de todas sus aspiraciones a la gloria teatral, como dramaturgo ya que no como actor, pues durante sus últimos años sufriría de un agotamiento cerebral y físico relacionados, sin duda alguna, con la tuberculosis intestinal que, a los cuarenta y nueve años de edad, habría de llevarle a la tumba el 13 de junio de 1901. Hay que marcar, además, tres acontecimientos personales íntimamente relacionados con aquel renacimiento de su interés: la erección, por iniciativa suya como concejal del Ayuntamiento de Oviedo, del nuevo Teatro Campoamor (inaugurado el 15 de septiembre de 1892), sustituto del antiguo Teatro del Fontán, immortalizado en *La Regenta* (20); un viaje a Madrid, en marzo de 1892, donde asistiría de nuevo a los teatros, renovando así su contacto directo con ese ambiente (21); y, como culminación, el estreno en Madrid, el 20 de marzo de 1895, de su drama *Teresa* –tentativa condenada al fracaso (22). Hay algo conmovedor, y un poco triste, en este fervor teatral que se apodera de Clarín durante el apogeo de su madurez, cuando parece agarrarse –para utilizar una muy repetida metáfora suya– como un náufrago a su última tabla de salvación.

En algunos artículos reunidos en los dos principales volúmenes de crítica clariniana de esta época. *Ensayos y Revistas* (1892) (23) y *Palique* (1893), se encuentra el testimonio de ese despertar de su interés por el teatro. La primera de dichas colecciones –obra, según Beser, que representa la plena madurez de Leopoldo Alas como hombre y escritor» (24)–, dedicada principalmente a la novela y a revistas literarias mensuales de 1889 y 1890, sólo trae un trabajo relativo al tema del teatro: una necrología del crítico Manuel Cañete (1822-1891) en que, de nuevo, a la hora de la muerte se muestra Clarín bastante más generoso para con alguien a quien antes había tratado severamente, exaltando así en su apreciación de la obra del difunto la profesión que ambos ejercían. Pero en la primera parte de *Palique* vuelve el teatro a ocupar un lugar de importancia (25). Las cuatro *Revistas literarias* que se ocupan del tema están todas fechadas después del viaje que, en marzo de 1892, hizo el autor a Madrid. En la primera, fechada a 2 de abril de 1892, parte precisamente de dicha breve estancia para ofrecerles a sus lectores unos comentarios sobre el estado del teatro español en general, sobre la temporada aquella y sobre dos estrenos a los que había asis-



tido –el de *Realidad* de Galdós y el de *El hijo de Don Juan* de Echegaray. En este importante ensayo estudia, en relación con los que califica de «esfuerzos de novedad, o mejor, de renovación», los «cuatro elementos» fundamentales del teatro –elementos sobre los que ha ido insistiendo a lo largo de su obra crítica–. Según Alas, dos de ellos –los *autores* y el *público*– «han dado pruebas de aptitud para este empeño», mientras que los otros dos –la *crítica* y los *cómicos*– todavía no están a la altura necesaria (pág. 77). En la *Revista VI*, «El teatro de Zorrilla» (7 febrero 1893), estudia Clarín el teatro del poeta –por quien siempre tuvo gran admiración– a base de las obras que él mismo ha visto en escena, demostrando así la significación primaria que concede Alas al teatro representado. En la *Revista VII*, «El teatro... de lejos. Las tentativas de Pérez Galdós» (8 marzo 1893), trata el problema de la reforma del teatro «como *cuestión social*» (pág. 124), enfocándolo desde el punto de vista de las recientes tentativas de Galdós. La idea –por supuesto nada nueva en la crítica clariniana– de que la representación es esencial al arte dramático, se encuentra reiterada en la *Revista IX*, «La Academia Española y el premio Cortina» (10 mayo 1893), donde dice que «las obras del teatro, son para vistas en el teatro, sin que esto obste para que se añada la lectura, si se tiene que juzgar con todo detenimiento» (pág. 141).

En la primera mitad de la década de 1890, pues, y gracias a las antes aludidas circunstancias personales que le permiten acercarse al mundo teatral como teatro representado, el Leopoldo Alas maduro vuelve a sentir una fuerte atracción hacia este género que tanto le entusiasmaba en sus años mozos. Pero si a causa de su residencia en Asturias había disminuido su atención al teatro en cuanto crítico, durante la década de los ochenta abundarían, en cambio, las referencias teatrales en su obra narrativa. En efecto, creo que no sería arriesgada la sugestión de que durante dicha década Leopoldo Alas internalizaría su pasión teatral juvenil, transformándola en materia de ficción novelesca. En cinco de los nueve relatos de *Pipá* (1886) (26), por ejemplo, encontramos una cantidad de elementos teatrales que revelan el alcance de su conocimiento apasionado del tema. Además del cuento *Un documento*, cuya detallada descripción del espacio interior del Circo de Price anticipa la del teatro en *La Regenta* (enfoque que encontraría ecos más tarde en algunas escenas de *Su único hijo*), contiene este primer volumen de cuentos clarinianos una narración que presenta, de manera íntima, la vida de los artistas (una compañía de ópera italiana, en *Amor' è furbo*); dos que tratan del problema del público (la mala elección de diversión de don Casto Avecilla –en el cuento que lleva su nombre– quien, en lugar de ir al teatro, lleva a su familia a una grotesca barraca de feria; y, en otro relato, el escandaloso comportamiento del borracho Bustamante en el paraíso

del Real); y todavía otra narración, *El hombre de los estrenos*, que satiriza, a la manera de Larra, tanto al público como a la crítica y los autores. En este último, lleno de elementos autobiográficos nada disfrazados, contrasta Alas el tipo del torpe provinciano con los intelectuales de la capital (algo que satiriza, también, en *Bustamante*), reflejando así esa constante preocupación suya. Las páginas de *La Regenta*, también de esta época (1884-1885), están igualmente penetradas de arte dramático, pues además de la famosa escena del teatro y de las numerosas citas de comedias del siglo de oro por parte de Quintanar, el argumento mismo de la novela –sobre todo en su melodramático desenlace– puede calificarse de teatral. Vida y teatro se funden de una manera aún más íntima e intensa en *Su único hijo* (1890) (27), novela que refleja el ya mencionado nuevo interés de Alas por la ópera y cuyo protagonista, Bonifacio Reyes, con sus sueños de ser actor, nos recuerda un poco al Clarín reminiscente del folleto *Rafael Calvo* (28).

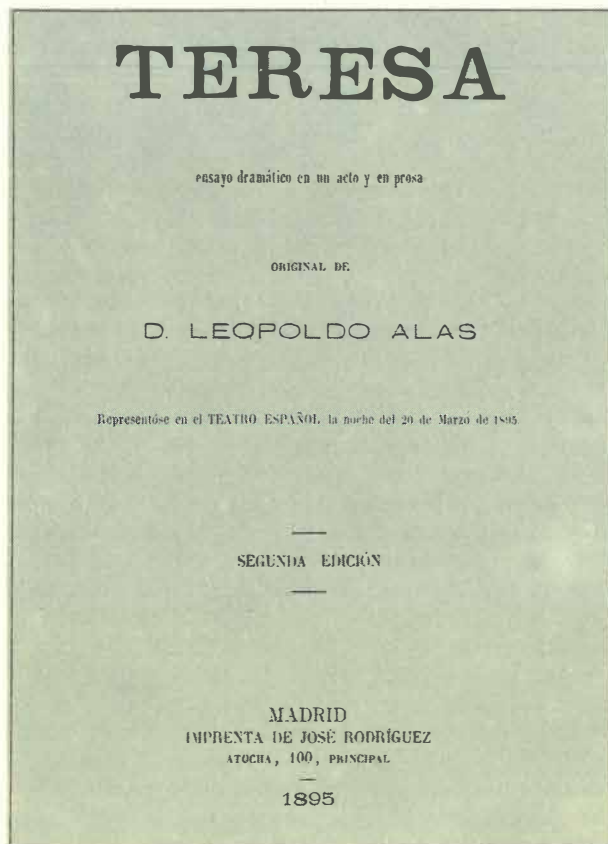
Unos cuantos relatos de la década del noventa también contienen elementos teatrales donde quizá podremos ver un testimonio de aquel despetar de su entusiasmo por el teatro madrileño. No tanto en la familia italiana de *Superchería* (1892) (29) –el hipnotista Foligno, su mujer, la sonámbula Caterina Porena, y el niño Tomasuccio, pobres artistas errantes, sucesores espirituales de los alegres personajes de *Amor' è furbo* y del desgraciado violinista Ventura en *Las dos cajas* (*Pipá*), de un lado, y de la compañía de ópera en *Su único hijo* por el otro–, sino en dos narraciones de *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893) en que vuelve Leopoldo Alas a retratar el ambiente teatral de la corte. Una de éstas, *Un viejo verde*, nos hace regresar al interior del Circo para presentar tan sólo una interacción dentro del público; la otra, *La Ronca*, nos lleva detrás del telón para captar la relación existente entre el público, el crítico y los cómicos. En este cuento, que en seguida vamos a analizar, se da un equilibrio entre estos aspectos teatrales sobre los que tanto ha insistido el Clarín-crítico.

¿Y el cuarto aspecto –el autor? Este merecerá atención dentro de la narrativa clariniana, junto con los otros elementos mencionados, en varios cuentos un poco más tardíos –como, por ejemplo, *Cristales* (*Cuentos morales*, 1896 (30) o *Un voto y Aprensiones* (*El gallo de Sócrates*, 1901) (31), correspondiendo tal vez a las propias ilusiones de Alas mismo de triunfar como autor dramático. Pasemos ahora al comentario de *La Ronca* –pequeña joya literaria que refleja, de modo excelente, al Leopoldo Alas-crítico, artista y hombre según se manifestaba a principios de 1890.

EL CUENTO DE UN CRÍTICO: LA RONCA

La acción de *La Ronca*, uno de los relatos más conmovedores de Leopoldo Alas, se desarrolla en





el seno del mundo teatral, llevándonos a su interior. Sin detalladas descripciones realistas —el cuento tiene más parentesco con *Su único hijo* que con *La Regenta*—, el autor se concentra exclusivamente en el aspecto humano de aquellos tres elementos del teatro a los que ya nos hemos referido: los cómicos, el crítico y el público. «All the world's a stage», ha dicho Shakespeare, uno de los autores predilectos de Clarín; y esta observación será aplicable al ambiente teatral de la compañía madrileña de Petra Serrano, donde la *comedia* no se ha acabado cuando los actores dejan el escenario, sino que continúa detrás de las bambalinas, donde tanto estos como el único extraño que pisa el camarín de la Serrano, el crítico don Ramón Baluarte, cada cual escondido tras de su respectiva máscara, alternan sus papeles sin dejar traslucir la autenticidad íntima. El crítico, a través de su palabra escrita, y el actor, por medio de su voz —de ahí la insistencia en el detalle de la ronquera de la protagonista del cuento—, todos procuran la *comunicación* con un público-receptor; esta comunicación, sin embargo, estará aquí casi siempre condenada a mantenerse en la superficie, pues la interrelación humana de que, por ejemplo, se nos dice que gozaba Juana González con su difunto esposo, Pepe Noval, no habrá de repetirse luego con su venerado don Ramón, quedando ambos destinados a una eterna separación y a la soledad consiguiente.

Los cuatro personajes principales son un *crítico* y tres *actores*. Entre estos, Petra Serrano, la ilus-

tre primera dama cuya «naturalidad, fuerza, frescura, gracia, vida» (32) en el escenario merecen los elogios del siempre reticente Baluarte, se distingue por su vanidad y egotismo. Estas notas de su carácter la libran de sentir, frente a Juana González, la «*otra dama joven*» de su compañía, recelo ninguno, pues está segura de «La irremediable inferioridad de la voz» de esta mujer modestísima, apodada *La Ronca*, cuyo defecto fónico «venía a hacer de ella una lisiada del arte». En efecto, empieza a ser conocida por dicho apodo cuando, después de la muerte de Noval, adquiere notoriedad, pues —se nos dice— parecía haber «heredado la habilidad recóndita de su marido». El cual, igualmente modesto y humilde, y muy unido a su mujer y confidente, había profesado «una escuela de naturalidad escénica, de sinceridad patética, de jovialidad artística, que exigía para ser apreciada condiciones muy diferentes de las que existían en el gusto y las costumbres del público, de los autores, de los demás cómicos y de los críticos», llegando a atraer la atención de Baluarte. La figura de Pepe Noval —de igual manera que la de su mujer, pero con un enfoque diferente— está presentada desde dos perspectivas: la de sus papeles trágicos o cómicos, ensayados en casa, y la de su actuación pública, donde casi nunca se separa de la rutina, pues «ni el público ni los compañeros apreciaban ni entendían aquella clase de naturalidad en lo cómico». En la admiración del narrador hacia este discreto y simpático actor creo que se puede detectar una huella de la admiración expresada por Clarín hacia el difunto Rafel Calvo (33)—, como si aquél hubiera sido una especie de Rafael Calvo malogrado.

En el cuarto personaje principal, Baluarte, se advierten ciertos ecos inmediatos, tanto intelectuales como psicológicos, del propio Clarín. Hombre de unos cuarenta y cinco años (algunos más que nuestro autor alrededor de 1890), tímido (recuérdese su embarazada reacción frente a la igualmente tímida Juana la primera vez que se hablan), de una «imparcialidad terrible» en su crítica, el ficticio don Ramón, como el autor del cuento en aquella época, «iba poco a los teatros, y rara vez entraba en los saloncillos y en los cuartos de los cómicos». Lo que profesaba —y lo que tanto admiraba en él su secreta lectora Juana— fue «la absoluta sinceridad literaria, que consiste en identificar nuestra moralidad con nuestra pluma, gracia suprema que supone el verdadero dominio del arte, cuando éste es reflexivo, o un candor primitivo, que sólo tuvo la poesía cuando todavía no era cosa de literatura». Baluarte —apellido que indica su posición dentro de la crítica actual al mismo tiempo que sugiere, como pasa a veces en las obras de Clarín, el de un personaje de la vida real: otro importante crítico decimonónico, Federico Balart (1831-1905), por quien sentía Clarín gran admiración (34)—, padece de cierto tipo de vanidad o amor propio que hace que no se fije, o no quiera fijarse, en las reacciones humanas de los

demás –actitud intrasigente, en nombre de la justicia, que será un obstáculo a su felicidad.

Antes de pasar a un análisis más detallado de los dos protagonistas del cuento –el crítico severo y la modesta actriz–, conviene que hagamos unas cuantas observaciones acerca del papel, importantísimo, que en él desempeña aquel tercer elemento del mundo teatral al que hemos hecho alusión, o sea, el público. Aunque no nos lo describe con detalle –compárese, por ejemplo, el público en *Un documento*–, sus actitudes, sus reacciones, sus prejuicios y su «ceguera» se perciben a lo largo de la narración. Sentimos –como lo siente, casi lo teme Juana, poniéndose así nerviosa y saliéndole la ronquera– la presencia del público que observa, comenta, juzga... y que, finalmente, «empezó a llamarla y aun a alabarla con este apodo: *La Ronca*. *La Ronca* fue en adelante para público, actores y críticos». Y es que, como muestra esta cita, el concepto de público en la obra no se limita al conjunto de personas que se sientan en el teatro para disfrutar del espectáculo: todo personaje, al ser visto por otros, puede considerarse actor, mientras que los que lo ven hacen, frente a él, de público. Los demás actores de la compañía –para dar un ejemplo– funcionan a veces como un coro que no cesa de observar, comentar y censurar a Juana, dando por último, rienda suelta a ese sentimiento que constituye uno de los motivos más persistentes en toda la obra clariniana: el de la envidia. Junto con el público propiamente dicho, y de ese otro público que forman los actores observando a su compañía, debe agregarse el espectador individual que sería el solitario crítico, Baluarte; y por otra parte, frente a él, su secreta admiradora, Juana, cuya pasión de aprender la había llevado, tras la muerte de su marido, no sólo a poner en práctica las «doctrinas ocultas» de éste, sino también a seguir con fidelidad «los consejos de Baluarte, de su ídolo estético; y por agradecerle a él lo hacía todo; y hasta que llegaba la hora de su juicio no venía para Juana el momento de la recompensa que merecían sus esfuerzos y su talento». Cada uno de los protagonistas actuará, pues, como espectador del otro, constituyendo un público cuyos ojos servirán, también, de espejo, pero cuya distancia impedirá entre ellos cualquier diálogo o intercambio en posición de igualdad.

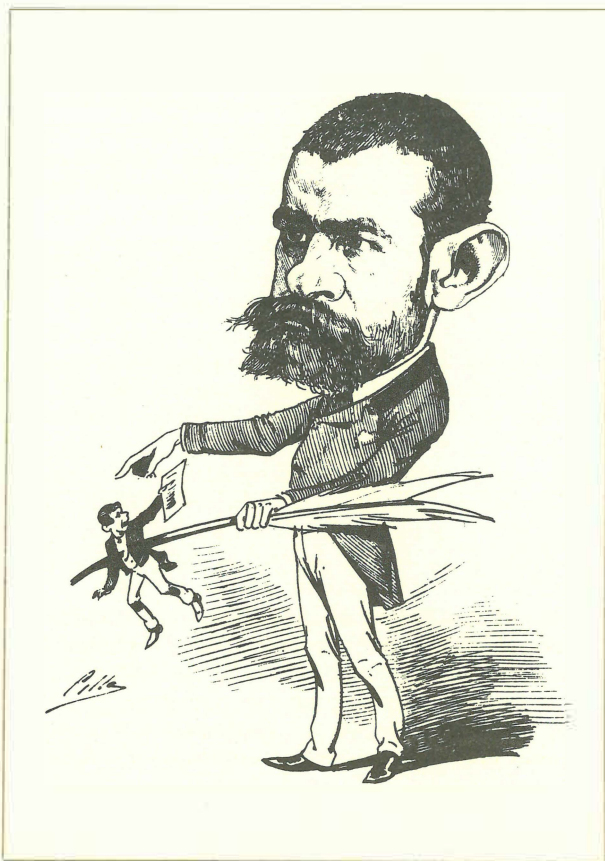
Tal comunicación se ve entorpecida por las diferencias de carácter de los cuatro personajes quienes, en el cuento, están colocados en una estructura jerárquica. Creo entender que la función atribuida a Pepe Noval en el argumento se encamina a producir la cuidadosa ordenación, y separación simétrica, de los personajes –algo, en sí, bastate teatral en un sentido más bien neo-clásico. Los personajes se encuentran emparejados por el narrador a la manera de dos niveles en el culto de la musa del teatro, abundando en el texto términos religiosos –paganos o cristianos. Ba-

luarte y la Serrano –dos personajes egotistas y vanidosos, seguros de sí mismos y respetados por los demás como superiores en los respectivos campos–, comparten el escalón más alto, aunque ella, finalmente, se incline frente al juicio del crítico. Petra nos da la idea de una reina con su compañía-corte de actores-cortesanos –recuérdese que Juana era también «otra doncella» suya y que Noval «era algo criado de Petra también, por seguir a su mujer»–; y Baluarte, «a quien Juana tributaba culto secreto» oyéndole como a un «oráculo», es adorado por la González. Esta, en gratitud por la aprobación que había manifestado hacia su difunto esposo el famoso crítico, «en secreto, pagaba a Baluarte el bien que le había hecho leyendo mucho sus obras, pensando sobre ellas, llorando sobre ellas, viviendo según el espíritu de una especie de *evangelismo* estético que se desprendía, como un aroma, de las doctrinas y de las frases del crítico artista, del crítico apóstol». En un sentido muy distinto recurre la Serrano a una comparación religiosa cuando, revelando al crítico el daño que su juicio había causado a Juana, le dice: «¡Buena la ha hecho usted! Estos sacerdotes de la crítica son implacables». Por último, cabe señalar las palabras del crítico solterón, con las que se cierra el cuento, al acostarse, cuando suspira: «¡El demonio del sacerdocio!».

Humildes, modestos, replegados las más veces –en su «concha», su «humilde cáscara de actor de segunda fila» Noval y Juana «en el rincón de siempre»–, este matrimonio inteligente, mejores actores en casa que en las tablas y no tan estimados por el público como los otros dos personajes, ocupan el segundo rango jerárquico del relato. En efecto, en un pasaje, hablando de la ronquera de Juana, el narrador se refiere a ella como «una sacerdotisa *irregular* de Talía». Entre esta pareja, frente a Petra y Baluarte, se levanta, pues, una especie de barrera tácita, pero infranqueable. Esto se advierte más adelante cuando, al morir Noval, Juana acaba fundiendo su amor al difunto marido, cuya «naturalidad escénica» y «sinceridad patética» ella había admirado tanto, con la veneración que le inspira Baluarte en su «sinceridad literaria». Ahora bien, esta virtud implecable del crítico será precisamente la que haga imposible una relación dichosa entre ellos.

Lo que junta a Baluarte y Juana –quienes, en la llamada «segunda época» de ésta «se hablaron, se trataron, fueron amigos»– es la perspectiva, frustrada, de una felicidad en común. Esto resulta más obvio a través del desarrollo del personaje femenino que parecería, a primera vista, ser la única protagonista del cuento. Se puede rastrear en esta figura –un lento *crescendo* de felicidad, interrumpido sólo a la muerte de Noval, tras de la cual adquirirá una tonalidad más serena. Había sido feliz –felicísima– con este «su medio piñón»; y cuando don Ramón elogió «¡a su Pepe, a su marido de su alma! ¿Había felicidad mayor posible? No, no la había». Igual que su marido, Juana es





Caricatura de Clarín, por Pillá.

una persona que depende de los otros y que, psicológicamente, necesita admirar. Por eso siente, al principio, cariño y «gratitud hacia Petra, su protectora y la que la había hecho feliz casándola con Pepe Noval». Su gratitud hacia don Ramón por haber apreciado a Noval va creciendo tras su muerte, convirtiéndose luego en algo que «iba mucho más lejos de lo que sospechaba Juana misma...». Este silencioso «entusiasmo» la anima a perfeccionar su arte, y pronto empieza a progresar notablemente. Es ésta la culminación de su felicidad, descrita en forma muy intensa: «llegó a sentirse hasta feliz, con un poco de remordimiento. En su alma juntaba el amor del muerto, el amor del arte y el amor del maestro amigo. Verle casi todas las noches, oírle de tarde en tarde una frase de elogio, de animación, ¡qué dicha!». Cabe notar que Juana ha llegado a este estado de felicidad madura no por haberse enamorado tontamente, sino a través de un largo proceso interno en que se han ido juntando, y complementando, cabeza y corazón. Es una mujer de una callada inteligencia, que acaba adorando a Baluarte no ya porque reconoció el arte de su marido, sino también a través de una apreciación intelectual de los escritos del crítico. Así, pues, en este relato, tan cuidadosamente estructurado, ella viene a desempeñar el papel de una especie de juez interior y mudo que sirve de correlato al papel de juez exterior desempeñado por don Ramón.

Detengámonos aquí un momento a comentar dicha estructura. Tiene ésta un equilibrio clásico. Las cinco partes de la obra, marcadas por divisiones en el texto, corresponden al desenvolvimiento, tanto externo como espiritual, de la protagonista, alternándose tres descripciones más bien generales y sin ninguna precisión temporal con dos escenas específicas que tienen lugar, cada cual, «una noche» en el saloncito de la Serrano. Todo el espacio en el cuento, específicamente descrito o no, comunica una sensación de lo interior, subrayándose así la intimidad, modestia y recogimiento de esta cómica tan humilde y, para los demás, tan insignificante. De un gran lirismo, patetismo, y, a la postre, de una enorme crueldad, el relato se desenvuelve a espaldas de la luz. Quizá el único rayo intenso sea el que emana de los ojos de Petra cuando oye proclamar al crítico sincero en el momento de decidir qué eminencias del teatro español iban a representarlo en el extranjero, su propio «sólido mérito», y darse cuenta, en su fuero interno, de que don Ramón había omitido a Juana. En este momento, «los ojos de Petra brillaban con el sublime y satánico esplendor del egoísmo en el paroxismo», anunciándose, así, la inmediata traición de otro de los presentes —«un infame, un envidioso, un cómico envidioso»— quien, al preguntarle si no iba *La Ronca*, precipita, de parte de Baluarte, aquella fría evaluación de sus cualidades que, como bien lo dirá Petra después, significará para la infeliz «un golpe mortal». Este instante de iluminación diabólica, encendido en el brillo de los ojos de la Serrano, recuerda la última confrontación entre Bonifacio Reyes y Serafina Gorgheggi en las páginas finales de *Su único hijo*, donde ella, transformada en culebra, hiere a su antiguo amante de un modo irreparable.

Dentro de una penumbra se suceden, pues, las secciones de *La Ronca*, constituyendo una lenta preparación para este momento climático. En la primera parte, que nos describe la situación básica sobre la cual va a desplegarse el argumento, es presentada la González en su relación con los demás: como doncella de Petra; como esposa de Pepe Noval —quien, antes de casarse, «había trabajado años y años en provincias sin honra ni provecho» y se encuentra, ahora, feliz en ese «asilo» que es, para él, la compañía de Petra—; y enfrente del público. La segunda parte, con diálogo intercalado en la narración, es una escena en el cuarto de Petra, donde Baluarte, secreto ídolo de Juana, adquiere una estatura casi sobrehumana a los ojos de la que, desde su rincón y sin ser notada, ha oído los elogios del crítico a su Pepe. Esta escena señala la segunda fase de la felicidad de Juana, cuando se juntan en su alma el amor a Noval y la admiración a Baluarte. En la tercera parte se narra el reingreso de Juana en la compañía teatral. Viuda ya, no ha podido vivir de sus ahorros: «la vida, aunque tristísima, se prolongaba; el hambre venía, y hubo que volver al tra-

bajo». Durante esta «segunda época», en parte a causa del dolor y de la soledad que ha sufrido, y en parte por la amistad con Baluarte, *La Ronca* va progresando en su arte a la vez que experimenta aquella nueva y madura felicidad (no sin algún remordimiento) —aquella «dicha» que ha surgido de la pena y del dolor.

La cuarta parte —la escena, también con diálogo, del desenlace— tiene lugar, como la segunda, en el saloncillo de Petra. Es aquí donde Baluarte, actuando de «árbitro» para la selección de actores eminentes, se nos revela a través de sus propias palabras para crecer a nuestros ojos como nada menos que el segundo protagonista del relato. Este hombre, el crítico profesional, se encuentra ahora —digamos— *en escena*, rodeado por un público de cómicos, todos a la espera de su veredicto. Es, para ellos, la hora de la verdad: la tensión se percibe en el aire. Y cuando un envidioso pregunta acerca de *La Ronca*, Baluarte se pone a juzgar los límites de su talento, incluso el defecto de su voz, con la mayor tranquilidad, «como si en el mundo no hubiera más que una balanza y una espada y no hubiera corazones, ni amor propio, ni nervios de artista». Ha emitido su juicio con objetividad, eso sí, y con aquella «sinceridad» tan característica de él, pero esa sentencia proviene tan sólo de su *cabeza*, sin pararse a pensar en la reacción del sujeto juzgado. Presenciamos, en esta escena climática, una clara y directa manifestación del ciego egotismo del crítico, quien toma tan en serio su papel de «justiciero» que es capaz de herir mortalmente en nombre de la verdad. Cualesquiera remordimientos que ulteriormente tuviese no son registrados aquí. Todo culmina cuando la diabólica Petra le informa, tarde ya, del amor de la González.

En contraste con este drama, la quinta y última parte del cuento —una de esas posdatas que a Alas le gusta emplear para redondear sus narraciones— nos comunica, sumariamente, las consecuencias, inmediatas y remotas, para uno y otro protagonista. En este resumen ocurre algo interesante: el personaje de Juana parece disminuir en importancia, mientras que el de don Ramón adquiere, de repente, una mayor estatura, como si él siguiera perteneciendo al presente mientras que ella se desvanecía entre las sombras de la memoria. Es decir: como si toda la historia de *La Ronca* que acabamos de leer no fuera más que una especie de recuerdo de este hombre «que había nacido para el amor y envejecía soltero porque nunca le había amado una mujer como él quería ser amado». En este instante de gran intimidad —en el momento de irse a la cama—, le sentimos muy cerca, muy vivo, mientras que, en el parrafito anterior la protagonista del cuento se ha esfumado en una vaga penumbra ante nuestros ojos. Uno y otro han quedado solos, sin posible felicidad. *La Ronca* deja el teatro —como había hecho en otro momento de soledad suya, tras la muerte de Noval— y aban-

dona, también, Madrid, reapareciendo, «años después», acosada de nuevo por el hambre, en los teatros de provincias, donde —se recordará— había empezado su carrera Noval, con lo que el cuento, mediante la repetición de situaciones, se coloca dentro de un marco de cierta circularidad —provincias-corte-provincias—; y así termina, muy tristemente, la historia de Juana González. La del crítico Baluarte, sin embargo, no acaba sino que queda, abierta y dolorosa, delante de nuestros ojos mientras leemos los párrafos finales. Es el momento, demasiado tarde ya, en que se da cuenta —no del daño que hizo, sino de lo que ha perdido. Egocéntrico hasta el final, lo que le dice entonces el corazón —y no, por cierto, la cabeza— es que «la mujer que le amaba *como él quería* [bastardillas mías] era *La Ronca*, la de la fuga. ¡A buena hora!». Ha perdido la ocasión —no de amar, sino de *ser amado* «como él quería ser amado». Al rechazarla a ella, había rechazado —y roto— aquel espejo que hubiera podido ser, para él, su propia felicidad. Ni el corazón ni la cabeza de la tímida actriz fueron capaces de comunicarle al crítico la admiración (y el amor) que hacia él sentía; y tampoco pudieron el corazón ni la cabeza de este hombre, siempre tan independiente y no necesitado de nadie, pensar en ella como en un ser humano. A ella la retiene la timidez (simbolizada por su voz); a él, el «*sacerdocio*» de su profesión, expresado en su peculiar y vanidosa «sinceridad». Al final del cuento la pobre Juana desaparece, casi como un animal acosado que se refugia en el bosque —por eso, tal vez, se nos la describe volviendo al teatro, años más tarde, echada por el hambre «como echa al lobo a poblado en el invierno»—; pero don Ramón Baluarte permanece, envejeciendo ya y solo, y atormentado —al menos de tarde en tarde y desde una perspectiva muy personal— por su conciencia. La historia de *La Ronca*, y de sus relaciones con ella, esa historia que acabamos de leer, es para él como un capítulo cerrado de su vida. Nosotros, los lectores del relato —«amigo» cada uno de su narrador—, podemos, al acabar la lectura, acordarnos de la historia desde dos puntos de vista distintos: o como el caso de la pobre Juana, herida por su insensible juez; o bien como el de este crítico, rememorando el amor frustrado. Si tomamos partido por la González, sentimos un inmenso dolor humano; mientras que si nos ponemos en el lugar de Baluarte, tenemos que limitarnos a sentir hacia él una gran lástima por su ceguera de intelectual. De cualquier modo, la sensación con que nos deja esta breve narración es de un tremendo malestar —reacción que tal vez podremos entender mejor si referimos, ahora, la obra de ficción a la vida y las ideas de su autor, en cuanto se relacionan con su pasión por el teatro, durante la época en que la escribió.

La Ronca es, obviamente, una narración muy personal, pues no sólo refleja el interés de Leo-





Tertulia de rebotica.

poldo Alas por el mundo de las bambalinas, sino que también recoge su experiencia de crítico teatral. Aun cuando tenemos aquí otro protagonista-literato nada heroico, al igual que en otros cuentos clarinianos como, por ejemplo, *Rivales* y *Un documento*, se puede percibir entre Baluarte y éstos una diferencia explicable, en gran parte, por el punto de vista desde el que están presentados: mientras que entre el Fernando Flores de *Un documento* y el Víctor Cano de *Rivales* y sus respectivos narradores existía una distancia crítica que los separaba, entre don Ramón Baluarte y el narrador de *La Ronca* se siente, más bien, una positiva identificación espiritual. Y es que, si bien Cano y Flores eran, como Alas, escritores y en situaciones análogas (asistir al Circo o pasar una temporada en un balneario), y reflejaban por tanto experiencias personales de nuestro autor, psicológicamente son, sin embargo, tipos muy diferentes de él —algo que se advierte claramente en la actitud adoptada frente a ellos por sus narradores-portavoces de Clarín. En *La Ronca* la relación entre el narrador y su personaje-escritor es mucho más compleja; pues además de describirse al lector directamente y de presentarlo desde el punto de vista de otros personajes —en especial el de Juana—, y de hacer que Baluarte se autorretrate a través de sus propias palabras, sentimos que el narrador respeta la inteligencia y los principios morales de su personaje, pero que también se

resigna a aceptar su carácter tal como es, señalando lo que en éste impide que Baluarte alcance la felicidad. En vez de censurarlo —de manera implícita o explícita—, o de despreciarlo, el narrador se limita a exponer objetivamente al lector lo que será el defecto trágico de un personaje casi idéntico a sí mismo.

Pero el problema del punto de vista resulta todavía más complicado por la íntima relación que existe en el cuento entre el narrador y la protagonista principal —relación que se parece bastante, en su esencia, a la que existe entre el narrador de *Rivales* y la protagonista Cristina. En este último relato hay un contraste entre dicha empatía y su censura de Víctor Cano, con lo cual se anima al lector a que tome el partido de la mujer; en *Un documento* la perspectiva más bien burlesca y superior del narrador hacia ambos personajes nos invita a identificarnos con éste y distanciarnos de ellos; pero *La Ronca* nos deja perplejos. El narrador se identifica con Juana González, compadeciéndola por ser una pobre infeliz —que lo es por su carácter humilde y modesto— pero respetando a la vez la callada inteligencia de esta criatura «ingeniosa, instruida, elocuente y soñadora». Mientras que lo que acentúa en Juana es el calor de su corazón, cuando se trata de Baluarte, insiste más sobre la frialdad de su cabeza; pero sin sugerir que a éste le falte corazón, ni que aquélla carezca de cabeza. Es como si ambos protagonistas reflejaran dos lados distintos de la personalidad del narrador y, por extensión, una fisura en la del autor mismo: la que existe entre sus ideas y sus sentimientos. Según yo lo veo, hay ahí un desdoblamiento del escritor que era Alas hacia 1890: de acuerdo con mi interpretación, se proyectaría intelectual y profesionalmente en el crítico Baluarte, pero al mismo tiempo proyectaría sobre la figura de *La Ronca* ese lado tímido, inseguro y bastante soñador que por entonces se escondía en su intimidad.

El desenvolvimiento de las relaciones entre Juana y Baluarte —relaciones sentimentales destinadas a ser aniquiladas por el razonamiento puro— sugiere, en su conjunto, una especie de desencanto de la inocencia arruinada por el conocimiento de la verdad objetiva. En la vida de Leopoldo Alas, como en la de cada ser humano, debió de haber un lento proceso a través del cual el conocimiento iba sustituyendo a la inocencia original sin que el hombre maduro dejara de recordar, de añorar a veces, sus años juveniles.

La trágica incompatibilidad entre inocencia y sabiduría, corazón y cabeza, sentimientos e inteligencia, que se ve ilustrada en *La Ronca* y que debe de estar, además, en la raíz del malestar con que nos deja el relato, se percibe también en las páginas del *Folleto literario*, *Rafael Calvo y el teatro español*, que data de la misma época. Ya hemos señalado ciertas coincidencias biográficas, tanto entre la vida de Alas y la del gran actor

como entre la de éste y la del personaje clariniano Pepe Noval, pero creo que podemos ver también en el ensayo una especie de espejo autobiográfico correspondiente a la dualidad básica del cuento, pues refleja de un lado el entusiasmo teatral del Alas juvenil, quien hasta había soñado con ser actor, y, del otro, el interés intelectual por el género que caracterizaba al crítico Clarín. Escribiendo después de la muerte de Calvo, el autor procura, desde el comienzo, establecer su objetividad: «No soy un admirador entusiástico, incondicional, del actor muerto; ...soy un espectador, no frío, porque esto no hace falta, ni siquiera es tolerable, pero sí imparcial; un espectador que, lo que es en absoluto, no admira a ningún actor español...» (págs. 15-16). Esta actitud crítica, que tanto recuerda la del personaje Baluarte y que corresponde a la perspectiva de Clarín en el momento que escribe, surge más adelante en el folleto, donde se incluye a sí mismo entre «los que por desgracia vemos las cosas de cierto modo y las decimos tal como las vemos, y no vemos en la España de nuestros días muchas cosas buenas [y qué] estamos, a mi entender, obligados con más fuerza que nadie a ensalzar con calor y entusiasmo continuo aquello poco de España, que, en efecto, nos parece digno de elogio, obligados a alabar hasta por medio de sutileza del gusto y del juicio» (pág. 57), palabras que traen en seguida a la mente los principios observados por el crítico ficticio. En el mismo opúsculo, sin embargo, surge la imagen del otro Leopoldo Alas —el joven entusiasta que, de estudiante en Madrid, «necesitaba amor, y en su ausencia, poseía» (pág. 42), refugiándose así en el teatro. Al darse cuenta del tono empleado para evocar esta época de su vida, dice Clarín que «el lector que haya llegado hasta aquí, no tiene derecho a quejarse de esta disgresión lírica, pues ya está advertido desde un principio de que voy a ser todo lo *subjetivo* que bien me parezca» (pág. 43). «Calvo es uno de los artistas», escribe un poco más adelante, «que tienen historia, y larga, y no poco importante en las crónicas de mi corazón y de mi fantasía» (pág. 44). Corazón y cabeza: dos modos diferentes de acercarse a la representación teatral que caracterizan, además, dos épocas diferentes en la vida de Leopoldo Alas. Así como en *Rafael Calvo* acaba por prevalecer el crítico solidario, también acaba *La Ronca* con una descripción del crítico imaginario en su propia soledad: como los lejanos recuerdos juveniles del autor, también, se ha desvanecido, en la obra de ficción, Juana González con todo lo que ella representa.

«¡El demonio del sacerdocio!», decía Baluarte. Sacerdocio de Clarín.



NOTAS

(1) Véase el estudio —fundamental— de Segio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario* (Madrid: Gredos, 1968), sobre todo los capítulos II, «La producción crítica de Leopoldo Alas» y V, «El teatro».

(2) «Clarín», *el provinciano universal* (1936; reimpresión Madrid: Espasa-Calpe, 1962), pág. 38. También puede consultarse Leopoldo Alas, «Clarín», *ensayo bio-bibliográfico* de Marino Gómez Santos (Oviedo: I.D.E.A., 1952), págs. 176-77.

(3) «Si usted supiera que *acaso* era esa mi verdadera vocación. En mi vida he representado en teatros caseros ni públicos después de los doce o catorce años, pero a los diez años decían cuantos me veían *representar* que era yo una maravilla y por lo que recuerdo, y lo que más tarde he hecho yo a mis solas (sobre todo cuando escribía dramas —más de 40, todos perdidos— y me los declamaba a mí mismo) tenía sin duda gran disposición y un poder de apasionarme y exponer la pasión figurada con gran energía y verdad... Actor y autor de dramas esto creí yo que iba a ser de fijo hasta los diez y ocho o veinte años». Citado en Sergio Beser, «Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart», *Archivum*, 10 (1960), 394.

(4) (Madrid: Fernando Fe), págs. 40-43.

(5) Algunas de estas revistas teatrales están recogidas en el útilísimo volumen, *Preludios de «Clarín»*, Estudio preliminar, selección y notas por Jean-François Botrel (Oviedo: I.D.E.A., 1972).

(6) Expresión ésta de Adolfo Posada, quien describe esta época en la vida de nuestro autor en el capítulo XIV, «En Madrid y en Asturias», de Leopoldo Alas, «Clarín» (Oviedo: La Cruz, 1946).

(7) Véase el artículo, «Echegaray en provincias», fechado el 9 de febrero de 1877 y recogido en *Preludios de «Clarín»*, págs. 104-06. Botrel, en una nota, lo caracteriza como «un interesante esbozo de lo que se volverá a encontrar en *La Regenta*», añadiendo que «suministra datos muy valiosos sobre el teatro en provincias y su sociología» (pág. 104). Hay, en la obra de Alas, un constante entrecruzamiento de experiencia personal e invención literaria que le presta una fascinante modernidad.

(8) (Reimpresión Madrid: Alianza, 1971).

(9) (Madrid: Alfredo de Carlo Herrero), pág. 125.

(10) Merece llamar la atención sobre la analogía de esta actitud suya con la que luego asumiría Unamuno, encastillado en Salamanca con raras y breves visitas a Madrid.

(11) En efecto. Sergio Beser ha dicho, con razón, que las estancias de Alas en la capital se pueden conjeturar a través de su crítica (*Leopoldo Alas, crítico literario*, pág. 221, nota 8).

(12) (Madrid: Fernando Fe), pág. 217.

(13) Recogido en Leopoldo Alas, «Clarín», *Obras selectas*, 2.ª edición (Madrid: Biblioteca Nueva, 1966), pág. 1.269.

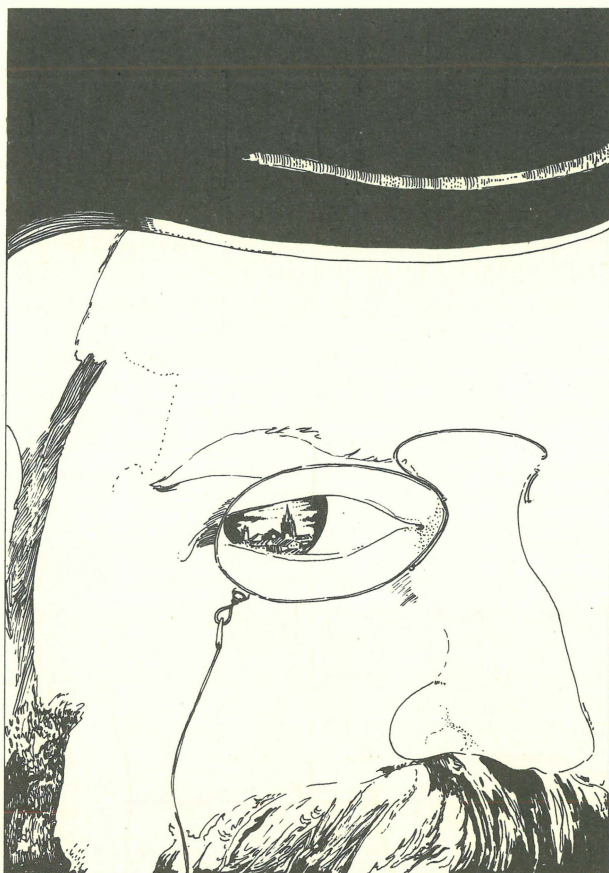
(14) Escribe Baser: «A partir de este punto surge el rechazo de la vida madrileña, rechazo que encontramos en otros escritos suyos, pero que es más aparente que real como prueban sus intentos fracasados de trasladarse a la Universidad Central» (*Leopoldo Alas, crítico literario*, pág. 104).

(15) (Madrid: Fernando Fe). Esta «Carta a un sobrino», junto con otros varios artículos de *Nueva campaña*, se encuentra recogida en el volumen de *Obras selectas*. «Si en lo de ser crítico insistes», escribe Alas al comienzo, «ni te lo agradecerá nadie ni a cuenta de tus pecados irá lo que padezcas, que será más que todo aquello; pues ten entendido que la crítica es género de tormento y martirio de que en el cielo nadie se cuida, y que en la tierra no merece sino maldiciones», pág. 1.193.

(16) (Madrid: Fernando Fe). Véase, por ejemplo, el tercer *Palique* o «La Zarzuela». En la antes citada carta a Yxart, del 5 de febrero de 1.888, Alas culmina la descripción de sus infantiles ensueños histriónicos con las siguientes palabras: «Y ahora... confieso que me divierte poco al teatro, como no haya música». Este interés por el canto se reflejará en su segunda novela, así como en algunos de sus cuentos de la época.

(17) Al comentar este *Folleto literario* dentro de la crítica teatral clariniana en general, Roberto G. Sánchez subraya, desde otro enfoque, esta «dualidad: el admirador de Calvo y el





Jaime Herrero ©

Clarín.

entusiasta del Teatro Libre de París existen a un tiempo, escriben a la vez; pues en toda colección de su crítica dramática se encuentra la contradicción». Dicha contradicción constituye, según Sánchez, un rasgo de la época: de «una sociedad que hacía del teatro el último refugio de un idealismo que se esfumaba y que el siglo diecinueve no quería perder» («Clarín y el romanticismo teatral: examen de una afición», *Hispanic Review*, 31 [1963], 226. Sánchez examina ahí la afición teatral de Alas reparando, sobre todo, en la contradicción que parece existir entre su predilección emotiva por ciertos autores (como Echegaray) de un lado, y del otro, sus deseos intelectuales de reforma del teatro. Este comentarista se concentra más bien en aquel elemento teatral —el de los *autores*— que nosotros, en cambio, desatendemos en nuestro ensayo para ceñirnos a aquellos otros elementos —*actores, público y críticos*— cuya interrelación en el *teatro representado* veremos ilustrada, más adelante, en el cuento, *La Ronca*.

(18) «Su defensa de Calvo es una defensa de sí mismo», escribe Sánchez («Clarín y el romanticismo teatral», pág. 218).

(19) Sergio Beser sostiene que se pueden establecer en la crítica teatral de Clarín tres períodos importantes: el primero, en que revela gran interés por el teatro, coincide con su larga estancia madrileña; uno intermedio (desde aproximadamente 1883 a 1891), «en que predomina el pesimismo ante la situación del teatro» en España; y un tercero, de 1891 a 1896, en que su interés por el teatro se reanima (*Leopoldo Alas, crítico literario*, págs. 226-27).

(20) Véase la biografía de Cabezas, págs. 173-75, y la nota 43, pág. 140, de José María Martínez Cachero en su edición de *Palique* (Barcelona: Labor, 1973).

(21) Esta excursión a la capital no fue motivada precisamente por un deseo de diversiones teatrales, sino más bien para tener un duelo con el crítico Emilio Bobadilla (Fray Cándil), con quien había sostenido Clarín una larga y amarga polémica (véase Gómez-Santos, *Leopoldo Alas, «Clarín»*, págs. 108-12).

(22) Un elocuente testimonio del entusiasmo teatral que siente Alas en estos años, así como de sus esperanzas de autor dramático —incluso con referencias a varios proyectos que no habían de cumplirse— se encuentra en las *Cartas a Galdós*, ed. Soledad Ortega (Madrid: Revista de Occidente, 1964), págs. 261-84. También puede consultarse, a estos efectos, el capítulo IV, «Obra dramática de 'Clarín'», del libro de Gómez-Santos, y José María Martínez Cachero, «Noticia del estreno de Teresa (ensayo dramático en un acto y en prosa, original de don Leopoldo Alas', 1895) y de algunas críticas periodísticas», *Archivum*, 19 (1969), págs. 243-73.

(23) (Madrid: Fernández Lasanta). Algunos de los artículos de esta colección está recogidos en las *Obras selectas* de «Clarín».

(24) *Leopoldo Alas, crítico literario*, pág. 96.

(25) Según Beser, «El libro, excepto la primera parte, parece ser anterior a *Ensayos y Revistas*» (*Leopoldo Alas, crítico literario*, pág. 98). Esto podrá ser verdad en gran medida, pero cabe notar que dos de los tres artículos en la segunda y tercera partes que tratan el tema del teatro —la semblanza de Ramos Carrión y un artículo sobre la recepción crítica del drama *Gerona* de Galdós («Bayoneta»)—, datan, según notas de Martínez Cachero en pie de las páginas 199 y 283, del año 1893.

(26) Edición de Antonio Ramos Gascón (Madrid: Cátedra, 1976).

(27) Edición crítica de Carolyn Richmond (Madrid: Espasa-Calpe, 1979).

(28) Sobre este tema pueden consultarse dos estudios de Roberto G. Sánchez, «The Presence of the Theater and 'The Consciousness of Theater' in Clarín's *La Regenta*» y «Teatro e intimidad en 'Su único hijo': Un aspecto de la modernidad de Clarín», recogidos ambos —junto con el antes referido artículo del mismo autor— en *El teatro en la novela. Galdós y Clarín* (Madrid: Insula, 1974).

(29) *Superchería, Cuervo, Doña Berta* (Madrid: Taurus, 1970).

(30) (Reimpresión Madrid: Alianza, 1973).

(31) (Reimpresión Madrid: Espasa-Calpe, 1973).

(32) Todas nuestras citas de la edición de *La Ronca* incluida en *¡Adiós, «Cordera!» y otros cuentos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1944), págs. 127-36. (Este volumen contiene los mismos cuentos del titulado *El Señor y lo demás, son cuentos*, eliminando el primero.)

(33) Esta relación está reforzada por el hecho de que, al igual que Calvo, el imaginario Pepe Noval murió de viruelas («Y Calvo acaba de morir en Cádiz, comido por la viruela», escribe Clarín en la pág. 13 del *Folleto literario* dedicado al actor). También interesa señalar —como lo hace Gonzalo Sobejano en la nota 59 al pie de la página 510 de su edición de *La Regenta* (Barcelona: Noguer, 1976)— que la actriz que hace el papel de doña Inés en la representación del *Tenorio* descrita en esta novela se llama, asimismo, la González. La analogía entre ambos personajes clarinianos va más allá del nombre: las dos actrices no sólo se llaman González, sino que una y otra están casadas con sendos actores y sienten vivo amor hacia sus maridos. Perales, el que aparece en *La Regenta*, está descrito por su autor como un «imitador de Calvo» (pág. 507). Hay, también, alguna similitud en las dotes artísticas de las dos actrices.

(34) A lo largo de su carrera de escritor, varias veces elogió Clarín el talento crítico de Balart, lamentando su abandono del ejercicio (véase Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, págs. 47-49, 91). A juzgar por el tono de sus *Revistas literarias* de febrero 1894, en que alaba el libro de poemas, *Dolores*, de Balart, nuestro autor debe de haber sentido alguna identificación con la soledad y tristeza de este hombre tan respetado por él (véase Beser, págs. 158, 161-62, 181-82).

