
Introducción

I. Algunas consideraciones preliminares

En este volumen de cuentos completos van reunidos, por vez primera, todos los relatos y fragmentos narrativos de Leopoldo Alas, «Clarín» (1852-1901), uno de los grandes maestros del género de toda la literatura española. Durante el último cuarto del siglo XIX —época que experimentó un florecimiento, tanto en España como en el resto de Europa y en América, de la narración breve— este cuentista, sin rival en su país, publicaría más de un centenar de relatos que, relacionados entre sí por una fuerte unidad estilística, ofrecen sin embargo una gran variedad de temas, técnicas y tonos. La gama es enorme: la presente colección contiene, por ejemplo, narraciones satíricas, filosóficas, realistas, fantásticas, líricas, sentimentales... En las más logradas de ellas, donde mantiene el autor un equilibrio entre la cabeza y el corazón, se expresa la profunda soledad del hombre moderno.

Variedad y unidad son, pues, las características de los relatos de Clarín, procediendo ésta de la personalidad ética, moral y emocional de quien los escribió y aquélla de sus múltiples preocupaciones e intereses. Tanto la integridad intelectual e inquieta sensibilidad de Alas como su decidida y comprometida vocación de *escritor* en el sentido más amplio de la palabra se manifestarían pronto en aquel «vehículo de aprendizaje literario» que fue el periódico manuscrito *Juan Ruiz*, redactado por él entre sus dieciséis y diecisiete años y sólo recientemente transcrito y publicado. En este ambicioso proyecto se encuentran las raíces temáticas y técnicas, no sólo del Leopoldo Alas narrador de ficción sino también del crítico, ensayista, dramaturgo y poeta. Lo que impresiona en este ejercicio de virtuosismo adolescente es la plena conciencia que tiene el joven Leopoldo de su futuro oficio y su esfuerzo por comunicarse con un amplio «público lector», esfuerzo complementado a su vez por un no menos constante diálogo del incipiente autor consigo mismo. En *Juan Ruiz*, además, van borrándose constantemente las fronteras entre los diversos géneros ahí tanteados. Muchos de los problemas, dudas o dificultades que han surgido en el estudio de la cuentística clariniana parecen tener sus orígenes en una concepción, por parte del autor, de la literatura como algo esencialmente complejo, problemático y personal.

Los tanteos y experimentos privados de *Juan Ruiz*, entre los que se encuentran, por cierto, un paródico relato costumbrista, en tres partes, titulado *Los Bañistas (cuadros al fresco)*, el primer capítulo y parte del segundo de una inacabada novelita, *El que tragó el molinillo. Desventuras de un hombre de bien*, y un gracioso «cuento raro», en cinco partes con epílogo, titulado *El caramelo* —redactados todos ellos como «entregas»—, preparan el terreno para los primeros cuentos que publicaría unos siete años después el ahora doctorando en Derecho, bajo el seudónimo de «Clarín», en el madrileño periódico *El Solfeo*, iniciando en él una carrera literaria cuyas dos vertientes —narrativa por un lado y crítica por el otro— habría de desarrollar paralelamente, tanto en los periódicos como por medio de libros, a lo largo del próximo cuarto de siglo.

Leopoldo Alas —«Clarín»— llega a ser bien pronto una firma no sólo conocida sino también controversial: respetada, discutida, admirada, temida, odiada, envidiada... Las ideas, intereses, prejuicios, preocupaciones y vivencias personales de este inquieto y comprometido autor se evidencian en todo cuanto de su pluma salió, aunque —eso sí— de un modo mucho más sutil, más disfrazado, en sus escritos de ficción. Toda la obra de Alas —catedrático, recuérdese, de Derecho Romano— es, en el fondo, didáctica: quiere enseñar, desafiar, convencer, hasta cambiar al lector, quien de ella ha que sacar su propia y personal *lección* (buen ejemplo sería, sin ir más lejos —y a pesar de la negación del propio autor—, el título que dio a su tercera recopilación de relatos: *Cuentos morales*). Junto con este continuo diálogo del escritor con su lector —al que también en su obra narrativa se dirige con frecuencia directamente— se encuentra, sobre todo en ésta, otro diálogo más íntimo, secreto: el que va sosteniendo consigo mismo, origen sin duda de aquella sensación de angustiada lucha y de misterioso tono confesional que en gran parte de ella se percibe. Dada, pues, esta combinación de brillantez intelectual y honda sensibilidad en Leopoldo Alas, no es de sorprender que muchos de sus relatos muestren una provocadora —y a veces perturbadora— complejidad.

Tampoco es de sorprender que a los especialistas empeñados en ordenar y codificar la narrativa clariniana dicha complejidad les haya planteado una serie de problemas de difícil —si no imposible— resolución. ¿Se puede dividir temática o estilísticamente, por ejemplo, en grupos o categorías el conjunto de sus relatos? Piensan algunos que sí, mientras que otros han optado sencillamente por escamotear o eludir la cuestión. Lo cierto es que cualquier intento de clasificar así los cuentos de Leopoldo Alas choca en seguida con aquella variada riqueza que resiste a tales simplificaciones. Ni es fácil fijar el género de ciertos escritos suyos donde la frontera entre ficción y artículo de cos-

tumbres resulta borrosa. Hay que tener en cuenta asimismo que, como hizo Galdós en la novela, Clarín introduciría a veces en sus cuentos otras técnicas, como el diálogo teatral o la epístola. Todavía otro problema espinoso al que se han dedicado, con conclusiones más de una vez contradictorias, críticos distinguidos es el de la supuesta distinción entre los *cuentos* de Clarín y sus *novelas cortas*. Relacionado con ello es el de la difícil identificación de ciertas narraciones inconclusas como fragmentos de uno u otro género, o bien de alguna malograda *novela larga*... Son cuestiones importantes, sobre todo dado el hecho de que optaría el autor por recoger ciertos relatos en volúmenes de crítica y que nunca se sabrá si ciertos fragmentos literarios pertenecen, o no, a alguna proyectada —e inacabada— novela. Como la presente recopilación de relatos clarinianos pretende ser, precisamente, *completa*, se ha querido incorporar a ella también todos aquellos textos a los que se les agregan, en el Apéndice III, los tres antes referidos textos de *Juan Ruiz* que, por no haber sido publicados bajo la firma de Leopoldo Alas, «Clarín», no se comentarán sin embargo en las páginas que siguen ni figurarán en el Cuadro cronológico. De los demás textos narrativos me ocuparé yo en las siguientes páginas, que pretenden ante todo orientar al lector interesado mediante un repaso general y cronológico de la cuentística clariniana.

Antes de emprender este repaso conviene volver, siquiera brevemente, sobre ciertas dudas o dificultades planteadas por los relatos de Leopoldo Alas y describir, en términos generales, cómo en su día fueron publicados. En cuanto a su extensión, los relatos varían enormemente desde lo más sucinto hasta la llamada *nouvelle* (en francés; *novella* en italiano) o novela corta, dividida a veces en capítulos. No es mi intención tratar de establecer aquí una diferencia teórica entre ésta y el cuento: baste decir que el propio Alas, reconociendo la falta de traducción adecuada para dichos términos extranjeros, optaba por calificar de *cuentos* a narraciones suyas que, en otras ocasiones, llamaría «novelas». Esa denominación inclusiva apenas puede aplicarse, sin embargo, a aquellos escritos clarinianos cuyos orígenes remontan al artículo de costumbres y que, a primera vista, parecen ocupar una posición intermedia entre la ficción y la literatura discursiva ya que predomina en ellos la crítica social apenas disfrazada de ficción. Cabe recordar, al mismo tiempo, que también introduciría Alas elementos ficticios dentro de sus ensayos críticos —piénsese, por ejemplo, en el *Folleto literario III, Apolo en Pafos*—, y que en los protagonistas de ciertos relatos suyos parece haber bastantes elementos autobiográficos...

La antes referida variedad de temas así como de tonos en los relatos clarinianos, desde una comicidad impiadosamente mordaz hasta un sentimentalismo triste y patético, nos lleva a la cuestión de su

composición y publicación. ¿En qué se inspiraría nuestro autor? En lo observado alrededor de sí —en Madrid, en Oviedo, en el campo asturiano, en algún balneario— claro está, así como en sus propias experiencias personales. De igual modo le servirían de inspiración algunas lecturas. Publicados casi todos primero en la prensa —de ahí la sensación que dan muchos de ellos de gran inmediatez así como de una plena conciencia de los *lectores* concretos a quienes van dirigidos—, los cuentos de Clarín responden a veces no sólo a las circunstancias político-sociales contemporáneas sino también al calendario cristiano, habiendo entre ellos más de un escrito de ocasión. También cabe señalar que, ya por su título, algunos parecen ir emparejados, resultado artístico sin duda de aquel constante diálogo interior, tan característico de Leopoldo Alas, que, junto con otros elementos básicos de su obra madura, se había manifestado precozmente en el juvenil *Juan Ruiz*.

Otro factor fundamental de su producción literaria, bien documentado y estudiado en años recientes, es el económico, que desempeñaría un papel importante —y hasta decisivo— en la publicación de sus cuentos, pues, como otros muchos escritores de su época, Clarín vivía en gran parte de su pluma. Por lo general, empezaría por enviar un relato a un periódico o revista —a veces más de uno— con el que tuviera algún tipo de arreglo económico previo. En ciertas ocasiones, sin embargo, parece haber mandado sólo un fragmento de una obra antes de terminarla, o bien haberla ido mandando, capítulo por capítulo, lo cual daría lugar —ya que todo se publicaba en seguida, sin esperar el final— a que más de un texto quedara inconcluso. Volvería a *cobrar* la mayor parte de las narraciones al reunir las luego en volumen. Aparte de la colección titulada *Solos de Clarín* (1881), en que figuran unos pocos relatos de ficción, son cinco los principales volúmenes de cuentos preparados por el autor mismo durante su vida: *Pipá* (1886), *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), *Cuentos morales* (1896) y *El gallo de Sócrates* (1901). También incluiría unos pocos relatos en los volúmenes de crítica ... *Sermón perdido* (1885), *Palique* (1894) y *Siglo pasado* (1901). Póstumamente han sido puestas a la disposición de los lectores más de una cuarentena de narraciones no recogidas en volumen por el autor.

¿Cuánto tiempo transcurría entre el final del acto creador y la primera publicación de un relato? Como, con la excepción de los de *Pipá*, Alas no fechaba sus cuentos, resulta imposible contestar esta pregunta, aunque sí disponemos de bastante información bibliográfica para adelantar unas cuantas conjeturas. Es probable que Alas no ordenase los textos de una recopilación suya ni según la fecha en que los escribió ni según la de su publicación en la prensa. En general, los cuentos reunidos por él en volumen parecen pertenecer a los años in-

mediatamente anteriores a la fecha de cada tomo, aunque se dan excepciones. Por lo tanto, lo único que en general sabemos con seguridad es la fecha de la primera publicación de un determinado cuento.

La presente edición contiene, en primer lugar, las narraciones recogidas por el autor en los mencionados cinco libros. A este núcleo de sesenta y siete cuentos y un prólogo se han añadido otros cuarenta y siete cuya procedencia conviene aclarar brevemente. Leopoldo Alas publicó en la prensa un cierto número de relatos que, por alguna razón, nunca llegaría a incorporar en volumen. Gran parte de ellos —incluso seis selecciones de *Solos*, tres de ... *Sermón perdido*, dos de *Palique* y otros dos de *Siglo pasado*— fueron reeditados póstumamente, junto con el fragmento novelesco *Sinfonía de dos novelas (Su único hijo. —Una medianía)*, en el año 1916 por Renacimiento en el tercer tomo de su malogrado proyecto de *Obras completas* de Clarín. A tal *pot-pourri* de escritos ordenados, básicamente, según su fecha de publicación original en la prensa diaria, dio la editorial como título el de la narración que lo encabeza: *Doctor Sutilis*. Junto con los veintinueve textos de dicha recopilación póstuma se reproducen unos quince relatos o fragmentos narrativos clarinianos rescatados posteriormente y, en un Apéndice, los tres esbozos cuentísticos del incipiente escritor incluidos en el manuscrito *Juan Ruiz*.

Para darse una idea más detallada de la evolución de Leopoldo Alas como narrador y seguir más de cerca el resto del prólogo a este tomo, debería consultar el lector el cuadro cronológico de todas sus narraciones —incluso las que quedaron inconclusas— ordenadas, en la medida de lo posible, bien por la fecha que les dio el autor, bien por la de su primera publicación conocida. Aunque sólo logró acabar dos novelas largas —*La Regenta* y *Su único hijo*—, Clarín publicaría durante su vida varios fragmentos novelísticos, dejando también testimonio en su correspondencia de unos cuantos proyectos que no llegaron a madurar. Es posible que tanto el deterioro de su salud durante el último quinquenio de su vida como sus crecientes apremios económicos influyesen en su preferencia de aquella época por la narración breve como medio de expresión artística. Creo que un análisis de su abundante producción en este campo a lo largo de más de un cuarto de siglo, tomando en cuenta su novelística así como sus ideas críticas, nos permitirá apreciar no sólo las constantes estilísticas de este autor sino también su desarrollo estético en cuanto escritor de ficción en general.

II. Unas oberturas y cinco *Solos*

Los primeros cuentos de Clarín constituyen en gran parte un reflejo ficticio de las experiencias del joven provinciano en la corte donde vivió, estudió y trabajó desde octubre de 1871 hasta junio de 1882, viajando con bastante frecuencia a su querida Asturias para pasar allí temporadas de vacaciones. De estos años formativos, reseñados por Adolfo Posada en su biografía del autor, nos ha llegado un testimonio auténtico de valor inapreciable: la correspondencia de Leopoldo Alas con su íntimo amigo, José Quevedo, reproducida en su libro por Francisco García Sarriá. Muchas de las experiencias contadas —y confesadas— en estas cartas vuelven a aparecer, ficcionalizadas, en sus relatos —cosa que yo he señalado en otras ocasiones; es muy recomendable su lectura para el interesado en la narrativa clariniana de esa época.

A través de un estilo terso y brillante Clarín capta en estos cuentos el ambiente madrileño conocido por él: con ojo crítico, pero no impiadoso, separa siempre lo falso de lo auténtico. Aparecen a menudo retratados en ellos el periodismo, el mundo académico e intelectual y los círculos literarios. A veces sitúa una acción en provincias, sobre todo en Asturias, pero es, casi siempre, para presentar un contraste con la corte. Los primeros cuentos reflejan también la vida de soltero que llevaba el joven Alas: pensiones, tertulias, cafés; asimismo se da en ellos una intensa sensación de soledad y, en el terreno sentimental, de desengaño amoroso. Clarín se burla repetidas veces del matrimonio, presenta numerosos casos de infidelidad y pinta el amor como un ideal imposible. Es tanta la desesperación de varios personajes suyos que acaban suicidándose —recurso que abandonaría el autor posteriormente.

Como es frecuente a lo largo de toda la obra de Alas, algunos de los primeros cuentos tienen lugar durante un tiempo limitado o se centran en un solo incidente, mientras que algunos otros condensan entre sus páginas la historia de una vida entera. En muchos se destaca la voz —parecida, a veces, a la del Clarín-crítico— del narrador consciente tanto de su papel de creador como de su público-lector: de ahí las repetidas referencias a «mi cuento», y al «lector» o los «lectores». El humor agudo, devastador, alterna en estos relatos con una fina ironía y, de vez en cuando, con pasajes de gran lirismo (sobre todo en

descripciones de la naturaleza). Los personajes que los pueblan son profundamente humanos, especialmente en sus debilidades. Es curioso notar que, junto con los abundantes nombres paródicos o burlescos, encontramos otros, menos llamativos, que se repetirán en varias obras suyas, de esta misma época así como de posteriores, sugiriéndose en algunos casos una cierta correspondencia intuitiva entre ellas. Con las dualidades y tensiones que caracterizan toda la obra narrativa clariniana —por ejemplo, cabeza y corazón, realidad y fantasía—, estos relatos se relacionan entre sí de diversas maneras, según en seguida se verá.

Diecinueve de los escritos de que vamos a ocuparnos aquí pueden atribuirse a los primeros años por haber aparecido en la prensa entre 1876 y 1881. Otros dos —*Los señores de Casabierta* (1883) y *El poeta-búho* (1884)—, que se encontraron entre el «original impreso» del volumen ...*Sermón perdido*, enviado, junto con el de *Pipá*, según consta en la correspondencia de Alas, editada por Josette Blanquat y Jean-François Botrel, a su editor Fernández Lasanta el 3 de noviembre de 1884, están dentro de la vena de la narración breve disfrazada de crítica satírica característica de aquella primera época. El hecho de que los recogiera el autor, junto con *Don Ermeguncio o la vocación* (1881), en un libro de crítica en vez de uno de ficción no debería de sorprendernos ya que anteriormente había incorporado «a guisa de entreacto o de entremés... Algunos cuentecillos más o menos tendenciosos» («Prefacio») en *Solos de Clarín*, libro del que ...*Sermón perdido* «no es más —según explica en su prólogo— que una continuación». Lo cierto es que entonan mejor con los artículos de este tomo, dedicados todos a «algún vicio de nuestras costumbres, especialmente las literarias» («Prólogo»), que con los seis relatos destinados originalmente al volumen *Pipá*. Todavía otras dos narraciones —*La perfecta casada*, cuya fecha de publicación original se ignora, y *Feminismo*, cuento inacabado impreso en 1897—, recogidas ambas póstumamente en la heterogénea colección *Doctor Sutilis*, me parecen asimismo pertenecer, tanto por su tema como por el modo en que éste está tratado, a la primera época. ¿Por qué no recogería en volumen Clarín los once que sí habían salido a luz en la prensa? Quizá, en el caso de tres publicados en *El Solfeo* entre 1876 y 1877, por preferir que quedasen olvidados, o, en el de otros cuatro, por tratarse de textos inconclusos (explicación, sin embargo, no completamente satisfactoria, ya que habría que preguntarse en seguida por las razones que le hubieran impedido terminarlos...). Lo que cabe conjeturar, tanto respecto a algunos de éstos como a esas excelentes narraciones suyas que son *Doctor Angelicus* (1881), *La perfecta casada* y —sobre todo— *Doctor Sutilis* (1878), es que acaso unos cuantos de estos relatos tempranos le tocasen al autor demasiado de cerca y que,

tal vez por eso así como por el cambio de circunstancias en su vida personal (su noviazgo y matrimonio, el 29 de agosto de 1882, con Onofre García Argüelles), optara por no volverlos a publicar.

Para entender el desarrollo del cuento clariniano conviene empezar con esa composición *sui generis* que es el artículo de costumbres, que le sirve al autor como vehículo idóneo para exponer, desde una diversidad de enfoques, la mediocridad intelectual y literaria que alrededor suyo veía. En la voz que anima las páginas del diario satírico *El Solfeo* desde su primer número, el 7 de marzo de 1875, reconocemos a un digno sucesor de Larra. Buen ejemplo de un escrito dentro de la tradición de *Fígaro* es *El poeta-búho*, que lleva como subtítulo *Historia natural*. Narrada en primera persona por Clarín mismo —quien figura en el texto como personaje—, es la breve y graciosa descripción de una supuesta entrevista suya con el desgraciado poeta don Tristán de las Catacumbas, autor del libro inédito *Ecos de la tumba*, quien parece «un empleado de *La Funeraria*». También dentro de esta vena está *Versos de un loco*, breve relato satírico sin fechar que cuenta dos visitas hechas al crítico-narrador por un loco —pero en el fondo, no tan tonto— poeta, cuyas supuestas poesías se citan ampliamente. Es curiosa una referencia, hacia el comienzo, al «gallo de Sócrates», tema del que volvería a ocuparse el autor años después. Otro blanco de su pluma son las escritoras, retratadas por él en 1879 en tres *Cartas de un estudiante. Las literatas* publicadas en *La Unión*, periódico que sustituiría a *El Solfeo*. En la segunda de dichas cartas narraba, a lo Larra, una supuesta visita que le hicieron a él dos de ellas, doña Ermeguncia —una solterona alta, gruesa, bigotuda y aficionada al alcohol— y doña Quirotecas —casada, fea y vieja, cuyo marido es, según ella, «una especie de perfecta casada»—. Dicho cambio de papeles se hace plástico en la descripción de la vida conyugal de esta señora en el primer —y único— capítulo de *Los sábados de doña Quirotecas*, publicado en el mismo diario, fragmento que lleva como subtítulo *Cuadros de la anarquía de las letras* (1880). La ocasión es una visita que les hace «Ermeguncito, filósofo del orden de los idealistas, sub clase de los *attachés*», la cual permite al autor presentar en detalle la incompatibilidad doméstica entre esta mujer tirana y su complaciente marido —don Baudillo de Llobregat, por nombre—, uno más de la serie de matrimonios infelices que culminarán en el de Bonifacio Reyes y Emma Valcárcel en *Su único hijo*. Establécese aquí un paralelo entre esta pareja —destinada, según parece, al divorcio— y otra formada por dos perros suyos, Safo y Faón, descendientes de «una rusa de lanas finas blancas mezcladas de café con leche (cuya) cola abundosa tocaba el suelo y se movía en gracioso zig zag», a quienes el infeliz marido debía bañar y peinar todas las mañanas. La acción del inacabado escrito tiene que ver, precisamente, con

esta rutina diaria: harto del trabajo, Baudillo se libra de Safo, «lasciva como pocas, Mesalina de Canes», dejándola caer por la ventana, con lo cual se sugiere una identificación entre el «viudo» Faón y el esposo que pronto se encontraría separado de su mujer.

Un filósofo del mismo nombre es retratado por Clarín al año siguiente en *Don Ermeguncio o la vocación*, subtítulo *Del natural*, otra sátira de ciertos aspectos del mundo literario. Resúmese aquí la vida del pobre malogrado filósofo y «autor de obras» don Ermeguncio de la Trascendencia, quien, tras fracasar como corresponsal de un periódico de provincias y como autor de dramas, acaba cumpliendo su vocación como escribiente de un editor que se había entusiasmado con su «gallarda letra bastardilla»: «¡Esto es escribir, esto es escribir, y lo demás son cuentos!», exclama éste al verla —palabras que se repetirán, con diferente puntuación, en el título del libro de narraciones encabezado por *El Señor*—. Otro relato, *Los señores de Casabierta* (1883), describe la visita de don Eufasio Paleólogo, «presidente del Casino de Villapidiendo» y «gran lector de periódicos», a la casa del señor de Casabierta en Madrid. Tres son los objetos de la sátira clariniana aquí: el provinciano ridículo en Madrid, las costumbres de la corte y, sobre todo, el periodismo de los revisteros. Un último ejemplo de escritos de tipo costumbrista son dos cartas imaginarias recogidas luego en *Solos* —*De burguesa a cortesana* (1878) y *De burguesa a burguesa* (1878)— donde vuelve una vez más a la escritura femenina. En estas epístolas complementarias, firmadas ambas por Purificación de los Pinzones de Covachulón, presenta Clarín una graciosa parodia del estilo epistolar de una presumida burguesa provinciana. El empleo de destinatarias distintas le permite presentar la visita que hacen esta señora y su esposo a la corte desde dos diferentes puntos de vista, con lo cual se profundiza también el retrato psicológico de la corresponsal.

El primer cuento propiamente dicho que se conoce de Clarín —y con esto quiero decir el primer escrito suyo caracterizado, desde su comienzo, por una voluntad de ser ficción— es *Estilicón (Vida y muerte de un periodista)* (1876). Dividido en once secciones breves y narrado por un «veraz cronista» que supuestamente conocía a su «héroe» —aparece como testigo al comienzo y al final—, el cuento es básicamente un retrato psicológico de un pobre y solitario soñador que fue a la capital para ser reconocido allí como poeta y acabó haciéndose periodista. Víctima de un desengaño amoroso, se aferra a su pipa, regalo de la novia. En palabras que anticipan las de Bonifacio Reyes al final de *Su único hijo*, nos dice el autor: «Estilicón sólo tenía fe en su pipa, era el hijo que le unía a la existencia. Dudó y aquella duda fue una sentencia de muerte». Bonis se negará a perder fe en su hijo; Estilicón, en cambio, ya bastante enloquecido, termina su vida de un mo-

do tragicómico. El juego de palabras final, que se refiere tanto a la manera en que se suicidó como a su nombre, es un recurso técnico utilizado por Alas en otros relatos de la época.

La segunda narración de Clarín parece ser *Post prandium. Cuento trascendental* (1876). En realidad no tiene más que un esqueleto argumental inventado por el narrador para parodiar la oratoria política del día. *Declara* protagonista de su cuento a Servando, y en efecto presenciaremos varios discursos suyos. Dentro del cuadro general de degeneración e hipocresía que aquí nos pinta Alas, tal vez lo más interesante sea la orgía final en que Servando se transforma, momentáneamente, en Baco triunfante: es una escena infernal que anticipa en su plasticidad la famosa escena de embriaguez en el Casino de Vetusta del capítulo XX de *La Regenta*, donde aparece el personaje del periodista madrileño Juanito Reseco, así como la del café de la Oliva en el capítulo VIII de su novela larga *Su único hijo*, donde se emborracha el protagonista.

Los dos proyectos narrativos publicados por nuestro autor en *El Solfeo* al año siguiente, inacabados ambos, constituyen tanteos literarios por parte del joven Leopoldo Alas, quien ya en los fragmentos novelísticos del manuscrito *Juan Ruiz* había ensayado dicho género. El primero de ellos, *La vocación. Vida y obras de un registrador de la propiedad* —título que hace eco del de *Estilicón* a la vez que anticipa el del escrito costumbrista *Don Ermeguncio*—, es el ambicioso comienzo de una «novela» cuyo texto, repleto de digresiones, resulta ser a la vez un ensayo de tipo artístico y un *preludio*, tanto temático como estético, de futuras obras clarinianas (de ahí su gran interés). El «Prólogo», «Dedicado a los críticos», refleja no sólo la compleja relación sostenida con dichos colegas por nuestro autor a lo largo de su vida, sino también la intensidad y vigor de su propia voz. La cual, tras defenderse de aquéllos, pasa a enmarcar los siguientes tres capítulos como basados en unos papeles que le había legado su «buen amigo D. Austregesilio». Se trata, pues, de unas supuestas memorias de éste narradas en primera persona por un personaje llamado «Clarín», quien discurre al mismo tiempo acerca de la forma que va tomando su novela. Contiene este fragmento que va realizándose ante los ojos del lector unos cuantos detalles que lo relacionan con la «novela» *Las dos cajas*, como, por ejemplo, las ideas acerca de la «música del porvenir» de Wagner de un tercer personaje, antiguo violinista alemán, medio loco, que se llama Flügel —seudónimo, por cierto, que elegiría Alas años después para firmar el quinto capítulo de *Las Vírgenes locas*—. Tanto este interés por la música como la consciencia que evidencia nuestro autor del proceso mismo de la escritura —y las dificultades que supone la creación literaria— traen a la mente la lenta y vacilante elaboración, años más tarde, de *Sinfonía de dos novelas* y de *Su único hijo*.

Parecido recurso técnico —el de unas supuestas memorias presentadas y editadas por el propio Clarín— constituye el punto de partida del segundo fragmento narrativo de 1877, titulado *Fray Melitón*: dos capitulillos precedidos de una *carta* introductoria dirigida al ficticio *memorialista* por quien asume frente a él el papel de *editor*. En aquélla se manifiesta ya un tema recurrente a lo largo de la obra de nuestro autor, el de la dicotomía entre el cuerpo y el alma, pues, como ocurriría luego en otros personajes suyos, en un físico poco atractivo —en este caso un gordo inmenso— puede albergarse «un espíritu sutil, delicado y no exento de pasiones»... El primer capítulo, «Memorias filosóficas de un ex-claustrado», ofrece en forma casi confesional el autorretrato de un hombre sensible, inquieto y aficionado a la bebida, características que anticipan a otras figuras clarinianas, en especial algunas de *La Regenta*. El capítulo siguiente, «El sobrino de mi tío» —siendo éste un cura de pueblo—, donde quien nació «con el pecado original» narra los cuidados, entre poéticos y lascivos, que le hacía antes de que ingresara en el seminario el ama Teresa, trae a la mente también ciertos detalles de dicha novela. Un «capítulo aparte», explicando «por qué vertió tantas y tan amargas lágrimas la buena mujer que me dormía con sus cuentos», no llegaría a publicarse, con lo cual se puso fin a este interesante *retrato* ficticio trazado por nuestro incipiente narrador.

Una gran parte de los temas desarrollados por Clarín en los relatos reseñados hasta aquí confluye en uno de sus escritos más importantes de la época, *De la comisión...* (1880). Antes de comentarlo, sin embargo, habría que mencionar otros dos escritos, ambos inconclusos, que reflejan los intereses de nuestro autor durante estos años. El primero es el fragmento —tres capítulos— de la novela *Speraindeo* (1880), donde aparece de nuevo —pero sin ser satirizado— el provinciano recién llegado a la corte. Cómo pensaba Leopoldo Alas desarrollar este personaje y *reformular* este texto, según prometería años después, se desconoce ya que no lo volvió a tocar. El segundo, que se acerca mucho más en tono a los relatos mencionados hasta ahora, es el antes referido escrito satírico titulado *Feminismo*. Esta «historia, *arrancada a la realidad*», cuyo «segundo y último capítulo» se anuncia al final, cuenta la «primera estación» de la cruz del malogrado poeta provinciano Jesús Murias de Paredes, mandado por su Mecenas vallisoletano a su «Herodes»: un «crítico corrosivo» de la capital a quien procurará despertar interés por un libro suyo de *Ecos* —recuérdese el título del volumen de *El poeta-búho*—. Contiene alusiones autobiográficas apenas disimuladas a los años 1875 a 1880, cuando colaboraba Clarín en *El Solfeo* y después en *La Unión*. Tiene lugar la acción en la redacción del periódico *El Erizo*, cuyo director se llama don Autóno-

mo Eufemio —dos nombres que vuelven a aparecer en otros cuentos clarinianos de la época— de Pérezbueno, ficcionalización sin duda de Antonio Sánchez Pérez, director de uno y otro periódicos madrileños e íntimo amigo de Alas. No es posible comprobar la exactitud del retrato de este personaje, pero el (auto)retrato del famoso crítico Sencillo (*Bisturí*) —el mismo *Alas/Clarín*— es de sumo interés: «Empezaba entonces a llamar algo la atención —comienza— un abogadillo sin pleitos, chiquitín, bilioso, miope, que escribía de crítica y de cuanto Dios crió en prosa y en verso, en un papel satírico». Tanto por su contenido como por su tono, pues, este fragmento, cuyo título —que nunca llega a explicarse— quizá tuviera algo que ver con el tema de las literatas, me parece más representativo de esa primera época de nuestro autor que de aquella en que por fin lo publicó.

Como se ha dicho, *De la comisión...* recoge muchos de los temas aludidos hasta aquí. Esta «verídica historia» de la vida del provinciano Pedro Pastrana y Rodríguez, que empezó escribiendo versos y acabó diputado de su distrito y presidente de más de una comisión, contiene algunas de las mejores páginas satíricas de Clarín. Pastrana y Rodríguez empieza su carrera donde acabó la suya don Ermeguncio: por su «gallarda letra bastardilla» es nombrado escribiente temporero del Ayuntamiento, y acto seguido se le revela, proféticamente, la «vocación». La historia de este funcionario público, cuyo *talento literario* le sirve para subir en el poder a base del chantaje, está presentada mediante una graciosa serie de imágenes tomadas de la pesca, así como una parodia del lenguaje burocrático y periodístico. Como crítica social conserva su validez intacta.

En la mayoría de los cuentos clarinianos de la primera época, aún los más supuestamente *intelectuales*, surge —como ya se ha visto— el tema de la relación entre los sexos, tema que se manifiesta de diversas maneras. El efecto irónico del relato *Novela realista* (1880), que tiene lugar en el balneario de Z..., proviene del contraste entre cuatro puntos de vista: los «Apuntes de la cartera de un suicida» del jefe soltero del funcionario don Restituto; las confesiones escritas en «el libro de cuentas “para huso de Doña Paz Cordero de Cabra”» —cuya ortografía recuerda la de la antes referida *burguesa* corresponsal doña Purificación—; el reportaje de lo que parece haber pasado según escribió el corresponsal de la revista *Hipódromo*; y las observaciones finales del semiburlado marido don Restituto Cabra. Debajo de esta tragicomedia de adulterio no consumado y suicidio yace una auténtica sensación de desengaño amoroso característica de otras narraciones clarinianas de esos años.

La perfecta casada recoge el tema del suicidio por motivos sentimentales desde otro ángulo: don Autónimo Parcerisa terminará en-

loqueciendo y matándose —recuérdese el final de *Estilicón*— de «pura felicidad doméstica». El motivo de la «perfecta casada», cuyo uso irónico se ha señalado ya en *Los sábados de doña Quirotecas*, será constante en la obra clariniana. Fundamental al relato es el comentario final, hecho por «cierto solterón empedernido amigo del difunto», que tal vez refleje la actitud del autor en aquel entonces...

El tema del suicidio se combinará en *Kant, perro viejo* (1880) con el del adulterio. Este cuento inacabado está narrado en primera persona por un perro de lana, nacido «de los amores incestuosos de Safo y Faón, perros oriundos de Rusia, de larga y ondulante cola, de rizada lana blanca con manchas de café con leche» —recuérdense los de *Los sábados de doña Quirotecas*—. Este otro perro anuncia desde el comienzo —como los dos suicidas de *Novela realista*— que tiene la intención de matarse. En su consiguiente justificación de dicho acto pasa a describir los amores extraconyugales entre su primer dueño y «una señora casada con un sabio». Establécese luego un paralelo entre el desengaño amoroso del tímido perro —escena de triángulo perruno desarrollada en una iglesia durante la misa— y el del desgraciado sabio cuya dramática e inesperada muerte se narra al final.

La mosca sabia (1880) es otro cuento de desengaño amoroso protagonizado por un animal cuyo dueño, don Eufasio Macrocéfalo, es asimismo un sabio. Narrado por un testigo, quien recoge para su cuento la confesión —¿supuestamente fantaseada, o real?— de la infeliz mosca sabia deseosa —ella también— de poner fin a su vida, el texto vuelve a presentar dos historias complementarias: la de la mosca enamorada de una mosca vampiro, «Mesalina del cieno y de la peste» —recuérdese una alusión parecida en *Kant, perro viejo*—, y la del testarudo sabio Macrocéfalo, en relaciones con una «hermosa bestia» llamada Friné. Con su equilibrio entre cabeza y corazón, humor y sentimiento, *La mosca sabia* es uno de los relatos más complejos, y mejor logrados, de este período. La ironía negra de su nota final tiene su antecedente en el final de *Estilicón*.

Muchos de los temas señalados en las narraciones anteriores se encuentran también en el trío de cuentos en cuyo título figura la palabra *doctor*. Dos de ellos están protagonizados por sabios, mientras que el tercero, *Doctor Sutilis* —alusión al teólogo inglés Duns Scoto, adversario de Santo Tomás de Aquino—, refleja el proceso de desengaño moral por el que pasa el personaje principal. Antes de ocuparnos de este relato —cronológicamente, al parecer, el primero—, conviene comentar *Doctor Angelicus*, el último que se publicó en la prensa, puesto que tiene bastante en común con los anteriores relatos de animales. El título es una alusión a Santo Tomás de Aquino, aludido ya en la segunda parte de *El doctor Pértinax* como el

«doctor angélico». Don Pánfilo —«el que todo ama»— Saviaseca es un pobre filósofo cuya joven esposa Eufemia le engaña con un alferez, primo de ella. Había conocido a su futura mujer y musa filosófica en el Retiro a través de la galguita Merlina —la misma que llega a ocasionar su desengaño final.

Doctor Sutilis presenta básicamente la misma situación, enfocándola en el personaje del joven soñador Pablo, primo de Restituta. Al casarse ésta con un capitán de cazadores, Pablo deja de escribir versos y se dedica a ser un hombre práctico. Su apego a la soltería recuerda especialmente al protagonista de *Novela realista*, y su venganza final a la de *Doctor Angelicus*. En realidad estos tres relatos tratan el matrimonio de un modo semejante aunque desde perspectivas distintas, pues en todos ellos tanto el amante soltero como el marido resultan ser engañados por la mujer. Y en todos palpita, debajo del humor, una auténtica sensación de dolor. *Doctor Sutilis* es una espléndida educación sentimental ficticia que quizá refleje, en parte, la de su propio joven creador.

En *El doctor Pértinax* (1880) la imaginación fantástica del autor, evidente en su creación de personajes animales, cubre la realidad física del mundo con una inmensa capa celestial, algo que hace, también, en *El diablo en Semana Santa* y que repetirá más adelante en otras narraciones suyas. La absolución del filósofo Pértinax (nombre de un emperador romano), «incapaz de matar un mosquito» —palabras casi iguales a las finales de *La mosca sabia*—, está presentada como un sueño matizado por recursos teatrales. La ironía de su sentencia, en la que se entera de que su ama de llaves le ha engañado con un tambor mayor, relaciona el cuento con los anteriores. *El doctor Pértinax* parece ser el germen de dos importantes escenas de muerte en *La Regenta*: la de don Santos Barinaga, en el capítulo XX, que murió sin confesión, y la del ateo don Pompeyo Guimarán, en el capítulo XXIX, que sí se confesó. Otro detalle interesante es una referencia a una amante del sabio llamada Petra, nombre dado por Alas más tarde a la criada de Ana Ozores.

El diablo en Semana Santa (1880) tiene una relación mucho más estrecha con *La Regenta*, pues aquí aparecen, dentro de la catedral de una ciudad «vetusta», el joven magistral, la jueza y un «caballero de elegante porte» que, en el capítulo XXIII de la novela —de la que este cuento es un germen—, será don Álvaro Mesía. También concebido en dos niveles —cielo y tierra—, tanto el espacio como la acción del relato están presentados mediante recursos teatrales: el doctor Pértinax, al despertarse, dice que se le ha jugado «una farsa indigna»; la escena dentro de la catedral en *El diablo en Semana Santa* ha sido tramada por Satanás. Cualquier elemento fantástico se eliminará, claro está, en *La*

Regenta. Conviene notar que también en *Kant, perro viejo* situaría Clarín una escena de deseo sexual dentro de un templo. Cabe señalar asimismo que la presente narración, como el comienzo de *De la comisión...*, tiene lugar en Asturias, escenario igualmente del cuento largo *Pipá*.

III. Hacia *La Regenta*: Los cuentos de *Pipá*

El primer libro de cuentos de Leopoldo Alas, cuya publicación está documentada en las antes referidas cartas del autor a sus editores, es también el único cuyo contenido va fechado por él, lo cual nos permite diferenciar con exactitud entre el orden cronológico de su composición y su distribución artística final. Tanto sus piezas individuales como su conjunto, que reflejan una gran madurez y voluntad de estilo, constituyen un importante precedente para *La Regenta*.

Todos los relatos menos el que da título al volumen datan de los años 1882 a 1884. En su primera carta a Fernando Fe, del 27 de octubre de este último año, Alas promete mandar en seguida «el original del libro de novelas con una página que llevará el título de la obra» y se refiere a la próxima publicación en la prensa de *Zurita*, «última novelita del libro», indicaciones que sugieren que ya tenía pensada la ordenación de los relatos. Esta primera versión iba a componerse de «seis obritas» cuyo «original impreso» —menos *Zurita*— le envía certificado el 3 de noviembre. En su carta del 31 de diciembre reitera cuál es su título: «*Pipá* en letras mayores y después los títulos de los otros trabajos en letra menor». En abril de 1885 está ansioso de ver publicadas por fin las «novelitas»; en octubre vuelve a insistir. Parece que la respuesta de La-santa a esta última carta fue satisfactoria, pero que al mismo tiempo le pidió más material, pues el 4 de diciembre escribe Alas:

Me alegro de que usted esté dispuesto a dar a la estampa *Pipá*. Yo creía que bastarían los seis trabajos consabidos (*Pipá*, *Mi entierro*, *Amor' è furbo*, *Un documento*, *Las dos cajas* y *Zurita*) porque suponía que se publicarían con letra mayor y más margen que *Sermón*. Todavía opino que así debe ser. [...] De todos modos, ahí [...] van nada menos que tres cuentos más, y largos dos de ellos, a saber *Avecilla* — *Bustamante* — *El hombre de los estrenos*.

Entre otras «advertencias» que le hace al editor, insiste «en que el libro se llame *Pipá* y en seguida se añadan los nombres de las otras novelas o lo que son [cursivas mías] en letra menor, pero bastante grande todavía. Así, por ejemplo:

PIPÁ

Amor' è furbo — Mi entierro — Un documento — Avecilla
 El Hombre de los estrenos — Las Dos cajas
 Bustamante — Zurita

»El orden de los cuentos ése; pero sobre todo *Pipá* el primero y *Zurita* el último.» Añade también que el libro «no lleva prólogo ni nada: únicamente el año en que lo hice para que se vea que todo es anterior a *La Regenta*». En su carta del 29 de noviembre Alas se refiere a las pruebas del libro y expresa su deseo de que «esté terminado para enero». En efecto, la fecha de publicación de *Pipá* es 1886.

Clarín no escribió los cuentos de este volumen en el orden exacto que establecería para ellos. El relato *Pipá*, fechado en «Oviedo 1879», habría sido escrito durante algunas vacaciones suyas en aquella ciudad; *Un documento* —«Madrid, junio 1882»— lleva la fecha de una estancia del autor, todavía soltero, en la corte; *Amor' è furbo*, *Mi entierro* y *Avecilla*, fechados todos en «Zaragoza, 1882», fueron escritos durante la permanencia del recién casado catedrático de Economía Política de la universidad de aquella ciudad en el otoño de dicho año; *Las dos cajas* —«Madrid, junio 1883»— pertenece a otra estancia de Alas en la capital tras su vuelta de un viaje por Andalucía ese invierno y su segundo semestre en Zaragoza; y *El hombre de los estrenos*, *Bustamante* y *Zurita*, fechados todos en «Oviedo, 1884», serían redactados al año siguiente, una vez ya en posesión de su cátedra ovetense. Conviene notar que este último año fue de gran actividad creadora para Leopoldo Alas, quien escribiría, con admirable rapidez, gran parte de *La Regenta*, novela cuya redacción, empezada en el otoño del año anterior, terminaría por fin en la primavera de 1885. En los cuentos de *Pipá* se encuentran reflejadas, de diversas maneras, estas circunstancias biográficas de su autor. Desde el punto de vista estético muchos se relacionan con los primeros relatos salidos de su pluma a la vez que anticipan todos, de algún modo, su primera gran novela.

Antes de examinar el contenido de los cuentos individuales, conviene comentar brevemente la organización interna del libro. Por lo dicho en su correspondencia es probable que —quizá, con la excepción de *Amor' è furbo* y *Mi entierro*— Clarín pensara poner los seis relatos de la versión original en el que sería su orden actual, empezando con *Pipá* y terminando con *Zurita*. Además de ser éstos los relatos más largos del volumen, tienen entre sí otra relación que presta al libro entero una especie de organización circular: en el primero se narran las últimas horas de un insignificante pillo de doce años en una ciudad que recuerda a Oviedo, y en el segundo la vida de otro personaje insig-

nificante que también había pasado algún tiempo en dicha ciudad y quien, tras muchos años en la corte, acaba sus días en un pueblo de pesca llamado Luigarucos. Tienen asimismo entre sí una relación especial ya que, según testimonio del propio autor, ambos protagonistas están basados en personas conocidas por él. Ninguno de los relatos intermedios tiene lugar en un sitio que haga pensar en Asturias: ofrecen, en cambio, un reflejo artístico de las experiencias del autor durante una época en que pasó bastante tiempo fuera de la patria chica. Son cuatro cuentos de adulterio y desengaño con una progresión de tonalidades: primero viene una alegre comedia de ambiente italiano (*Amor' è furbo*), seguida por una loca —o borracha— fantasía madrileña (*Mi entierro*); después, una especie de educación amorosa y literaria, también localizada en la capital (*Un documento*), y, finalmente, una historia sentimental que termina tristemente, tras mucho viajar, en una ciudad de provincias (*Las dos cajas*). Los cuatro no sólo se complementan entre sí sino que la evolución en su tratamiento del amor encaja muy bien entre los sueños infantiles de Pipá y las experiencias del tímido celibato Aquiles Zurita.

Esta unidad y creciente tensión temática se diluyó, creo yo, cuando Alas accedió a ampliar el libro. En su tono, los tres nuevos relatos intercalados, que tienen lugar casi exclusivamente en Madrid, se parecen más que nada a *Zurita*. Dos de ellos fueron concebidos como el comienzo de una serie que parece haber ideado Clarín para *La Ilustración Ibérica* bajo el título general de *Los transeúntes* y cuya primera entrega, en 1883, llevaba como subtítulo el de *Avecilla I*. Al año siguiente apareció en la misma revista *Los transeúntes* II. Bustamante* —el asterisco llamaba la atención del lector sobre el número donde había aparecido *Avecilla*—. Son ambos retratos de burgueses casados que, por distintas razones, acaban paseándose por las calles de la capital. El tercer escrito intercalado, *El hombre de los estrenos*, es también un retrato muy próximo al artículo de costumbres. La posición de los tres dentro del volumen responde tal vez en parte al hecho de estar localizados, como los dos relatos anteriores, en Madrid; asimismo me parece acertado el que separase a los dos *transeúntes* otro texto de tipo costumbrista junto con uno puramente imaginativo. También se alterna el patetismo grotesco de *Avecilla* y el sentimental de *Las dos cajas* con el humor satírico de *El hombre de los estrenos* y de *Bustamante*, preparándonos para la combinación de tonos en *Zurita*. No sabemos si a Leopoldo Alas se le ocurrieron tales consideraciones al componer su primer volumen de cuentos pero, sea como quiera, es evidente que el libro tiene una fuerte y lograda estructura interna. Se verán otros puntos de contacto al repasar ahora los cuentos individuales.

El relato *Pipá* representa, sin duda alguna, el esfuerzo narrativo más ambicioso de la primera época de Leopoldo Alas: aunque quizá no totalmente logrado, muestra ya la brillantez de estilo y la densidad de mundo que caracterizarán a *La Regenta*. La relación entre la obrita de ficción y la realidad es de sumo interés: tomado, según el propio Clarín, de la verdad (*Folleto literario IV. Mis plagios*, 1888), el cuento es narrado por un «historiador» consciente de estar inmortalizando a un niño «insignificante» por medio del arte. Para dar un retrato interior del protagonista utiliza este narrador palabras propias, pues «muchas cosas que pensaba Pipá las pensaba sin palabras». Establecerá Clarín una relación semejante en *Su único hijo*, sólo que en esta novela el narrador se identifica con su protagonista de un modo mucho más profundo. El espacio físico en que Pipá se mueve —Oviedo— anticipa el de Vetusta. También anticipa a *La Regenta* el ritmo del cuento: lento al comienzo —tras su introducción la acción se interrumpe para presentar al protagonista y evocar su pasado—, su velocidad se intensifica hacia el final. Lo más notable del cuento es el uso que hace en él Clarín de motivos religiosos que aquí, como en otras narraciones suyas, nunca llegan a constituir toda una alegoría sino que se limitan a sugerir diferentes niveles de interpretación. Como pasa en *El diablo en Semana Santa* —relato con el que el presente tiene una estrecha relación—, la acción de *Pipá* está íntimamente ligada con el calendario de la Iglesia —aquí el domingo que precede a la Cuaresma—; su ambiente de Carnaval encontrará asimismo otra expresión en el capítulo XXIV de *La Regenta*. El dualismo en las creencias religiosas del niño —el «diablo todopoderoso» y el «dios bueno»— está reforzado a lo largo del cuento por el uso simbólico de los colores negro y blanco, a los que se junta, al final, el rojo para transformar la escena de la taberna en un infierno —técnica utilizada ya en *Post prandium*—. En el *via crucis* y *martirio* de la simpática y borracha máscara no deja de haber un eco de la Crucifixión; la experiencia principal del niño vestido de difunto se puede interpretar asimismo como una visita al cielo. Otros detalles del cuento que interesa señalar aquí son el retrato del librero don Benito Gutiérrez, un sabio más engañado por su mujer; los personajes del monaguillo Celedonio, «enemigo mortal de Pipá», y de Chiripa, «delantero de trece años», que vuelven a aparecer en el primer capítulo de *La Regenta*; y, finalmente, el retrato idealizado de la marquesa de Híjar, «hermosa rubia de treinta años», y de su niña, que recuerdan al cuadro de Rafael *La Virgen de la Silla*: también a Ana Ozores se la compara con este cuadro en el capítulo VIII de *La Regenta*.

Del sombrío ambiente ovetense al sol romano: entre *Pipá* y *Amor' è furbo* (El amor es astuto) yace algo más que el *Mare Nostrum*; los separa sobre todo el tono adoptado en ellos por el narrador. *Amor'*

è furbo es una creación única dentro de la obra narrativa de Leopoldo Alas, quien la escribió cuando, recién casado, vivía en Zaragoza. Es una deliciosa farsa en la tradición cervantina, una especie de ópera bufa que recuerda *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini y que quizá refleja los primeros meses de felicidad matrimonial de su autor. Es posible que éste situase la acción en otra época (finales del siglo XVII y comienzos del XVIII) y en un país desconocido por él (Italia) para evitar la tentación de hacer crítica social. Asimismo el hecho de que los personajes pertenezcan todos al mundo del teatro permite, tradicionalmente, un mayor desenfado sexual. El entusiasmo de Clarín por dicho mundo y su gran conocimiento de la ópera se percibe tanto en *La Regenta* como en *Su único hijo*, y en el triángulo amoroso que forman el compositor Brunetti, su mujer, la tiple Gaité Provenzalli, y el poeta Orazio Formi hay una alegre anticipación de otro triángulo —el de Mochi, Serafina y Bonifacio Reyes— en esta segunda novela.

Tanto por su empleo de la fantasía como por su tratamiento irónico del adulterio, el segundo cuento fechado en Zaragoza, *Mi entierro*, se relaciona más con los de la primera época que con la narrativa clariniana de 1882 en adelante, aunque —eso sí— evidencia la madurez estilística y complejidad características de esta segunda época. La transformación de los elementos del relato en los de un juego de ajedrez hace pensar en *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll. Uno de los posibles niveles de lectura de este *Discurso de un loco* —subtítulo que refleja, una vez más, el interés de Leopoldo Alas por la oratoria— es el del sueño del protagonista-narrador, don Agapito Ronzuelos, en un estado de borrachera total. El detalle de sus pies mojados anticipa los de don Pompeyo Guimarán, quien, al acostarse después del entierro civil de don Santos Barinaga —famoso por sus borracheras— en el capítulo XXII de *La Regenta*, delira y sueña. En efecto, puede haber algo de antecedentes para estos dos personajes en *Mi entierro*: es como si el protagonista de este cuento, quien, siguiendo una larga tradición, presencia su propio entierro, se *dividiera* en dos en la novela, donde, identificando su suerte con la de Barinaga, Guimarán —cuya hija mayor se llama, por cierto, Agapita— optará por morir dentro del seno de la Iglesia.

También situado en Madrid, pero esta vez escrito conforme al *naturalismo* según lo entendía en aquella época Clarín, *Un documento* es otra historia amorosa de gran complejidad. Son dos los personajes protagonistas: la bella y experimentada Cristina, duquesa del Triunfo, una mujer de treinta y seis años de edad, y el más joven «escritor, periodista y novelista» Fernando Flores, quien tiene bastante en común con su autor. La timidez inicial de Flores frente a la mujer y su subsiguiente *venganza* recuerdan al Pablo de *Doctor Sutilis*. La inversión de

papeles entre los amantes —la mujer activa, y el hombre más bien pasivo—, señalada ya en algunos cuentos anteriores, se encontrará asimismo en las novelas grandes (Obdulia y don Saturnino Bermúdez en *La Regenta*; Emma o Serafina con Bonifacio Reyes en *Su único hijo*). También el juego de miradas que se entrecruzan en el interior del Circo de Price en la larga escena inicial anticipa los capítulos X de ésta y XVI de aquélla. El miedo al ridículo que siente Flores llegará a constituir uno de los grandes motivos de *La Regenta*, y en el uso que hace Cristina de la literatura, no sólo para escaparse sino también como dirección de conciencia, tenemos una clara anticipación de Ana Ozores. A través de la *postdata* del cuento —técnica que utiliza Clarín a menudo para terminar sus escritos— nos enteramos de que en esa guerrilla entre los sexos ha triunfado tanto la vida como el arte.

El primer relato intercalado del volumen, *Avecilla*, carece de la complejidad literaria de los anteriores. Es, en realidad, el retrato psicológico de un tipo que ya le ha interesado a Alas y al que volvería, más tarde, en *Su único hijo*: el del «escribiente, el más humilde empleado de la casa», retrato convertido aquí en ficción mediante la invención de un sencillito argumento lineal que consiste en un paseo por las calles de Madrid en busca de alguna diversión *teatral*. Tanto el teatro madrileño como este *transeúnte* clariniano y su familia son objeto de la mirada del narrador, quien también le aconseja al lector que sea «observador» y que tenga hacia ellos «un poco de corazón». Se combinan en este escrito, pues, ironía y compasión, lo patético y lo grotesco. En el texto hay varias referencias a Zaragoza, donde residía Leopoldo Alas cuando lo redactó.

El hombre de los estrenos es básicamente, como dije, un artículo de costumbres cuyo precedente está en el amigo provinciano a quien el narrador lleva al teatro Español en *Un lunático* (*Solos de Clarín*); recuerda, al mismo tiempo, el fragmento *Feminismo*. Escrito en primera persona por un portavoz del autor, se sitúa en el pasado —cuando éste «escribía en los periódicos de Madrid revistas de teatro, que Dios me haya perdonado», era ya «doctor en Derecho civil y canónico» e iba «al *Bilis-Club*, en la “Cervecería Escocesa”»—. El autorretrato de Clarín que se entrevé en las páginas de este relato es tan interesante como el retrato de su supuesto amigo don Remigio Comella, un tipo aficionado a los estrenos que acaba enloqueciéndose por su extraño vicio. En cierto sentido este personaje es un boceto para el de don Víctor Quintanar de *La Regenta*.

Aunque los personajes de *Amor' è furbo* sean cantantes de ópera, *Las dos cajas* es el primer cuento de Leopoldo Alas donde la música propiamente dicha —una de sus más grandes aficiones— ocupa un lugar prominente. Inspirado en un relato de Joaquín Marsillach,

Las dos cajas es la historia del desgraciado violinista Ventura Rodríguez hasta el final de su carrera. «Débil de carácter», «soñador» y dedicado padre de familia, este personaje pudo ser, en parte, una especie de prototipo de Bonifacio Reyes. Tras una larga parte introductoria, en Madrid, la acción dramática —la enfermedad y muerte del hijo único junto con el adulterio de la esposa— se desarrolla rápidamente en aquella «ciudad noble y leal», una «heroica ciudad» que nos hace pensar en seguida en Zaragoza. Varios detalles del cuento parecen reflejar experiencias zaragozanas de Leopoldo Alas. El retrato algo idealizado de la familia es una constante en la obra clariniana —recuérdese, por ejemplo, el de la marquesa de Híjar y su niña en *Pipá*—, y el creciente sentimentalismo del cuento es, también, un tono que caracterizará otras obras suyas en el futuro.

El tercer relato intercalado, *Bustamante*, no sólo se parece a *Avecilla* y a *El hombre de los estrenos* sino que se relaciona todavía más con otros escritos anteriores a ellos. Para empezar, el nombre del protagonista andaluz, Miguel Paleólogo Bustamante, recuerda el de otro provinciano recién llegado a la corte, el personaje principal de *Los señores de Casabierta*, Eufasio Paleólogo. Las charadas de Bustamante son de la misma ínfima calidad literaria que las composiciones del *El poeta-búho*. La animada y alcohólica comida en el Suizo Nuevo con los redactores de un periódico satírico tiene su antecedente en *Post prandium*. Es, sin embargo, al fragmento *Feminismo* a lo que más se parece *Bustamante*: en éste también llega a la corte un ridículo y pretendido literato de provincias que entra en contacto con un joven y conocido «autorcillo satírico», trasunto del propio Clarín. Hay un claro eco de *El Erizo* en la redacción estudiantil del periódico donde trabaja el joven amigo compatriota de Bustamante, *El Bisturí* —seudónimo también del periodista en *Feminismo*—. Desde el punto de vista artístico, sin embargo, *Bustamante* supera con mucho a sus antecedentes clarinianos: las pintorescas aventuras de este genial *transeúnte* por Madrid, y luego, su destierro en Guadalajara y en su pueblo andaluz, contadas desde diversos puntos de vista, otorgan al protagonista una gran teatralidad. *Bustamante* es, al fin y al cabo, una farsa tragicómica como lo será después *Su único hijo*.

Según explica el autor en el folleto literario *Mis plagios*, el relato del pobre Aquiles Zurita, protagonista del cuento que lleva como título su apellido, tiene fuentes históricas: «Tomélo todo —escribe ahí— de lo que vi y de lo que añadí imaginando y componiendo. Mi Aquiles Zurita es un caballero tan honrado como sencillo, que vive, y no lejos de mí y no puedo nombrarle por mil razones». También asegura que el profesor que aparece en la primera escena es «rigurosamente histórico», sensación reforzada por bastantes detalles textuales.

Es posible que sea, además, el mismo «antiguo catedrático de psicología lógica y ética, gran partidario de la escuela escocesa y de los embutidos» que, en el capítulo V de *La Regenta*, solía acompañar a la tía de Ana Ozores al mercado. Al mismo tiempo el relato parece recoger —ficcionalizadas— muchas experiencias madrileñas del joven Leopoldo Alas, quien, de estudiante de universidad provinciano, también vivió allí en fondas, pasó por la influencia del krausismo y, a pesar de haber ganado el primer puesto en las oposiciones, fue privado de una cátedra. Era, asimismo, un hombre tímido, sobre todo en sus relaciones con el sexo opuesto. Alas se casa a la edad de treinta años; Aquiles Zurita, en cambio, tras haber resistido los avances de la patrona de su posada madrileña, Doña Concha, y los de la «beata» Doña Engracia, llega a los cuarenta años sin haber sucumbido tampoco a los encantos de la patrona de Lugarucos, Doña Tula. Desde este punto de vista, pues, Zurita, «el eterno José» cuya fama póstuma acaba debiéndose a sus borrachos discursos culinarios, es, quizá, una especie de proyección autobiográfica —y ficticia— del hombre que Leopoldo Alas, felizmente casado ya, hubiera podido llegar a ser.

IV. Época de crisis: *Su único hijo* y el trío de *Doña Berta*

Aunque el volumen *Pipá* se publicó en 1886, hemos comprobado que Clarín tenía entregado el original al editor Fernández Lasanta antes del final de 1884, cuando ya había terminado gran parte de la redacción de *La Regenta*. Los siguientes siete años de la vida de Leopoldo Alas, documentados en parte por la correspondencia que hasta la fecha se ha publicado, fueron terriblemente difíciles para él desde varios puntos de vista. Físicamente padece un deterioro de la salud, con lo que serán los primeros síntomas de la tuberculosis intestinal a la que finalmente sucumbiría, así como frecuentes ataques de nervios, mientras que económicamente se siente apretado, lo cual aumenta aún más sus angustias. Se mostrará inseguro frente a la expectativa de la recepción pública de futuras obras narrativas suyas —seguramente una reacción a la equívoca, y a veces malévola, acogida de *La Regenta*—. Tiene dudas e incertidumbres acerca de sus capacidades de novelista, pese a la plétora de ideas para futuras obras de ficción, gran parte de las cuales, o no fueron comenzadas, o bien quedaron inconclusas. Para colmo, esta crisis personal de Leopoldo Alas coincide con una crisis estética en la novela europea, cuando el realismo y naturalismo empiezan a ceder frente a las nuevas corrientes literarias, en especial el espiritualismo. Al repasar cronológicamente la producción narrativa de Clarín durante esta época decisiva, que culmina con la publicación de dos excepcionales libros, ambos muy diferentes entre sí —*Su único hijo* y *Doña Berta. Cuervo. Superchería*—, veremos cómo finalmente logra superar la crisis de esta época de transición para abordar, con nueva confianza y fe, la última década del siglo y de su propia vida.

A comienzos de julio de 1885 se puso a la venta el segundo tomo de *La Regenta*. Esa misma primavera —el 20 de abril— le había propuesto Alas a Fernández Lasanta una «novelita inédita» titulada *Su único hijo*, que describe como «sentimental de buena manera y muy propia para derramar lágrimas dulces alrededor de la chimenea de familia» —descripción que difiere bastante de lo que sería el resultado final—. Sin embargo en una carta a su editor escrita ese mismo otoño, le ofrece todavía otra novela, titulada —provisionalmente— *Bárbara*, que describe como «rápida», «moral», con una conclusión dramática y no «tan larga como *La Regenta*, ni siquiera la mitad».

Al principio del año siguiente se han multiplicado los proyectos sin que el autor parezca capaz de llevar a cabo la mayor parte de ellos. El 11 de enero menciona en una carta a Narciso Oller las siguientes obras que tiene «en el cartapacio»: *Una medianía*, *Juanito Reseco*, *Barbara*, *El redentor*, *Su único hijo*, *Papa o Dios*, y *Palomares*, títulos que volverá a nombrar en el futuro. De ellos merece mención aparte *Juanito Reseco*, obra que, según dice Alas a Oller, «ha de tener dos tomos y que, por ahora, es mi proyecto predilecto y el más antiguo [...] se refiere a la vida literaria pero trata de más cosas». Por lo visto, fue un libro pensado por él años antes, pues en un artículo suyo publicado el 5 de marzo de 1882 en *Gil Blas* y titulado «Notas para un libro (Moreno Nieto)», dice el autor que prepara desde «hace tiempo» esa novela y que en ella «figuran personajes vivos, reales, de los que andan por ahí: aquéllos de quien sólo bien he de decir —explica— llevan su nombre propio; otros irán con nombre de prestado». Esta combinación de lo ficticio con lo real, utilizada a su modo por Galdós en los *Episodios nacionales* para novelar la historia española, nos recuerda, una vez más, que en la obra clariniana las fronteras entre narración y discurso pueden resultar borrosas.

En varias cartas de Alas a su editor a lo largo de 1886 le promete mandar algo de «la novela» en que pensaba trabajar durante el verano; le molesta tanto el estómago, sin embargo, y —sobre todo— los nervios que es incapaz de concentrarse. El 3 de noviembre menciona *Esperaindeo* y *Una medianía*, novela esta a la que vuelve a referirse en las siguientes cartas. A pesar de su estado depresivo, Clarín publicaría en la prensa en ese año por lo menos cuatro escritos de ficción: su aportación a *Las Vírgenes locas*, inacabada novela por entregas escrita en colaboración con otros autores; el relato titulado *Cuento futuro*; las cuatro primeras partes de *El caballero de la mesa redonda* —fragmento refundido y completado por el autor unos diez años después—; y la recién descubierta narración inconclusa *Corriente*.

En el primero de estos textos, «Un paraíso sin manzanas», capítulo VI del antes referido malogrado proyecto colectivo, que va precedido por un ingenioso capítulo de transición, firmado por «Flügel» («ala», «aleta»), también de su pluma, se mezclan de un modo peculiar los temas del Fausto y del pecado original. Interesa sobre todo ahí el intenso deseo sexual que acaba apoderándose del joven escritor Octavio Ortega, voluptuosidad que caracterizará asimismo a ciertos pasajes de *Su único hijo*. En *Cuento futuro*, una nueva versión de la historia de nuestros primeros padres combinada con la traición de Judas, Clarín nos pinta el «supremo momento de la Humanidad» —el suicidio universal—, del que la única pareja de supervivientes, una vez dentro del Paraíso, acaba riñendo por causa de la manzana prohibida. Tanto en el comportamiento de este matrimonio así como en la aparición del

diablo en forma de serpiente, este cuento preludia ciertos motivos de *Su único hijo*. También el egoísmo de don Mamerto Anchoriz, protagonista del tercer escrito —que más adelante en este estudio introductorio se comentará—, anticipa el de un personaje de dicha novela larga muchísimo menos simpático: Emma Valcárcel.

La sátira del mundo literario madrileño de los años setenta ofrecida en los tres primeros capitulillos de la cuarta narración, donde se retrata al impresionable e idealista Plácido Corriente, conocido —y benévolo— crítico de teatros, de «vocación» errada, a quien le habían dado los amigos los mote de *Conforme* y de *Visto Bueno*, se remonta tanto a los primeros relatos clarinianos de inspiración costumbrista como a *Bustamante*, *El hombre de los estrenos* y —en lo que concierne al naturalismo— a *Un documento*, mientras que la asociación del protagonista con una sociedad de servicios fúnebres —eco del fúnebre protagonista de *El poeta-búho*— anticipa a *Cuervo*. Interesa sobre todo en esta «verídica historia» —que es, al fin y al cabo, una obra de ficción— la introducción en ella como personaje de una personalidad de la época, don Manuel Cañete —combinación de lo real y lo ficticio parecida a la que había ideado para *Juanito Reseco*—, así como el primer esbozo de la relación entre Corriente y un vivísimo crítico, Paco Rodiles, empeñado en corromper a su *amigo*, y «hacerle probar de la fruta del árbol prohibido»; es decir, hacerle pagar sus «francachelas y orgías», siendo el tema de la amistad uno de los que preocupa al autor no sólo en esta época sino en la década siguiente.

En 1887 Clarín sigue pensando en *Una medianía*. El 1 de abril escribe a Galdós que se siente *fecundo* y expone sus planes para dicha novela, *Esperaindeo* y *Juanito Reseco*, mencionando además *Palomares*, *Bárbara*, *Del Hígado* y *Papá Dios* (seguramente el *Papa o Dios* citado anteriormente); le promete otra vez *Esperaindeo*. El 28 de octubre le dice a Yxart: «Estoy en una época de no creer en mis novelas pretéritas ni futuras». El 26 de noviembre, en una importante carta a Fernández Lasanta acerca de *Su único hijo* y *Una medianía*, Alas se refiere de nuevo a «*Bárbara* (costumbres de la aldea asturiana, historia de una aldeana, etc., etc.)» y a «*Palomares*, vida de verano en un puerto de baños, etc.». La única obra narrativa publicada ese año es el fragmento *Mosquín*, el primer —y único— capítulo de la novela *Palomares*, nombre de un ficticio balneario asturiano mencionado más de una vez en *La Regenta*. Al comienzo de esta «verídica historia» se presenta un retrato de Mosquín, «poeta de quince años» y peatón-correo entre su pueblo y otros. No es ella la única narración de esta época situada en un ambiente asturiano, pues en enero del año siguiente aparece *Cuervo*, relato localizado en Laguna, «una ciudad alegre, blanca toda y metida en un cuadro de verdura», texto que pasaremos a comentar al ocuparnos del volumen en que se recogió.

En la antes referida carta a Lasanta fechada el 26 de noviembre de 1887, Alas le había anunciado su decisión de dividir *Una medianía*, obra ya empezada por él, en «dos novelas, la del padre (Bonifacio Reyes) y la del hijo: Antonio. La primera —pasa a explicar— se llama *Su único hijo* y la segunda *Una Medianía*». Aunque deja la redacción de esta última, tampoco se pondrá a trabajar con ahínco en aquélla. Los primeros meses de 1888 habrán sido difíciles para nuestro autor, quien le dice a su editor, en carta fechada el 18 de abril, que ha tenido «un ataque de nervios muy fuerte», asegurándole a continuación que «*Su único hijo* está ahora en buen camino». El 13 de junio, sin embargo, escribe a Galdós: «Trabajo sin fe ninguna. [...] Yo no soy novelista ni nada; más que un padre de familia que no conoce otra industria más que la de gacetillero trascendental». Lo cierto es que, tras un envío ese invierno de las primeras cuarenta cuartillas de *Su único hijo*, Clarín irá mandando a su editor, poco a poco, el original de la novela, en el que en abril de 1889 llega al capítulo V. «Hay temporadas, muy largas a veces, en que no *creo en mí* —escribe a Galdós el 29 de junio—, y ésta es una de ellas». A pesar de su falta de confianza y de sus frecuentes vacilaciones, Clarín logra publicar, en entregas que empiezan a salir en julio, el cuento largo *Superchería*, sobre el que también se volverá. En agosto publicará en una revista *Sinfonía de dos novelas. Su único hijo. —Una medianía*, «una introducción sinfónica —escribe Alas a Lasanta el 5 de ese mes— sobre motivos de *Su único hijo* y de *Una Medianía*, independiente de ambas novelas, pero sobre asunto de ambas». Este texto, considerado por algunos como más bien independiente de *Una medianía* y por la que esto escribe como el comienzo de aquella primera versión de *Una medianía* en que estaba trabajando Alas antes de ponerse a redactar definitivamente *Su único hijo*, nos trae una vez más al mundo literario madrileño de la década de los setenta.

Para noviembre de 1890, cuando Clarín ya le ha enviado a su editor hasta el capítulo XIII de *Su único hijo*, puede ser que haya acabado también el relato *Doña Berta*. En una carta fechada el 26 de ese mes habla por primera vez de una segunda colección de narraciones breves, sugiriendo que esperen a que salga *Su único hijo* antes de publicar «un tomito de tres cuentos (o cuatro) *Doña Berta* (que me va a publicar la Ilustración española y americana, y que me salió menos malo) Cuervo y *Superchería*, los cuales se prestan a llevar grabados y hacer un volumen pequeño elegante» —de nuevo, su interés en el aspecto iconográfico del libro—. Es posible que el misterioso *cuarto* cuento fuera el relato inacabado *Cuesta abajo*, que había empezado a salir, por entregas, en marzo de ese año y cuya publicación se interrumpió en octubre, para reanudarse, brevemente, en febrero del año siguiente, suspendiéndose definitivamente en julio de 1891.

Escrito en primera persona —como unas memorias—, este texto es uno de los más interesantes que tenemos del autor, tanto desde el punto de vista literario como del autobiográfico. Su contenido y el hecho de que quedase inconcluso son muy característicos de este período de crisis. Las confesiones del filósofo Narciso Arroyo, catedrático de Filosofía y Letras y hombre *insignificante* —pariente de tantos sabios clarinianos, en especial de Zurita—, ficcionalizan una cantidad de datos conocidos del propio autor y sugieren que esta relación personal pueda extenderse a esferas desconocidas de su vida privada. El personaje tiene, por ejemplo, treinta y seis años —casi la misma edad de Alas—; sufre, desde niño, de ataques nerviosos; quiere mucho a su madre; está acostumbrado, también desde niño, a acostarse muy tarde y no madrugar; y en el momento que comienza a redactar sus apuntes está pasando por una «gran *angustia metafísica*» causada, en parte, por el haber sido calificado de ateo. Narciso Arroyo había quedado huérfano de padre y, en ese momento, viudo —estado que parece haberle estimulado a escribir sus memorias—. La acción principal del relato remonta a un verano en que el narrador, a los diecisiete años, estaba curándose de «una gran fiebre nerviosa» —crisis descrita en bastante detalle y que ofrece algunos puntos de contacto con las cavilaciones de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*, además de contener un eco de los primeros poemas de Leopoldo Alas a la Virgen—. En la evocación que hace Arroyo de su visita a las señoritas de Pombal —una de ellas su futura esposa—, sobresale el lirismo de las descripciones del paisaje asturiano. La excitación que siente el memorialista en presencia de las dos hermanas, cada una de las cuales representa un diferente tipo de amor —sensual o puro—, no sólo recuerda al héroe de «Un paraíso sin manzanas» y a Bonifacio Reyes (remonta hasta «El diablo en Semana Santa») sino que resuenan ahí de un modo atenuado aquellos primeros cuentos clarinianos cuyos protagonistas padecían un desengaño amoroso. En *Cuesta abajo* puede haber una autobiografía sentimental así como espiritual de Leopoldo Alas escrita en un momento crítico de su propia vida.

En la primavera de 1891 Alas redacta los tres últimos capítulos de la novela *Su único hijo*, que se pone a la venta el 13 de junio. En esa misma época publica un curioso relato inacabado titulado *El filósofo y la «vengadora»*. Este supuesto intercambio epistolar entre un *filósofo* —recuérdese a Narciso Arroyo— y la amante de su íntimo amigo Fernando contiene más observaciones interesantes sobre el concepto de la amistad y la *filosofía* amorosa de dicho personaje masculino: «no puedo amar lícitamente a las mujeres que encuentro por ahí», escribe, por ejemplo. Y más adelante: «me enamoro, a mi manera, exclusivamente de las mujeres puras, de las que no son capaces *moralmente* de amar, o mostrarlo al menos, a un hombre que no puede contraer *justas*

nupcias. La mujer imposible es mi único *tópico* amoroso». En esos meses aparece también en la prensa la narración *Doña Berta* tras lo cual, a juzgar por sus cartas a Yxart, Clarín procuró —sin éxito— volver una vez más a la malograda novela *Juanito Reseco*, de la que no ha quedado huella alguna.

Leopoldo Alas va preparando el volumen de narraciones encabezado por *Doña Berta*. El 17 de junio de 1891 escribe a Galdós: «Por otoño publicaré “*Doña Berta*” una *nouvelle* que me está publicando la Ilustración Española y que creo que es de lo que me ha salido menos malo. Irá con otras dos o tres», lo cual sugiere que todavía no ha abandonado por completo *Cuesta abajo*. En una carta del 4 de diciembre a Fernández Lasanta dice haber devuelto las pruebas de *Superchería*, añadiendo las siguientes instrucciones: «Deseo que en la portada se lea *Doña Berta* con letras mayores y después con otras bastante más pequeñas *Cuervo – Superchería*, y nada de decir allí que son novelas cortas; *el público dirá lo que son* [cursivas mías]». El tomo se habrá puesto a la venta al principio de 1892, su fecha de publicación.

Las tres narraciones de este volumen están unidas por el tema de la muerte (tema, también, de *Cuesta abajo*). Clarín parece haber querido separar dos historias de amor imposible y amor materno con el relato —sin argumento— de *Cuervo*. Es natural que hubiera querido encabezarlo con *Doña Berta* puesto que, según se ha visto, estaba bastante satisfecho de esta obra.

La historia de doña Berta de Rondaliego es una de las más tiernas —y tristes— trazadas por la pluma de Clarín. Situada primero en un idílico rincón de Asturias —tan escondido y hermoso como el *Castillo* y tierras de las de Pombal en *Cuesta abajo*—, luego en la bulliosa capital (tradicional contraste entre corte y aldea), nos narra los remotos amores ilícitos de la actual setentona solitaria con un capitán liberal, muerto —después— en batalla; el nacimiento y secuestro del hijo; y la malograda búsqueda del presunto retrato del hijo desaparecido, muerto también en la guerra. Es una búsqueda loca (la locura se rastrea en otros relatos clarinianos de esta época) que es a la vez el camino hacia su propia muerte. En *Doña Berta* el amor entre madre e hijo, idealizado en cuentos anteriores, alcanza una gran intensidad que recuerda los sentimientos de Bonifacio Reyes. El empleo de imágenes religiosas lo enriquece de un modo lírico, nunca paródico (como en dicha novela grande). En realidad, la narración está llena de muertes, siendo la última —y más patética— la del gato blanco, único compañero de la vieja y reflejo de su alma.

Cuervo no es un cuento propiamente dicho, pues en él se limita el autor a introducir a su *héroe*, don Ángel Cuervo, cuyo extraordinario —e inolvidable— retrato pinta en varias situaciones representativas

sin embarcarse en una acción verdaderamente novelesca. Por eso me parece bastante posible que sea otra obra inacabada de esta época, que Clarín habría decidido incluir en el volumen porque, en efecto, puede leerse como texto independiente. En la negra y simbólica figura de don Ángel Cuervo, «“el parásito de la muerte, el bufón de la Funeraria”» según un enemigo suyo, hay, seguramente, alguna raíz medieval; en vez de arrebatarse a la gente, sin embargo, como la Muerte tradicional, don Ángel vela al moribundo con aguardiente, tabaco y alegre conversación, asiste al entierro y, a la vuelta, les infunde a los sobrevivientes una intensa sensación de *vida*. Cuervo es un egoísta —tiene algo en común con el personaje de Emma Valcárcel— que encarna una reacción muy humana, y muy secreta, frente a la muerte: la de celebrar la suerte de que la persona fallecida sea precisamente *otro*... (Algo semejante es lo que sentirán Judas Adambis y Evalina Apple al quedarse solos en *Cuento futuro*.) En la descripción de la «hipocresía inocente» de una joven viuda quizá podamos ver un eco, también, de *Mi entierro*. *Cuervo* es, en el fondo, una especie de espejo para la conciencia humana.

El protagonista de *Superchería*, Nicolás Serrano, «filósofo de treinta inviernos, víctima de la bilis y de los nervios», recuerda al de *Cuesta abajo* y, por consiguiente, al propio Leopoldo Alas. Aunque narrado en tercera persona, el cuento contiene también largos pasajes de sus *Memorias* que, como fue el caso en *Cuesta abajo*, permiten al personaje revelárenos más directa e íntimamente (también desempeñan cierto papel importante en una de las *supercherías* del relato). Dentro de un marco circular —la acción principal, situada en Guadalajara (lo cual trae a la mente un incidente hacia el final de *Bustamante*), empieza y acaba en Madrid— se nos presenta el mayor milagro de todos, el amor: esta vez el amor imposible de Serrano y Caterina Porrena, madre del niño Tomasuccio. Es una historia a la vez sencilla y compleja, en que la muerte desempeña un papel fundamental desde los primeros recuerdos que tiene Serrano de sí como un «hijo muerto» y la aparición de Tomasuccio que «también parecía vestido para la muerte». El retrato que hace Alas (ya padre de familia) del niño «débil y nervioso, soñador y precoz» es mucho más convincente que el que había hecho unos diez años antes de Pipá, y el tratamiento de la muerte carece del sentimentalismo de *Las dos cajas*. La actuación del doctor Foligno y la *sonámbula* Caterina recuerda escenas de teatro en obras como *Avecilla* y *Su único hijo*; también se parece a esta última obra en el anhelo que siente Serrano —como Bonis— por su madre, así como en una curiosa referencia a unos supuestos versos suyos de adolescencia titulados *El amante de la bruja*, que traen a la mente la alegoría caligráfica de Bonifacio en el capítulo XI. Para estos dos personajes, como para Narciso Arroyo en *Cuesta abajo*, el amor a la mujer o bien era puro o, si no, voluptuoso y hasta infernal.

V. Dedicación al cuento: *El Señor y lo demás...*

Tras una larga época de crisis —época, también, a la que corresponden algunas obras maestras— Leopoldo Alas vuelve a lanzarse a la creación literaria con energía y, según parece, confianza en su pluma. Salvo alguna que otra excepción, las obras narrativas de la última década de su vida van a ser más bien cortas: tal vez por una falta de aliento, tal vez por un exceso de inquietud mental, o por sentirse con prisa —sigue empeorando de salud—, Clarín se dedica casi exclusivamente al *cuento*, género que le permite desplegar una gran variedad de técnicas e intereses. Junto con estas motivaciones de índole más bien personal hay que recordar el papel que desempeñan los periódicos de la época que piden (y pagan) contribuciones de tipo literario. A esto se refiere Clarín en una *revista literaria* fechada el 3 de agosto de 1892 (*Palique*), donde aplaude «la moda del cuento, que se ha extendido por toda la prensa madrileña», añadiendo que la costumbre «no está exenta de peligros. Por de pronto, obedece al afán de ahorrar tiempo; si al artículo de fondo sustituyen el suelto, la noticia; a la novela larga es natural que sustituya el cuento». Tras unas consideraciones sobre la debatida diferencia entre éste y la novela corta o *nouvelle*, advierte Alas que el escribir cuentos *no es nada fácil*: «lo peor es [...] que se cree con aptitud para escribir cuentos, porque son cortos, el que reconoce no tenerla para otros empeños artísticos».

El título de su tercera colección, *El Señor y lo demás, son cuentos* parece afirmar, por lo menos en el caso de «lo demás» —aunque con algún toque de ironía—, dicho compromiso del autor. El libro es sólo un poco más largo que *Doña Berta*, pero reúne un total de trece relatos, la mayor parte de los cuales aparece en la prensa durante la última mitad de 1892 y la primera del año siguiente. Alas alude a la posibilidad de una nueva recopilación por vez primera en una carta a Fernández Lasanta del 7 de enero de este año, donde le dice: «Los *Cuentos* han tenido, a Dios gracias, buena acogida y sabe mucha gente de ellos, aquí y en América», referencia, al parecer, a su anterior publicación en la prensa. Vuelve a mencionar su «proposición» en la carta siguiente (sin fecha). Por fin el 8 de mayo empieza a negociar en serio: «Tengo terminados 12 cuentos, algunos bastante largos, que harían un tomo bastante regular: es de lo mejor que yo he escrito. ¿Quiere Ud. publi-

carlo también esta primavera? ¿Qué precio me da?». Esta valoración suya está reforzada en una interesante carta fechada el 16 de mayo:

Los doce cuentos que quiero publicar están publicados en diferentes periódicos y épocas, y muchos de ellos tuvieron muy buena acogida, de modo que el haberse publicado ya lejos de perjudicarlos les dará más compradores de fijo. Además, el conjunto resulta lo más artístico (de veras) y lo más *maduro* que yo he hecho.

Harán un volumen mayor que *Doña Berta*, y si algo faltara yo le daría a Ud. original inédito (cuentos también) sin aumentar el precio.

Se supone que en su respuesta del 9 de junio el editor aceptó la propuesta aunque, a juzgar por la siguiente carta del autor, con algunas reservas financieras (de aquí en adelante se aumentarán las dificultades económicas de uno y otro hombre, que los llevarán poco después a una ruptura definitiva).

El 14 de junio Alas se ocupa en gran detalle del volumen. Como había hecho en el caso de *Doña Berta*, sugiere —sin éxito— que los cuentos vayan ilustrados, pues «se prestan mucho a ello», aceptando también que eso podría dejarse «para otra ocasión... o para otra edición, por ejemplo, de todos mis cuentos *ilustrados*, un tomo grande que comprendiera *Pipá* —*D^a Berta*— los cuatro cuentos de *Solos* y los de ahora» (es curioso que siga excluyendo de esta enumeración cuentos como *Doctor Sutilis* y *Novela realista* así como, al parecer, los que se acercan al artículo de costumbres). Pasa en seguida a sus instrucciones icónicas, que se reproducen aquí:

He aquí el plan del libro cuyo original le envío: debe de ser de letra clara y no pequeña. Bastantes espacios; las divisiones señaladas por estrellas en el libro deben suponer página distinta.

Portada

Leopoldo Alas
(Clarín)
El Señor
y lo demás, son cuentos

(II. Adiós, Cordera! — III. Cambio de luz — IV. El Centauro — V. Rivales — VI. Protesto — VII. La Yernocracia — VIII.

Un Viejo verde – IX. Cuento futuro – X. Un Jornalero – XI. Benedictino – XII. La Ronca – XIII. La Rosa de oro).
1893.

Como en el caso de las dos colecciones previas, Fernández Laspina siguió fielmente estas indicaciones. Sabemos por una carta del 29 de septiembre que para esa fecha el volumen de *El Señor* está a la venta.

Como se ha podido advertir en la correspondencia de Leopoldo Alas con su editor, dicho volumen iba a tener, en mayo de 1893, doce cuentos, número que luego aumentaría el autor a trece. Sin embargo, y por una ironía cruel, el número de piezas en esta, la más reeditada, colección de relatos clarinianos sería *reducido* otra vez a doce en 1944 cuando, *depurado* de su cuento inicial, volvió a aparecer en la Colección Austral de Espasa-Calpe bajo el título de *¡Adiós, Cordera! y otros cuentos*, eliminación subsanada, por fin, en la nueva edición de *El Señor y los demás, son cuentos* (1988) preparada para esta editorial por Gonzalo Sobejano. En su versión original el volumen se abre con el cuento que, como en el caso de *Pipá y Doña Berta*, el autor mismo había escogido no sólo para encabezar el libro sino también para darle título. Es de suponer, pues, que Alas quería establecer un cierto tono al empezar con *El Señor*, seguramente una de sus narraciones más conmovedoras. Ese tono lírico y espiritual vuelve a asomar en el cuento final, *La rosa de oro*, creándose así —como también había ocurrido en los volúmenes anteriores— una especie de enlace o marco para las once narraciones que, tampoco recogidas según el orden de su publicación en la prensa, alternan entre sí de tema y tonalidad. Algunas de ellas parecen inspirarse en experiencias o emociones personales del autor; otras constituyen más bien un vehículo ficticio para ideas suyas. *Cuento futuro* y el relato que da título al libro son los más extensos, mientras que los demás varían entre sí, siendo *El Centauro* el más corto. Tanto la variedad como la calidad del volumen son una prueba de la maestría de Clarín como cuentista.

El relato *El Señor* (1892) recoge el tema del amor imposible —recuérdese, por ejemplo, *El filósofo y la «vengadora»*— situándose dentro del contexto del sacerdote enamorado. En realidad, Juan de Dios es una especie de versión *purificada* de Fermín de Pas en *La Regenta* (personaje este que remonta, a su vez, al magistral de *El diablo en Semana Santa*). Tanto las angustias religiosas del protagonista como el ambiente lírico del cuento reflejan el nuevo espiritualismo del autor y de la época. La estrecha relación entre Juan de Dios y su madre es también característica de muchas obras de Clarín.

¡Adiós, Cordera! (1892), único cuento del libro situado en Asturias, único, también, con protagonistas infantiles y único —quizá en toda la literatura española— que cuenta entre sus personajes principa-

les con una vaca, es, básicamente, una ilustración de las ideas del autor acerca del progreso y la guerra. De un simbolismo nada disfrazado, una idealización del campo y un abierto sentimentalismo, esta narración siempre ha sido favorita de los lectores así como de los críticos, que la han sometido a una asombrosa variedad de interpretaciones.

Cambio de luz (1893) es uno de los cuentos más intensamente personales de Leopoldo Alas. La crisis espiritual de don Jorge Arial —otro protagonista sabio— está presentada en relación con el debilitamiento de su vista: al cegarse «vio la verdad de Dios». Al final de *Su único hijo*, para no hundirse en el vacío, Bonifacio Reyes afirma desesperadamente su fe en su hijo; la fe de Arial, en cambio, es serenamente segura, su «humanario de la fe», la música. *Cambio de luz* acaba con una firme nota de resolución interior y de amor a la familia.

Violeta Pagés, protagonista de *El Centauro* (1893), es una pariente lejana de aquellas mujeres crueles de los primeros cuentos clarinianos, sólo que aquí el hombre del cuento —el narrador— se limita a escucharla, y a reproducir luego lo que le confiesa. ¡Qué confesión más extraña y erótica la de esta «pagana» enamorada de un Centauro imposible! Y ¡qué venganza la del autor al casarla, años después, con un «hombrachón» «brutal, grosero», capitán de Caballería...!

La venganza en *Rivales* (1893) pertenece a la mujer, una *discreta lectora* burguesa, casada con un sabio y cortejada sin éxito en un balneario por un vanidoso y falso escritor. Al perder la partida frente a su rival —un libro—, Víctor Cano acaba perdiéndose a sí mismo, pues él es el *autor* de su propio fracaso. Sin embargo al final de esta irónica narración la mujer perderá muchísimo más, pues su desengaño le quita para siempre la inocente confianza en la lectura.

Como en *El doctor Pértinax*, parte del cuento *Protesto* (1892) describe un sueño en que el protagonista *muerto* se encuentra delante de San Pedro. Además de reflejar un verdadero temor de su autor, según consta en su correspondencia con su editor, el sueño *providencial* del protesto que tiene el avaro don Fermín Zaldúa le permite al personaje ganar en astucia a don Mamerto, hombre muy listo y director espiritual suyo en el «negocio de la salvación». La línea argumental de *Protesto* es un verdadero juego de ajedrez.

La yernocracia (1893) reproduce una conversación del narrador con su amigo Aurelio Marco, «gran filósofo *fin de siècle* y padre de familia no tan filosófico», quien va revelando en ella una «blandura doméstica» que toma la forma de una ciega obediencia a su hija mimada de tres años y medio. Esta alabanza sentimental del amor paternal, que recuerda el tono del final de *Cambio de luz*, apenas da materia para un cuento.

Un viejo verde (1893) sí es un cuento cabal: un cuento «*idealista imposible*» contado a unos supuestos oyentes. Este marco oral, reiterado

al final, impide que la historia caiga en un romanticismo falso. Las descripciones del interior del Circo madrileño recuerdan la primera escena de *Un documento*, y el amor *imposible* del admirador de Elisa, un hombre de treinta y ocho a cuarenta años (la edad del autor), trae a la mente otra vez cuentos como *El filósofo y la «vengadora»* (con el que tiene, por cierto, bastante en común). Elisa Rojas es todavía otro personaje femenino clariniano que juega con los hombres como un gato con el ratón. *Un viejo verde* es un cuento de hadas para personas mayores.

Como ya se comentó *Cuento futuro* al ocuparnos de los cuentos de la época anterior, pasaremos en seguida a *Un jornalero*, único relato del volumen para el que no tenemos fecha de publicación en la prensa. Es otra narración escrita, según parece, para ilustrar las ideas del autor, esta vez sobre la honradez y dignidad del idealista escritor erudito así como sobre el egoísmo y cobardía vital de los que le traicionan. En realidad la historia del «pobre jornalero del espíritu» es la de un inadvertido mártir por la cultura, y sería interesante saber cuánto hay de su autor en la descripción que hace de sí mismo el laborioso protagonista... Al enfrentar a un «burgués sabio» con una banda de socialistas o anarquistas armados Clarín está utilizando como materia de ficción un tema de interés más bien social —el problema obrero—, algo que había hecho ya en *¡Adiós, Cordera!* Es una tendencia *ilustrativa* que remonta a los años setenta y que caracterizará otras narraciones suyas de la última década de su vida en que la tesis acaba impidiendo la creación de auténticos entes de ficción y ofrece, en su lugar, personajes simbólicos o representativos reducidos a ser tipos.

Nada hay de tipo en el retrato del soltero don Joaquín, protagonista de *Benedictino* (1893), quien, en esta versión clariniana de la historia de Abel y Caín, termina cumpliendo sus deseos con la hija del amigo muerto. En esta versión del tema del viejo y la niña, constante en la obra de nuestro autor —recuérdese, por ejemplo, *Doctor Angelicus*—, se insiste sobre la afirmación de la virilidad. El Caín de este cuento, todo lo contrario del misterioso adorador de la soberbia Elisa Rojas, es un auténtico (y consumado) *viejo verde*.

En *La Ronca* (1893) Clarín regresa a aquel ambiente teatral de la corte en que se desenvuelven algunas de las narraciones del volumen *Pipá*, pero con otro tono: en lugar de la aguda sátira de *El hombre de los estrenos* y *Bustamante*, por ejemplo, o del ambicioso análisis del protagonista-escritor en *Un documento*, se percibe en *La Ronca* una sensación de melancólico desengaño y aun de cansancio vital. En realidad, el crítico Baluarte y la actriz Juana González jamás hubieran podido amarse: son como los proverbiales barcos en la noche. No se trata aquí, como en el cuento *Rivales*, del amor imposible juvenil, sino más

bien de la pérdida de cualquier ilusión. *La Ronca* es quizá uno de los relatos más tristes de Leopoldo Alas.

La última pieza del libro, *La rosa de oro* (1893), recoge el lirismo espiritual de *El Señor* así como el ambiente de cuento de hadas sugerido en *Un viejo verde*. La victoria del espíritu sobre la materia —simbolizados ambos por el oro— apenas sería *posible* en un mundo real. Este idealizado retrato de fe y esperanza podría relacionarse asimismo con el resplandeciente final de *Cambio de luz*, sólo que uno es pura fantasía y el otro, la penosa realidad.

Mención aparte merecen, por fin, todavía otros dos escritos clarinianos aparecidos en la prensa en 1893, los cuales, por haberse incorporado luego en *Doctor Sutilis*, se incluyen tradicionalmente entre los *cuentos* del autor, quien optaría sin embargo —por razones obvias— por publicarlos en el volumen de crítica *Palique*. Son textos menores, ilustrativos. *Diálogo edificante* es una conversación sobre el fanatismo religioso sostenida entre la Capilla evangélica en Madrid, cerrada al culto, y la inacabada Catedral de Covadonga, mientras que *Un candidato* presenta el contraste entre corte y aldea por medio del retrato del diputado Zalamero, candidato nato.

VI. Abundancia y conciencia narrativas: *Cuentos morales*

Aunque rompe con Fernández Lasanta en el otoño de 1893, poco después de la aparición del volumen *El Señor*, quedando así sin editor, Leopoldo Alas sigue publicando cuentos en la prensa del día. Van acumulándose rápidamente. El 22 de septiembre de 1895 escribe a Galdós: «Este otoño pienso publicar “*Cuentos morales*” probablemente por mi cuenta; y por cierto que he de pedir a Ud. consejos y *datos* administrativos». Carecemos de documentación epistolar acerca de esta *cosecha otoñal* de veintiocho narraciones —breves, casi todas— y un prólogo, aunque sí existe una correspondencia del autor con Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico*, donde aparecieron primero algunas de ellas. El prólogo —lo último que redactó— está fechado en «Noviembre de 1895»; el volumen se publicó en 1896.

Cuentos morales se diferencia de las otras recopilaciones de cuentos clarinianos por la gran cantidad de textos que reúne así como por el hecho de ir encabezado por dicho prólogo donde el autor, en su «edad madura», le brinda al lector una especie de *ars poetica*: una toma de conciencia no sólo frente a los cuentos de esta colección sino también «otros antes publicados y muchos que se publicarán, si Dios quiere, más adelante». Es posible que en el momento de preparar el libro el propio Alas, asumiendo frente a sí mismo el papel de *crítico*, se diera cuenta del efecto de desconcierto que pudiera causar al público tan profuso conjunto de textos y que por eso quisiese otorgarles cierta unidad por medio de un prólogo. Lo cierto es que constituye este último un documento fundamental para la comprensión de la obra clariniana. En cuanto a la distribución y cronología de tan variada colección, Clarín seleccionó con gran cuidado, como en los volúmenes anteriores, las narraciones primera y última, estableciendo así un tono que envuelve a las demás: *El cura de Vericuerdo*, la más larga del libro, es una especie de novela ejemplar humana —literaria—, mientras que *La Reina Margarita*, de resolución feliz, lo termina con una nota positiva. Las veintiséis intermedias alternan y varían en tema y tono sin seguir el orden en que fueron publicadas en la prensa y sin que existiera, al parecer, un intento por parte del autor de dotarlas de una estructura más allá de lo indicado.

El prólogo a *Cuentos morales* nos ofrece un breve autorretrato espiritual de Leopoldo Alas a los cuarenta y tres años de edad. Desde

esta perspectiva se distancia momentáneamente de su obra literaria —pretérita, presente y futura— para tratar de ver lo que la caracteriza en su conjunto y cuál ha sido su propio desarrollo como escritor. Autor y obra van estrechamente vinculados, por cierto, en la trayectoria que traza desde su juvenil amor a la mujer hasta su actual interés en el *Bien* y en Dios, pues dicha alteración de enfoque puede ser rastreada a lo largo de su obra narrativa. Leopoldo Alas parece haber superado aquella compleja crisis de finales de los años ochenta y encontrado, por fin, una cierta tranquilidad interior. La actitud de paz contemplativa desde la que se dirige a su lector —y que caracterizará algunas narraciones suyas posteriores— refleja sobre todo una aceptación de su propia mortalidad: constituye, aunque él mismo quizá no lo presintiera, una preparación espiritual para la muerte que se lo llevaría apenas seis años después.

Desde esa altura de la vida, digo, Alas explica por qué ha llamado a este volumen —el único, dicho sea de paso, cuyo título es independiente de la pieza inicial— *Cuentos morales*. La razón, sumamente personal y sin pretensiones didácticas, constituye un resumen de sus intenciones artísticas: «Los llamo así —escribe— porque en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas». Al definir su cuentística en general, Clarín se aleja de las técnicas narrativas del realismo: «No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías —escribe—, la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad». Conviene señalar que este ideal —por cierto, no siempre logrado— no representa ningún cambio abrupto en la narrativa de nuestro autor, quien, desde el comienzo, se había concentrado en el *hombre interior*: al prescindir del *ropaje* descriptivo del realismo decimonónico Leopoldo Alas da el paso hacia la literatura moderna. Para entender lo que significa esto compárense entre sí, por ejemplo, el cuento *Un documento* con *La Ronca*, o bien, una y otra novela larga. Finalmente hay que subrayar todavía otro rasgo de modernidad que se percibe en el prólogo de Clarín: la estrecha vinculación que establece el autor con sus escritos. Tras hablar de sí mismo como autor maduro, de su idea de Dios y de su aceptación de la muerte, dice lo siguiente: «He hablado tanto de mí mismo y tan poco de *intereses generales literarios* porque la razón de ser mis cuentos como son se funda en *cosas mías*, no en influencias ni propósitos escolásticos». En efecto, no sólo estos cuentos *morales* sino también todos los de Leopoldo Alas resultan muy personales y constituyen un espejo multifacético de su alma.

Dada la cantidad de piezas reunidas en este volumen, será imposible comentarlas detenidamente aquí. Sin embargo, como esta

introducción pretende servir de guía para el lector interesado en la totalidad de la cuentística clariniana, vamos a señalar, brevemente, unos cuantos aspectos temáticos o estilísticos de cada una de ellas que puedan ayudar a situarla dentro de dicho conjunto.

Los primeros tres relatos, que retratan diversas actitudes frente al trabajo y el dinero, emiten un fuerte aroma asturiano. En *El cura de Vericuelo* (1894), larga narración con un marco en primera persona y una variedad de puntos de vista, un viejo sacerdote de aldea, antes aficionado al juego y a la borrachera —vicios que asoman en otras muchas obras del autor—, le da una lección al joven y arrogante *poeta* burlesco Higadillos. *Boroña* (1893) contrasta el anhelo sentimental de un indiano desdichado por recuperar, de vuelta a su tierra natal, el «pan de su infancia», con la codicia de sus familiares. El cuento recuerda, muy superficialmente, el regreso de Bonifacio Reyes a Raíces en el capítulo XVI de *Su único hijo*. El protagonista de *La conversión de Chiripa* (1894) había aparecido como un «delantero de trece años» al final del relato *Pipá* —texto al que se refiere Clarín aquí— y figura asimismo en la primera escena de *La Regenta*. Ahora, «unos treinta años» después, este vagabundo, tras pasearse bajo la lluvia por las calles ovetenses, encuentra finalmente albergue en una iglesia. El cuento, mera anécdota que le sirve de pretexto al autor para un comentario social, retrata la caridad cristiana bajo una luz bastante idealizada.

Por contraste con la narración anterior, la historia de *El número uno* (1895) —otro de tantos personajes *sabios* de Clarín— está presentada con gran mordacidad. Es posible que este retrato de un tipo tuviese como inspiración alguna persona conocida por el autor. El final en el cielo —no se trata aquí de un sueño como en *El doctor Pértinax* o en *Protesto*—, con su «festín de la caridad», convierte al cuento en una versión moderna de la medieval danza de la muerte. El retrato del *distráido* don Pantaleón Bonilla en *Para vicios* (1894), en cambio, presenta al *sabio* bondadoso cuya espontánea caridad se contrapone a la de una severa beata. Una vez más Leopoldo Alas utiliza aquí la ficción como vehículo de sus juicios éticos.

En *El dúo de la tos* (1894), uno de los más conmovedores entre los cuentos clarinianos, se nos presenta, en forma musical, la tenue comunicación de dos tísicos desconocidos en un balneario, condenados uno y otro a la soledad y a la muerte próxima. El amor imposible, tema de tantas otras narraciones, se caracteriza aquí por una gran delicadeza y fragilidad. En el cuento siguiente, *Vario* (1894), también se siente —aunque de otro modo— la honda presencia de la muerte. Situado, como *Amor' è furbo*, en Italia y en una época lejana —en este caso, la era del emperador Augusto—, tiene como protagonista —por excepción en la narrativa clariniana— a una figura histórica, el que fuera en

su tiempo conocido poeta Lucius Varius Rufo. El relato, que ofrece múltiples niveles de interpretación, examina el tema del escritor y la inmortalidad a la vez que le revela al lector el profundo conocimiento por parte de su autor del mundo clásico.

La imperfecta casada (1893) es el retrato interior de una «casta esposa» y madre que llena sus muchas horas de ocio con la lectura de *La perfecta casada* de Fray Luis de León —recuérdese que también es éste el título de otro cuento de Leopoldo Alas—, lectura que la hace repasar toda su vida hasta el presente. Mariquita Varela (nombre, asimismo, de la señora a quien dedicó Fray Luis su libro) es una de las muchas protagonistas de Clarín caracterizadas como lectoras. Quizá tenga más en común con la desengañada lectora de *Rivales* que con la duquesa de *Un documento* o bien con Ana Ozores.

La «enfermedad» del doctor Glauben (en alemán: *fe* o *creer*), sabio catedrático de filosofía y protagonista de *Un grabado* (1894), a quien retrata aquí el narrador en primera persona, reforzando así la sensación de verosimilitud, nace, como él mismo explica, «en una crisis», lo cual relaciona el cuento con *Cambio de luz*. En efecto, la obsesión que tiene el personaje con la paternidad y su consiguiente explicación de la existencia de Dios recuerdan a Bonifacio Reyes. La orfandad de madre es también un tema recurrente en la obra clariniana. Parecido tono sentimental —o, si se quiere, de *ternura*— caracteriza a *El Torso* (1894). El retrato de este fiel jardinero, presentado dentro de un marco de crítica humana y social, despierta la compasión.

Cristales (1893), otra narración en primera persona, se abre con un lema tomado de «El alma es un cristal» de Juan Pérez de Montalbán, poema que establece el tono del escrito clariniano: la amistad (estudiada también en *Benedictino*). La confesión y el autorretrato que hace Cristóbal impresionan por su sinceridad. Otra vez se sitúa la acción aquí en el ambiente teatral de la corte. El protagonista de *Don Urbano* (1894), quien, como tantos otros, acaba medio enloquecido, le sirve a Clarín como mero vehículo de sátira social. Los antecedentes ficticios de este obsesionado maestro de párvulos, con su nombre simbólico, remontan, sin embargo, a los primeros intentos de tipo costumbrista publicados por el autor.

El protagonista de *El frío del Papa* (1894), otro cuento de crisis espiritual (como *Cambio de luz*), se llama, como el de *La yernocracia*, Aurelio Marco, mientras que la evocación de León XIII trae a la mente al Papa ideal de *La rosa de oro*. En el relato en cuestión, publicado poco antes del día de Reyes, se combinan el presente, el recuerdo y el sueño para comprometer al lector emocionalmente (compárese, por ejemplo, la complejidad de esta narración con lo obvio del mensaje de *Boroña*).

Siguen dos cuentos de animales. *León Benavides* (1893) es la historia de la cicatriz de uno de los leones del Congreso, contada por él mismo: una alegoría de la guerra y la historia española ideada por el autor para ilustrar un pensamiento. *El Quin* (1895) es todo lo contrario: la «verídica historia» de este perro de lanas, heredero de *El coloquio* cervantino así como de *Kant, perro viejo* (y lejano pariente de otros personajes animales de nuestro autor), procura ser, como dice al comienzo, el estudio del «estado de alma de un perro» por cuyos ojos de amigo fiel, con la ayuda de un narrador menos leal, vamos percibiendo la fisonomía de su amo humano.

En *La noche-mala del Diablo* (1894), cuento navideño, encontramos otra vez, años después, a Satanás, protagonista de *El diablo en Semana Santa*. Esta fantasía goyesca, de claras resonancias cristianas, constituye una especie de visión negra de la paternidad y tiene estrechas vinculaciones con el personaje de Emma Valcárcel así como con el dibujo alegórico que hace Bonifacio Reyes en el capítulo XI de *Su único hijo*. En *Ordalías* (1894), en cambio, la descripción de la prueba a que es sometido un candidato para ser maestro de unos hijos resulta ser un montaje argumental para el retrato —a la Molière— del padre obsesionado por la limpieza.

Viaje redondo (1895), todavía otro cuento de crisis espiritual, puede ser relacionado asimismo con el hijo y la viuda madre del fragmento *Cuesta abajo*. Es un cuento simbólico en que, como en *Cambio de luz* —y no *El frío del Papa*— se resuelve el problema de la fe. Ciertos pasajes del relato traen a la mente la angustia de Bonifacio Reyes. *La trampa* (1895) es, en cambio, un cuento irónico de ambiente pintorescamente aldeano (y con cierto parentesco con *¡Adiós, Cordera!*) que celebra la victoria del cariño humano sobre la avaricia y la crueldad.

Los dos siguientes relatos, publicados ambos en 1893, tienen como fondo histórico la campaña de Melilla que tuvo lugar aquel año. *Don Patricio o el premio gordo en Melilla* es una historia anecdótica que pone de relieve la astucia de otro rico avaro clariniano (recuérdese al protagonista de *El doctor Pértinax*). *El sustituto* combina la crítica social de un abuso con una fuerte dosis de heroísmo poético que hace pensar en ciertos pasajes épicos de otras narraciones (por ejemplo, *Doctor Sutilis* o —con otro tono— *Doña Berta*) así como el final de *¡Adiós, Cordera!*

El señor Isla (1895) describe el envejecimiento de un escritor desengañado, amargo e incapaz de verse a sí mismo, que había sido famoso en su juventud. La bella y vanidosa protagonista de *Snob* (1895) —otro cuento situado en un balneario— sí tiene un breve momento de autorrevelación al final. La relación amistosa entre ella y un catedrático se aproxima a la del narrador y la protagonista de *El Centauro*. «*Flirtation*» legítima (1895), que tiene lugar en parte en un lugar de

veraneo, pinta también el mundo literario madrileño. El retrato satírico del viudo don Diego Paredes pertenece al tipo de escritos costumbristas como *Don Ermeguncio o la vocación*. La estrecha relación entre don Diego y su hija, personaje este de gran dignidad, es análoga a la de don Elías Cofiño y la suya en *Sinfonía de dos novelas*.

Es probable que *El caballero de la mesa redonda* (1895), el segundo relato en extensión de los que integran este volumen, fuera escrito en dos etapas, pues las cuatro primeras partes se publicaron en la prensa, en una versión primitiva, nueve años antes. Situado en el balneario imaginario de Termas-altas, al que se alude en los capítulos XXI y XXII de *La Regenta*, narra los últimos días de un viejo Don Juan —otro viejo verde— acompañado, hasta el final, por una señora fea y caritativa que llega a encarnar la figura alegórica de la Muerte, la cual tendría alguna afinidad espiritual con el protagonista de *Cuervo*.

Cuentos morales termina con tres relatos de ambiente teatral. *La tara* (1895) es una farsa de adulterio inverosímil —relacionado de algún modo con *Amor' è furbo*— donde el honor se cambia por dinero. La única acción novelesca de *González Bribón* (1895) —retrato de un crítico resentido en la corte— tiene lugar al tropezar el narrador con Bribón a la salida de un estreno de Echegaray (escena que recuerda, por ejemplo, a *El hombre de los estrenos* o el comienzo de *Cristales*). Puede ser que este texto aluda a uno —o más— de los muchos enemigos literarios de Leopoldo Alas. El último cuento, *La Reina Margarita* (1895), describe la vida de una compañía provinciana de ópera, vida presentada ya —bajo otra luz— en *Su único hijo*. Esta sencilla historia de los amores entre Marcela Vidal y Feliciano Candonga —pareja que recuerda al matrimonio de actores en *La Ronca*— es una de las pocas en la narrativa clariniana con un final feliz. Sería por esta razón que su autor decidiera cerrar con ella su tomo de *Cuentos morales*.

VII. La cosecha final: *El gallo de Sócrates*

Durante el último lustro de su vida Leopoldo Alas seguiría publicando en la prensa del día narraciones breves que mantendrían viva delante del público su fama como escritor de ficción. Aunque se le va deteriorando la salud, encuentra el tiempo para hacer un viaje a Madrid al final de 1897 y para seguir publicando con regularidad artículos de crítica. Quince relatos, de los que sólo dos no se han podido fechar con anterioridad, fueron recogidos luego en el volumen *El gallo de Sócrates*; diez más (uno sin fecha previa), en aquel cajón de sastre póstumo titulado *Doctor Sutilis*; y cinco han sido *rescatados* en años recientes. ¿Quedan ahí, en las hemerotecas, otros cuentos suyos todavía por exhumar? No se sabe. Por el momento, en este repaso de la *cosecha final* clariniana ocupémonos primero de los textos sueltos —los de *Doctor Sutilis*, tradicionalmente clasificados por la crítica, recuérdese, como *cuentos*, que nos quedan todavía por comentar y los inéditos que recientemente han sido rescatados del olvido—, para pasar luego a la última colección preparada por su autor.

Empecemos con aquella obrita todavía sin fechar, *Medalla... de perro chico*, texto que, por su contenido —recuerda a relatos como *Snob* y «*Flirtation*» *legítima*—, parece remontar a mediados de la década de los noventa. Pone en contraste a dos castellanas en un balneario: Agripina Pinillos, una «Venus... *snob*» admirada por muchos hombres, y la hermosa y pura Paca Blanco, feliz en la compañía de su padre. Son dos tipos de ideal amoroso —encarnación de sendos tipos de amor— que aparecen con alguna frecuencia en los cuentos de estos años. También recuerda a *Snob* el estudio de una mujer cursi titulado *Álbum-Abanico* (1898). Esta «fiel historia de sucesos reales» se centra sobre todo en dos episodios: las relaciones adúlteras de Julieta Frondosa con el poeta Ángel Trabanco y el encuentro casual en la calle que tuvieron catorce años después. Al lector familiarizado con *Un documento* el presente cuento le deja una especie de sensación de *déjà-vu*; su tono, sin embargo, me parece más bien característico de la época en que se publicó.

También se sitúa en la capital el relato *Doble vía* (1898), una comedia de adulterio preparada, quizá, por *La tara*, que remonta sin embargo a cuentos tempranos como, por ejemplo, *Doctor Sutilis*, *Amor'*

è furbo y *Mi entierro*. Tanto el ambiente de intriga política como otros detalles referentes al protagonista, «madrileño *adoptivo*», pueden relacionarse con partes del fragmento *Sinfonía de dos novelas*. El episodio en el Paseo del Prado entre los protagonistas de *El viejo y la niña* (1899) también hace pensar en uno de los primeros relatos: *Doctor Angelicus*. Esta breve narración, de una intensa y reprimida voluptuosidad, nos ofrece uno de los mejor logrados retratos clarinianos de un tipo que le fascinó a lo largo de su vida: el viejo verde.

Dos textos recogidos póstumamente en *Doctor Sutilis* serían reunidos por el autor en *Siglo pasado*, su último libro de crítica. *La contribución* (*Tragicomedia en cuatro escenas*) (1896), escrita en forma de una pequeña pieza teatral —su único drama, *Teresa*, data de 1895—, trata el tema del pobre soldado enfermo que vuelve de la guerra de Cuba. Como crítica social está en la misma línea que *El sustituto*. El segundo escrito, *Jorge* (*Diálogo, pero no platónico*) (1899), reproduce una conversación filosófico-literaria entre el narrador y Jorge que tiene muy poco de cuento. Otro texto de título parecido, el recién desenterrado *Malos humores* (*Diálogo y no platónico*) (1900), reproduce, sin narración en tercera persona, una graciosa conversación con un «poeta lapidario», autor de *humoradas* de imitación campoamoriana. Este breve texto remonta a otros anteriores, como *El poeta-búho* y *Versos de un loco*, que satirizaban la poesía española.

También escrito en forma de diálogo —esta vez teatral—, *Nuevo contrato* (1897) es una versión del contrato entre Fausto y Mefistófeles (quien habla desde un fonógrafo) que, como *Jorge*, tiene más de meditación filosófica que de cuento propiamente dicho. En el recién exhumado texto *El Regenerador* (1899), narración que se aproxima al artículo costumbrista, las *confidencias* del borracho *amigo* comerciante y concejal le permiten al narrador-anfitrión trazar de él un retrato poco halagüeño de un tipo cuyas ideas para salvar la patria se inspiran en el egoísmo más crudo. Otro *pretexto* narrativo para las ideas del autor acerca de España y *lo español* —ideas, por cierto, que anticipan las de la Generación del 98— es *Un repatriado* (1899), cuyo sabio protagonista Antonio Casero, «filósofo de afición, del riñón de Castilla», se autorretrata al narrador primero por carta, antes de emigrar, luego, a su vuelta, en persona. El recién exhumado cuento metafísico *El oso mayor* (1898), en cambio, es una narración cabal que recoge motivos tratados por Clarín desde *Un documento* hasta *El entierro de la sardina*, con una relación especial con *El Señor* y, sobre todo, *El filósofo y la «vengadora»*. El amor imposible e ideal del desencantado filósofo y viudo Servando Guardiosa por una marquesita, sentimiento comunicado sólo a través de silenciosas miradas, está presentado primero dentro de un contexto provinciano que constituye una especie de lejano

reflejo del ambiente vetustense, para pasar luego —como en otros cuentos metafísicos del autor— al plano del purgatorio y, por fin, al de la eternidad celestial.

Otro relato —de los que se denominan de *ternura*— que se ha rescatado de la prensa, *La guitarra* (1896), se desenvuelve en un ambiente asturiano rural iluminado con unos cuantos toques de bable. *Imposibilitado* el amor por la pobreza, y sin desarrollarse por la misma razón su talento musical —imita Pepín con la guitarra la gaita—, este hijo soñador se va a Cuba como voluntario para morir de fiebre antes de poder regresar a su tierra natal. El mismo tema se trata desde otro punto de vista en *El Rana* (1896), cuyo protagonista, el borracho del pueblo, despide a un grupo de voluntarios que se marchan a la guerra. *Manín de Pepa José* (1898), texto lleno de asturianismos que realizan su ambiente local, cuenta la vida de un pobre holgazán soñador —una especie de Bonifacio Reyes a la campesina— cosido a las faldas primero de su madre, luego de su mujer, y que de viejo es maltratado por su yerno. La descripción de la comilona del funeral de su hija y la borrachera de Manín tiene sus raíces no sólo en *Cuervo* sino en otras muchas escenas de orgía alcohólica a lo largo de la narrativa clariniana. Finalmente la presentación inicial del Arcipreste Lobato —nombre este de un personaje menor de *Su único hijo*— en el fragmento narrativo *Tambor y gaita*, publicado póstumamente en 1905, carece por completo del sentimentalismo que suele caracterizar los cuentos asturianos de Clarín. El último párrafo de este breve texto —el último, al parecer, redactado por nuestro autor— sugiere alguna posible relación con *El Señor*.

El último volumen de narraciones de Leopoldo Alas, *El gallo de Sócrates* (*Colección de cuentos*), apareció en el año de su muerte, 1901. No creo que quepa duda alguna de que fue preparado por el autor mismo, cuyo esmero se deja notar en la portada del libro, parecida a otras suyas. Los quince relatos, trece de ellos —que se sepa— publicados en la prensa entre 1894 y 1899, están seleccionados y ordenados con un cuidado comparable al del volumen *El Señor*. En su conjunto, es un libro de muy alta calidad literaria donde el lector familiarizado con la narrativa clariniana puede encontrar una especie de *reprise* temática y estilística de mucha de la obra anterior, sintiéndose a menudo ante él como en presencia de antiguos conocidos.

Las narraciones de esta última colección son todas bastante breves. La que da su título al libro, una de las más cortas, establece un tono filosófico y meditativo —característico, como se ha visto, de esta época en la vida de Clarín— que se retomará al final en un escrito de fuerte sabor autobiográfico titulado *Reflejo*. Ambas están enlazadas, asimismo, por la sombra de la muerte, que no deja de aparecer tam-

bién en otros varios cuentos del libro. El volumen entero, pues, puede considerarse un *reflejo* del arte del Leopoldo Alas último.

En el cuento *El gallo de Sócrates* (1896) crea Clarín uno de sus protagonistas animales más memorables. Tomando como punto de partida la muerte de Sócrates descrita por Platón en el *Fedón* y utilizando otras fuentes clásicas (como el *Critón*, del mismo filósofo), el autor fantasea sobre lo que hubiera podido ocurrir a continuación de dicha muerte. El animado diálogo entre el discípulo Critón y el gallo antes del *sacrificio* de éste plantea, desde otro ángulo, el problema de la originalidad intelectual, del pensador original frente al *sabio* imitador.

El rey Baltasar (1897) es otro cuento de Reyes (como *El frío del Papa*), cuyo protagonista, como el de *Avecilla*, es un pobre empleado de oficina. Don Baltasar Miajas es, además, uno de esos padres de familia ejemplares característicos de la última década de la vida de su autor: o sea, con una dulce —e idealizada— vida doméstica (análoga a la pintada en *Cambio de luz*). Si cae en la tentación, lo hace por amor al hijo.

Tirso de Molina (1898) es una *fantasía* en que este poeta, junto con otros ilustres pensadores y escritores, hace —como unos veinte años antes había hecho *El diablo en Semana Santa*— una visita a la tierra, donde, en el asturiano puerto de Pajares, ven por vez primera un impresionante ferrocarril que, por casualidad, lleva el nombre del maestro Téllez. Más que un cuento, sirve de vehículo narrativo para unas consideraciones del autor acerca de la gloria mundana.

El Cristo de la Vega... de Ribadeo (1898), cuyo título contiene una alusión a la leyenda de Zorrilla «A buen juez, mejor testigo», es todavía otro cuento clariniano que termina con una escena de juicio supremo (como, por ejemplo, *El doctor Pértinax*, *Protesto* o —sobre todo— *El número uno*, con el que tiene algo en común). El retrato satírico del redondo y glotón protagonista le permite a Clarín atacar vigorosamente y desde diversos ángulos una de sus *bêtes noires*: el neocatolicismo de un sector muy conservador de la población española, criticado por él desde el comienzo de su carrera periodística en Madrid. Con este cuento se puede decir que logró mandarlos al diablo...

En *Un voto* (1897) Clarín vuelve al ambiente teatral madrileño, así como al tema de la amistad. Tiene un antecedente literario en el cuento *Cristales* y una probable fuente personal en una gripe que sufrió el hijo mayor del autor cuando se iba a estrenar, en 1895, su obra teatral *Teresa*. La larga explicación del protagonista acerca de su comportamiento muestra una vez más la importancia que Leopoldo Alas confería al cariño paterno y familiar, y da a entender, también, cuáles serían algunas de sus ideas filosóficas y religiosas en aquella época.

En la relación entre don Narciso, el protagonista-escritor de *La médica* (1896), y su médico habrá, asimismo, algún fondo de expe-

riencia personal de parte de Leopoldo Alas, cuya salud iba empeorándose. Hay varios retratos de médicos —así como de enfermos— en sus dos novelas largas. Montada sobre un equívoco irónico, *La médica* encierra una moraleja siempre válida.

El fantástico descubrimiento que hace Atanasio de la inmortalidad en *El pecado original* (1894), así como sus consecuencias mundiales, trae a la mente *Cuento futuro*, narración mucho más extensa con la que sería interesante hacer una comparación. Limitémonos aquí a un detalle curioso que recuerda al relato anterior: el contraste entre la dedicación científica del sabio y las flaquezas humanas de su mujer.

En *El sombrero del señor cura* (1897), como en *El cura de Vericuetto*, un humilde sacerdote acaba dándole una lección a un hombre que ha asumido los valores más transitorios del mundo urbano. Como en el anterior cuento de cura, el presente es narrado por un amigo, portavoz del autor, que presencia la acción. En efecto, lo más interesante de esta lección sobre la moda son las conclusiones personales del narrador al final, donde Leopoldo Alas nos ofrece un retrato filosófico de sí mismo como catedrático.

En *Dos sabios* (1899), uno de sus cuentos más geniales, Clarín contrapone a dos ancianos venerables que se encuentran, de incógnito, en un balneario. El resultado es una especie de sainete tras de cuya comicidad yacen unas serias consideraciones sobre la profesión de ambos así como la amistad (tema de otros relatos suyos).

Aprensiones (1901) trata el tema del hijo enfermo —recuérdese *Un grabado* y, sobre todo, *Un voto*— desde otro punto de vista: aquí el pacto de Emilio Serrano consiste en resistir, como había hecho Bonifacio Reyes al final de *Su único hijo*, a la tentación del adulterio al que invita otro personaje femenino seductor. Aunque el pacto del infeliz padre de familia no impide que se le muera un hijo, le asegura por lo menos la paz de su conciencia, algo que quizá refleje los sentimientos del propio autor.

La guerra de Cuba es tratada en el cuento *En el tren* (1895) sin el abierto patetismo de otros relatos de Clarín (por ejemplo, *La contribución*), seguramente por no pertenecer en este caso los personajes a las clases humildes. Con gran economía de estilo el autor retrata aquí a tres sectores de la sociedad implicados en la guerra. El final —magistral— emplea una técnica parecida a la de *Rivales*.

También recuerda a este último cuento el titulado *La fantasía de un Delegado de Hacienda* (1896), historia de adulterio soñado que tiene aún más parentesco con *Novela realista*. Aquí el amante soltero —uno de los personajes más simpáticos de Clarín— es una figura abiertamente quijotesca cuya inclinación a la fantasía le lleva a revelar a una hermosa señora casada más de lo que hubiese querido. La observa-

ción del autor al final podría aplicarse igualmente a sus propias obras de ficción.

El ambiente carnavalesco de una triste ciudad del norte captado en *El entierro de la sardina* (1897) relaciona este cuento con partes de *La Regenta* y, sobre todo, con *Pipá*, mientras que el protagonista, don Celso, tiene cierto parentesco con el de *Zurita*. El amor imposible —tema recurrente en la obra clariniana— está envuelto aquí en una honda sensación de resignación y desengaño: «Como Rescoldo —nombre de la ciudad—, era el mundo entero. La alegría un relámpago; todo el año hastío y tristeza». El chiste final, que recuerda la voz *burlesca* del Clarín crítico, refuerza el tono agrídulce del relato, que no cae nunca en un sentimentalismo barato.

Una referencia al fallecimiento de Emilio Castelar (1832-1899) permite fechar aproximadamente el último escrito del volumen, *Reflejo* (1901), cuyo subtítulo es *Confidencias*. En realidad este texto, inspirado seguramente en el viaje que hizo Alas a Madrid a finales de 1897, tiene poco de ficción. El narrador, portavoz del autor, se proyecta en el retrato que hace ahí del viejo maestro, cuya alma ha visto reflejada también en la fiel criada Antonia. Hay, pues, más de un *reflejo* en esta hermosa meditación autobiográfica sobre la muerte con que Leopoldo Alas, poco antes de fallecer, cierra su último libro de ficción.

VIII. Conclusión

Ha sido largo el recorrido que en estas páginas hemos hecho de la narrativa breve de Clarín, recorrido en el que se ha procurado proporcionarle al lector no sólo una orientación general a las obras en cuestión sino también trazar, de modo sucinto, la trayectoria cuentística de este extraordinario narrador español, señalando asimismo ciertos temas o preocupaciones recurrentes que otorgan a su obra una unidad especial. En el fondo, todos los textos comentados aquí reflejan —cada uno a su manera— a su creador, hombre de una gran inteligencia, una sabiduría excepcional y una honda y compleja sensibilidad. Es de esperar que a su vez el lector descubra en ellos su propia visión del arte de Leopoldo Alas y que, al hacerlo, descubra también a través de ellos algo más acerca de sí mismo.

Esto es lo que viene haciendo, a lo largo de los años y repetidas lecturas, quien suscribe.

CAROLYN RICHMOND
Madrid, agosto de 1995