

CONEXIONES TEMÁTICAS Y ESTILÍSTICAS ENTRE EL LIBRO *PIPÁ* Y *LA REGENTA* DE «CLARÍN»

Carolyn RICHMOND

Universidad de Nueva York / la Ciudad de

A finales del año 1884, mientras espera la aparición en Barcelona del primer tomo de *La Regenta*, Leopoldo Alas entra en negociaciones epistolares con los editores madrileños Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta para la publicación de otras obras suyas —escritas ya y todavía por escribir—.¹ En seguida les ofrece un «libro de novelas» —seis en total— cuyo original mandará certificado el 3 de noviembre. A pesar de la prisa que se percibe en las cartas del autor a sus editores, Leopoldo Alas tendría que esperar más de un año para ver publicada esa primera colección de narraciones suyas, que aparecería, por fin, ampliada con tres relatos más, a comienzos de 1886.²

Como es sabido, los nueve cuentos o novelas cortas del volumen *Pipá* no son los primeros que salieron de la pluma de nuestro autor. Durante la segunda mitad de la década de 1870 éste había publicado en la prensa del día unas cuantas narraciones, algunas de las cuales incorporaría más adelante a su libro *Solos de «Clarín»* (1881). Es posible que si no reunió la mayor parte de estos textos en volumen fuera por no estar completamente satisfecho de ellos; lo cierto es que muchos de los relatos publicados a finales de los años

1. Estas cartas de Alas, auténtica mina de información, fueron publicadas, con notas extensas, por Josette Blanquat y Jean-François Botrel en 1981 bajo el título de *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta (1884-1893)* (Rennes, Université de Haute Bretagne).

2. Utilizo aquí la única edición moderna de *Pipá*, preparada por Antonio Ramos Gascón (Madrid, Cátedra, 1979). Incluyo tres de los textos (*Un documento, Amor' è furbo, Mi entierro*), con análisis y notas, en mi reciente antología de cuentos clarinianos titulada *Treinta relatos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1983).

setenta y comienzos de los ochenta —incluidos o no en *Solos*— preludian, como los de *Pipá*, a *La Regenta*.

Cuando vemos en una obra lo que hay en ella de *anticipación* de otra es fácil caer en la tentación de dar por sentada la superioridad artística de la que ha sido *anticipada*, sobre todo si se trata de una obra tan reconocida como la que estamos festejando estos días. «Conexiones temáticas y estilísticas entre el libro *Pipá* y *La Regenta* de “Clarín”» es el título que he dado a estas observaciones mías, y puesto que la gran novela fue escrita después de los cuentos, es obvio que éstos constituyen su precedente. Pero ello no implica un juicio de valor acerca de su calidad estética. Los relatos de *Pipá* (así como los anteriores) pertenecen al género del cuento, y sólo desde esta perspectiva deben ser juzgados: los hay excelentes, y los hay menos buenos. Recordemos que no son, ni pretenden ser, novelas (ni tampoco *La Regenta*, a pesar de su extensión, se encuentra libre de defectos).

He decidido concentrarme aquí en el volumen *Pipá* por dos razones principales: primero, es una obra madura, cuyas piezas, diversas entre sí, configuran una fuerte unidad estructural que confirma la sustantividad artística del libro. En ninguna otra colección de relatos o de ensayos parece haber superado Leopoldo Alas tanto como aquí su tendencia a la heterogeneidad. Aunque escritos por separado, y no con vistas a su ulterior integración en un volumen, los cuentos de *Pipá* se complementan entre sí, quizá por haber sido redactados en una época de paz y felicidad relativas en la vida del autor —la época que corresponde a su noviazgo y matrimonio con Onofre García Argüelles—. El joven Leopoldo Alas, todavía sin sentirse atormentado por los dolores intestinales y crisis nerviosas que empezarán a manifestarse en forma aguda a mediados de la década de 1880, está en la cumbre de sus facultades creadoras. En ese período de euforia comienza a escribir —y llegamos aquí a la otra razón por la cual he querido estudiar el libro *Pipá*— su primera novela larga. *La Regenta* no surgió en un vacío, a pesar de que muchos de los críticos siguen tratándola como si fuese el único texto de «Clarín»... Los relatos de *Pipá* representan un paso fundamental entre los cuentos clarinianos de finales de la década anterior y *La Regenta*. Al analizar su relación con la novela veremos no sólo la interdependencia que une a ambas obras, sino también el desarrollo artístico del autor.

Cronología y ordenación del libro «Pipá»

Las cartas de Leopoldo Alas a sus editores facilitan una reconstrucción de la cronología y distribución artística de *Pipá*, sobre todo en relación con su publicación como libro. Estas cartas, es-

critas a lo largo de más de un año, dejan ver la impaciencia que sentía Alas por la aparición del volumen. Quiere sobre todo que el público lector sepa que estaba escrito antes que la novela; sin duda fue eso lo que le movió a precisar tras de cada narración la ciudad y el año en que la terminó —algo que no haría en ninguna otra colección suya—. Tal preocupación por fechar el libro aparece en una carta de finales de 1885 donde, hablando del contenido, dice: «Este 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 efecto, todos los cuentos menos el que da título al volumen son fechados por el autor entre 1882 y 1884. Recientes investigaciones permiten establecer, además, para la mayor parte de ellos la fecha, posterior a la consignada en el libro, de su publicación en la prensa del día. El volumen parece haber sido compuesto sobre estas versiones impresas enviadas a la editorial por Alas, quien haría cualquier cambio en las pruebas.

Según consta en su carta del 27 de octubre de 1884, «Clarín» había pensado originalmente en una colección de «seis obritas» en la que *Zurita* había de figurar en último lugar. «Creo que bastarán —escribe—, pero si falta más original, irá más». Promete enviar, junto con los textos, «una página que llevará el título de la obra». Estas observaciones del autor sugieren que ya tenía pensada la ordenación del volumen; indican, también, que es consciente de ciertos problemas relacionados con el mundo editorial en cuanto negocio. Dos meses después, el 31 de diciembre, reitera cuál debe ser su título: «El título ya he dicho cuál es en la parte que le mandé: *Pipá* en letras mayores y después los títulos de los otros trabajos en letra menor. Así suelen hacer en París, y así me gusta». En ese momento los editores tienen entre manos todo el material original menos *Zurita*, que deben recoger del *Almanaque de la Ilustración*. El 20 de abril de 1885 pregunta Alas: «¿Y las novelitas? ¿Podrá Ud. publicarlas allá para el otoño? No deje de recoger *Zurita*...». Mientras tanto aparecen el primero y segundo tomos de *La Regenta*, y está para salir en Fernando Fe ...*Sermón perdido*. El 5 de octubre, Alas se queja del aplazamiento de la publicación de este libro de crítica, pues «no conviene que un mismo autor dé muchas obras a un tiempo y tardando mucho en salir las que Ud. tiene más no puedo yo despachar las que tengo preparadas y esto lastima mis intereses». Tras algunas observaciones sobre el asunto, añade: «¿Y *Pipá*? Piensa Ud. retrasarlo mucho?». No sabemos cuál fue la contestación de Fernández Lasanta (la otra cara de esta correspondencia aún no se ha publicado), pero se puede adivinar a través de la siguiente carta (sin fecha, seguramente del mes de noviembre). «Me alegro de que Ud. esté dispuesto a dar cuanto antes a la estampa *Pipá* —escribe Alas—. 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*.[...]Ya ve Ud. que sin pedir más dinero le entrego mucho más original». Queda aclarado aquí el contenido y ordenación de la versión primitiva de *Pipá*. En respuesta al pedido que Fernández Lantana le hiciera de más materiales le manda tres textos no sin hacer una pequeña alusión económica. En las «advertencias» «Clarín», siempre interesado en el aspecto icónico del libro, establece la que será la ordenación final de los relatos: «Insisto en que el libro se llame *Pipá* y enseguida se añadan los nombres de las otras novelas o lo que son 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». En su carta del 29 de noviembre de 1885 se ve que está corrigiendo pruebas. Quiere que esté terminado «para enero, si puede ser, a guisa de libro *d'étrennes*». En efecto, se publicará, en 1886.

Autor y narrador

Antes de examinar la organización interna del libro, tanto en su versión primitiva como en la final, conviene aclarar el orden en que fueron escritos los nueve relatos, relacionándolos en la medida posible con las circunstancias vitales del autor así como con otras narraciones suyas no incluidas en el volumen. La más antigua de todas, *Pipá*, podría haberse redactado antes de los cuentos recogidos en *Solos* a juzgar por la fecha de publicación de éstos en la prensa. Está relacionada en particular con uno de ellos —*El diablo en Semana Santa*— que es una especie de semilla para *La Regenta*.³ Durante la década de 1870, Leopoldo Alas estuvo mucho tiempo en Madrid estudiando, doctorándose en Derecho y colaborando en la prensa. Aunque escribiría algún que otro relato de ficción, lo que

3. Analizo esta relación, así como la que existe entre la novela y *El doctor Pértinax* y *Mi entierro*, en «Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín», *Argumentos*, n.º 63-64 (1984), pp. 14-19. Véase también mi comentario y notas a *El diablo en Semana Santa* en: Leopoldo Alas, «Clarín», *Treinta relatos*.

le da fama son sus punzantes artículos de crítica. Oposita a la cátedra de Economía Política de la Universidad de Salamanca en octubre de 1878, pero el ministro no le nombra. Hace frecuentes viajes a Asturias para pasar las vacaciones. En esa época conoce allí a Onofre, con quien no tardaría en casarse.⁴ La novela corta *Pipá*, fechada «Oviedo, 1879», pudiera haber sido redactada durante una estancia suya en aquella ciudad, aun cuando el autor distancia temporalmente su actualidad de la materia tratada. Lo hace al comienzo, y al final. «Ya nadie se acuerda de él. Y sin embargo, tuvo un papel importante en la comedia humana, aunque sólo vivió doce años sobre el haz de la tierra». Con estas palabras empieza el narrador su relato, situándose en seguida como testigo de lo que va a contar: «Pipá, a no ser por mí, no tendría historiador». El último párrafo de la narración vuelve a subrayar este elemento histórico con palabras casi idénticas: «Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo —escribe—; y Celedonio ha ganado una beca en el seminario. Pronto cantará misa». Celedonio, personaje que ha aparecido ya antes en *El diablo en Semana Santa*, aparece como acólito varias veces en *La Regenta*; la acción de *Pipá* está colocada en un tiempo previo a dichas apariciones. En el *Folleto literario IV, Mis plagios* (1888),⁵ Alas aclara un poco más el caso de *Pipá*: «*Pipá* está tomado del natural; vivió y murió en Oviedo; fue tal como yo lo pinto, aparte las necesarias alteraciones a que el arte obliga». Por mi parte, llamo la atención del lector sobre algunos comentarios del autor en la primera parte del relato donde se refiere a «los estudiantes de bachiller abajo» que compraban en la librería del señor Benito: es bastante probable que la época del relato refleje la de sus propios días estudiantiles en Oviedo, cuando él mismo tuviera más o menos la misma edad que el protagonista...

Por contraste, *Un documento*,⁶ fechado «Madrid, junio 1882», no tiene ni una chispa de sentimentalismo. Sirviéndose otra vez de un narrador personalizado, «Clarín» nos ofrece aquí una maravillosa historia de amor, desengaño y venganza que representa en el desarrollo de su arte narrativo un salto enorme desde la novelita

4. Basándose en el contenido de una carta de Alas a su amigo José Quevedo, Francisco García Sarriá postula que empezaron las relaciones entre el autor y su futura esposa en el verano de 1877 (*Clarín o la herejía amorosa* [Madrid, Gredos, 1975], p. 49). En el capítulo X de «Clarín» el provinciano universal (Madrid, Espasa-Calpe, 1936) Juan Antonio Cabezas dice que los viajes de Alas a Oviedo aumentaron en frecuencia a partir de enero de 1879. La fecha de su matrimonio fue el 12 de julio de 1882.

5. Incluido en *Obras selectas* de Leopoldo Alas, «Clarín», ed. Juan Antonio Cabezas, 2.^a edición (Madrid, Biblioteca Nueva, 1966), pp. 1235-1253.

6. Ofrezco un detallado estudio de esta narración en «Un documento (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, año XXXVI, n.º 105-106 (enero-agosto de 1983), pp. 367-384.

Pipá. Escrito durante una estancia de Alas, todavía soltero, en la corte, el cuento, también situado en Madrid, tiene, seguramente, bastantes elementos autobiográficos más o menos fantaseados (sobre todo en cuanto al protagonista, el escritor Fernando Flores), pero aquí también interpone Leopoldo Alas entre la época de su acción —comienzos de los años 1870— y la de su redacción una distancia temporal, algo que le permitirá mirar a sus personajes desde una perspectiva irónica.

En julio de 1882, Leopoldo Alas es nombrado Catedrático de Economía de la Universidad de Zaragoza y a finales del mes siguiente se casa con Onofre. Tras el viaje de novios irá a Zaragoza, donde permanece entre el 20 de septiembre y el 24 de noviembre. Vivirá allí con su joven esposa en una pensión.⁷ Durante estos dos meses parece haber escrito tres relatos, fechados todos ellos «Zaragoza, 1882»: *Amor' è furbo*, *Mi entierro* y *Avecilla*. A diferencia de *Pipá*, ninguno de ellos está situado en el sitio donde se redactó. Es imposible saber en qué orden se escribieron. La acción de *Avecilla* —uno de los tres textos añadidos por «Clarín» cuando Fernández Lasanta le pidió más materiales— está en la línea del cuadro de costumbres. Lo que le interesa sobre todo al autor es el retrato psicológico y estilístico del protagonista, el humilde escribiente, marido y padre don Casto Avecilla, cuya odisea teatral en la noche madrileña es contada otra vez por un narrador personalizado quien dirige sus comentarios al lector, animándole a ser «observador». La grotesca búsqueda de este personaje a la vez patético y ridículo por las calles de la capital refleja sin duda escenas presenciadas allí por el propio autor. Hay, además, tres toques curiosos que establecen una especie de eslabón entre el relato y las circunstancias de su redacción. El primero es un detalle al parecer insignificante pero sobre el cual creo que vale la pena llamar la atención: la *culpa* —o si se quiere, la *inspiración*— del «heroico arranque de valor» de don Casto, o sea, de su decisión de llevar a su familia al teatro, ha sido una copa de vino tomada en su despacho: «aquel día un compañero aragonés habíale dado a probar un Valdiñón que de Zaragoza le enviaron los suyos, y don Casto, que no solía probarlo, con una sola copa se había puesto muy contento, y hasta la tinta la veía de color de rosa». El segundo detalle sugiere otra posible fuente de inspiración así como una fecha aproximada para el relato. Al introducir a doña Petra, la mujer del protagonista, el narrador revela el secreto deseo que tiene esta dama de ver otra vez las figuras de cera: «Aunque ella oculte el deseo de que hablo —dice—, porque sabe que a su marido le parece indigno

7. Estos detalles, y otros más adelante, referentes a la época zaragozana del autor vienen de Simone Saillard, «Documents pour une biographie. Le dossier universitaire de Clarín à Saragosse», *Les Langues Néo-Latines*, n.º 164 (abril 1963), pp. 3-27, así como de la biografía de Cabezas.

de la esposa de un Avecilla, bien recuerda don Casto el placer intenso que experimentó Petra en Zaragoza durante las ferias de la Pilarica, contemplando la exposición de figuras de movimiento de Mr. Brunetière». Quién sabe si este recuerdo de Avecilla no corresponde a una experiencia vivida por el propio Leopoldo Alas con su joven esposa durante las ferias de la Virgen del Pilar en Zaragoza. Experiencia tal pudiera haber suscitado en el autor el recuerdo de una feria que años antes había organizado el ayuntamiento de Madrid en el Prado y a la que debió de haber asistido. En tal caso «Clarín» habría escrito *Avecilla* después del 12 de octubre, fecha de la fiesta de la Virgen del Pilar. Un tercer detalle —otro recuerdo compartido por los dos esposos— también sugiere una experiencia real del autor —quizá con su mujer— en Zaragoza. Se trata de la comedia *El pelo de la dehesa de Bretón* de los Herreros que había aburrido a doña Petra hasta el punto de hacer que el matrimonio abandonara la sala antes del cuarto acto: «cuando una es pobre —explica ella— y se divierte pocas veces, quiere divertirse de veras. Mira tú, que para ver no más que una sala y un señor de pueblo, una especie de baturro... y precisamente en Zaragoza... ya ves, eso es muy aburrido». Esa actitud algo burlona de Leopoldo Alas hacia lo aragonés —recuérdese que el protagonista de la comedia *El pelo de la dehesa* es también de Aragón— se verá también en el personaje de don Víctor Quintanar en *La Regenta*.

Los otros dos textos escritos durante la estancia otoñal de Leopoldo Alas en Zaragoza son verdaderos *cuentos*. La alegre inmoralidad de *Amor' è furbo* es tan inusitada que sospecho se relaciona con la felicidad de que el recién casado autor estaría gozando en aquella época. Para presentar este intrincado juego de ficción y realidad, teatro y vida, Alas ha alejado la acción, situándola en Italia en una época remota (principios del siglo XVIII), lo cual parece haberle liberado de los constreñimientos de la sociedad contemporánea suya. Aparte de eso, esta obrita revela los conocimientos culturales del autor, su amor al mundo músico-teatral y cuanto había aprendido de Cervantes.

El otro cuento fechado «Zaragoza, 1882» es también inusual dentro de la producción del autor. *Mi entierro*, subtulado *Discurso de un loco*, parece a primera vista una historia tan rara que ha sido durante años sometida a interpretaciones más bien disparatadas. Narrado por el protagonista en primera persona y situado en un Madrid lluvioso, es, en el fondo, un sueño de borrachera en que realidad y fantasía se juntan y se mezclan de un modo también cervantino. Las localizaciones madrileñas así como algunos detalles políticos reflejan la estancia de «Clarín» en la capital durante la década de 1870. Aparece allí, también, un sereno asturiano.

Entre el 24 de diciembre de 1882 y el 10 de febrero del año siguiente Leopoldo Alas, acompañado de su esposa, hace un viaje a

Andalucía como corresponsal del periódico *El Día*. (También don Víctor Quintanar llevará a su joven esposa a Granada, donde va destinado como Presidente de Sala.) Vuelven a Zaragoza para el segundo semestre. Según Juan Antonio Cabezas, Onofre sufrió allí ese invierno un aborto. A mediados de julio, Leopoldo Alas se hace cargo de la cátedra de Derecho Romano en la Universidad de Oviedo, después de haber pasado una temporada en la capital donde, al parecer, escribió *Las dos cajas*, fechada «Madrid, junio de 1883». Tanto el contenido de este cuento como el gran contraste entre él y los dos anteriores deben reflejar, en parte, algunas de sus antes mencionadas circunstancias vitales. Vuelve a aparecer aquí la voz de un narrador personalizado. Vuelve a aparecer, también, la nota tierna, sentimental, que suena a veces en *Pipá*. Se trata de nuevo de un personaje incomprendido por la sociedad, y de la muerte de un niño, combinado en este caso con una historia de adulterio. He podido identificar la fuente literaria de *Las dos cajas* en un relato del escrito y musicólogo barcelonés Joaquín Marsillach.⁸ «Clarín» transforma el relato de este escritor en una obra muy personal cuyo protagonista —un pobre soñador y dedicado padre de familia— anticipa hasta cierto punto al Bonifacio Reyes de *Su único hijo*. Es curioso cómo el cuento refleja también algo de las personales vivencias del autor: escrito en Madrid en la primavera de 1883, el argumento empieza en la capital muchos años antes, cuando Ventura Rodríguez era todavía un niño prodigio. El mundo musical de la corte, sobre todo por cuanto se refiere a la crítica, describe el ambiente que allí conocería «Clarín» en los años setenta. También puede sentirse una nota autobiográfica cuando sale el protagonista de Madrid para «recorrer Andalucía y Castilla, Cataluña y Aragón» (IV). Aunque no se identifica «aquella ciudad noble y leal», la «heroica ciudad» donde tiene lugar la acción propiamente dicha, el hecho de que Aragón figura al final de la citada lista sugiere a Zaragoza. Es bastante probable que Leopoldo Alas asistiera a conciertos como los descritos por él en algún café zaragozano mientras vivía en aquella ciudad.

De los tres relatos fechados «Oviedo, 1884», que saldrían de la pluma de «Clarín» durante la segunda mitad de ese año, dos se acercan más bien al género del cuadro de costumbres y fueron agregados por él al volumen en preparación cuando le pidió Fernández Lasanta más material. Ambos son retratos de tipos; tienen lugar en Madrid y recuerdan el ambiente de la capital cuando vivía allí el joven Alas. *El hombre de los estrenos* encuentra un antecedente en el retrato del amigo provinciano a quien el narrador lleva al teatro en *Un lunático* (Solos de «Clarín»). En *El hombre de los*

8. Véase mi estudio «*Las dos cajas* de Clarín y otras dos de Marsillach: Una fuente literaria desconocida», *Hispanic Review*, vol. 52, n.º 4 (1984), 459-75.

estrenos, «Clarín», escribiendo en primera persona a la manera de Larra, apenas procura disfrazarse; en efecto, ofrece allí un autorretrato de gran interés. Como ya era «doctor en Derecho civil y canónico» se supone que la acción debe situarse después de junio de 1878. Aparece la vida de fonda madrileña, el «estómago un poco averiado» de Alas, el *Bilis-Club*, la Cervecería Escocesa y, sobre todo, el ambiente teatral. El pobre conquense aficionado a los estrenos, don Remigio Comella, que acaba enloqueciendo, anticipa de cierto modo a don Víctor Quintanar.

Bustamante presenta una situación parecida: llega a la corte otro provinciano —esta vez andaluz— con pretensiones literarias y amigo de un «autorcillo satírico» llamado Rueda (aquí el autor, aunque se hace presente él mismo, narra en tercera persona). Las aventuras del protagonista, Miguel Paleólogo Bustamante, que recuerda a otro provinciano recién llegado a Madrid con un nombre parecido en *Los señores de Casabierta* (*Solos de «Clarín»*), permiten al autor ofrecerle a sus lectores un delicioso cuadro satírico del mundillo literario de la Restauración. Especialmente graciosa es la escena en el Suizo Nuevo y la comida, con borracheras, en el Inglés. *Bustamante* es una especie de farsa tragicómica que anticipa en parte a *Su único hijo* y da alguna idea de cómo hubiera podido ser la trilogía de novelas madrileñas ideada por «Clarín», que nunca llevó a cabo.

El único *cuento* propiamente dicho escrito por Alas en esta época es el último del volumen, *Zurita*, donde el retrato se transforma en ficción activa. Lo que en realidad se nos ofrece aquí es la historia intelectual y sentimental de una vida, la de Aquiles Zurita, desde su juventud hasta después de su muerte. Este personaje patético, insignificante y ridículo es tratado por «Clarín» con una ironía no desprovista de simpatía —actitud que recuerda la del narrador hacia el protagonista de *Su único hijo*—. Y como sería el caso en esta novela, el narrador de *Zurita* interpreta para el lector los pensamientos de su personaje. Esta narración recoge —ficcionalizadas— muchas experiencias del joven Leopoldo Alas en Madrid, sobre todo las relacionadas con el krausismo, la Universidad y el Ateneo.

En *Mis plagios* revela Alas las fuentes históricas de su relato: «Tomélo todo 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. [...] El profesor de mi cuento —se refiere aquí a uno que aparece en la primera escena— existió también, y el chiste, o lo que sea, de “lo que es conocimiento en Valencia”, es rigurosamente histórico».

Otros detalles refuerzan la sensación de historicidad: cuando Zurita tenía unos veintitrés años «un caballero acaudalado se lo llevó a Oviedo en calidad de ayo de sus hijos, y allí pudo cursar

la carrera de Notariado». ¿Por qué nos da Alas, de paso, esta información sin importancia para el relato? ¿Habría conocido él, de joven en Oviedo, a un tipo semejante, tutor, quizá, de algún amigo suyo? Lo cierto es que Aquiles Zurita, el «eterno José», vuelve al norte cuando, a los cuarenta años, gana «una cátedra de Psicología, Lógica y Ética, en el Instituto de Lugarucos, pueblo de pesca, donde un americano pródigo había fundado aquel centro de enseñanza para los hijos de los marineros que quisieran ser pilotos». Cabe, también, que sea el mismo «antiguo catedrático de psicología, lógica y ética, gran partidario de la escuela escocesa y de los embutidos caseros» (V) que, en una época anterior, ayudaba a doña Anuncia, la tía de Ana Ozores, a regatear en el mercado. El problema de la inspiración artística es sumamente misterioso.

Disposición artística del libro «Pipá»

Hemos repasado el orden cronológico en que escribió «Clarín» los nueve relatos de *Pipá*, conjeturando algunas correspondencias entre ellos y las circunstancias vitales del autor. Hemos visto, también, que dicho orden no corresponde exactamente a la ordenación final del volumen. Según atestiguan sus cartas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, Leopoldo Alas había concebido, desde el comienzo, un libro encabezado por *Pipá* y con *Zurita* en último lugar. Parece bastante probable que pensara poner las otras cuatro narraciones de la versión primitiva en el que sería su orden actual: *Amor' è furbo*, *Mi entierro* (en una carta aparece éste antes de aquél), *Un documento* y *Las dos cajas*. Esta organización le otorga al libro original una fuerte estructura interna que no se encuentra en otras colecciones del autor. No conocemos los criterios con que Leopoldo Alas dispuso sus materiales, pero no hay duda de que los seis cuentos del volumen *Pipá* se interrelacionan artísticamente al mismo tiempo que ofrecen un interesante reflejo del proceso creador. Veamos en qué consiste.

Para empezar, es un libro circular: *Pipá* y *Zurita*, las únicas novelas cortas del volumen, tienen aproximadamente la misma extensión. Divididas las dos en siete partes o capitulillos, dan la impresión —confirmado por el autor mismo en *Mis plagios*— de querer presentar personajes *históricos* revividos por la pluma de un narrador que los ha inmortalizado para la posteridad. Dicha sensación está reforzada por el hecho de que en ambos casos ha escogido como título el nombre de sus respectivos protagonistas. Tanto *Pipá* como Aquiles Zurita son personajes insignificantes con propensión a la embriaguez. La acción de *Pipá* tiene lugar en una ciudad que recuerda a Oviedo, probablemente hacia el final de la década de 1860 o comienzos de la siguiente; la de *Zurita*, también

escrito en Oviedo pero cinco años más tarde, en 1884, acaba en un pueblo de pesca del norte —recuérdese que el personaje también había pasado, años atrás, algún tiempo en Oviedo—. Si Zurita responde en efecto al mismo modelo que el «antiguo catedrático de psicología, lógica y ética» mencionado en *La Regenta*, Leopoldo Alas lo habría conocido hacia la misma época que a Pipá. Es bastante posible que Alas decidiera abrir y terminar su libro con retratos ficcionalizados de dos personajes reales conocidos por él de joven en Asturias. El niño Pipá no sale de allí; Aquiles Zurita, en cambio, vivirá muchos años en la corte, y también en otros sitios, antes de ganar su cátedra en Lugarucos. La probable fijación emocional del autor a Asturias que esos relatos revelan me parece que puede ser el punto de acceso al mundo de *La Regenta*.

Ninguno de los cuentos intermedios tiene lugar, en cambio, en un sitio que recuerde a Asturias; ofrecen, más bien, un reflejo artístico de las experiencias de Leopoldo Alas durante un período que pasó fuera de la patria chica. Son cuatro relatos de amor y desencanto con una progresión de tonalidades que también se relacionan con el comienzo y el final. El amor en *Pipá* es todavía infantil. De la inocencia pasamos en seguida a *Amor' è furbo*, con su adulterio libre y desenfadado, donde, sin embargo, también existe amor verdadero. La segunda fantasía amorosa —*Mi entierro*— trata el adulterio con una ironía menos alegre por tocar el tema de la locura. Está situado en Madrid, donde tiene lugar también la acción de *Un documento*, una especie de educación amorosa cuya moraleja, aunque irónica, adquiere una gran importancia. Finalmente, en *Las dos cajas* tenemos una historia sentimental que acaba tristemente en una ciudad de provincias. De su protagonista, que renuncia a su mujer, se pasa al célibe Zurita.

Creo que esta unidad y creciente tensión temática se diluyó cuando «Clarín» accedió a aumentar el número de originales, ampliando así el volumen. Los tres relatos intercalados, que tienen lugar casi exclusivamente en la corte, son, como ya se indicó, más bien retratos de ciertos tipos de individuos dentro de la tradición del costumbrismo. Más que composiciones, son estudios. La creación en ellos de un ambiente social fue, sin duda, una buena preparación para el amplio mundo de *La Regenta*. En su tono se parecen a *Zurita*. Dos de ellos están estrechamente relacionados, pues fueron concebidos como las primeras partes de una serie que empezó a publicar «Clarín» en *La Ilustración Ibérica* bajo el título de *Los transeúntes*. «*Avecilla I*» fue el subtítulo de dicha serie cuando se publicó en 1883, y en 1884 apareció «*Los transeúntes * II. Bustamante*», con el asterisco llamando la atención del lector sobre *Avecilla*. Ambos son retratos de burgueses que acaban paseándose por las calles de Madrid. *El hombre de los estrenos* es aún más próximo a un artículo de costumbres. Ninguno trata el tema del amor.

«Clarín» decidió incorporarlos al volumen hacia su final, después de *Un documento*. Me parece un acierto el haber separado entre sí a los dos *transeúntes* con otra obra de tipo costumbrista (*El hombre de los estrenos*) junto con una de tipo puramente imaginativo (*Las dos cajas*). También hay una alternación de tonos: entre el patetismo grotesco de *Avecilla* y el sentimental de *Las dos cajas* se encuentra el humor satírico de *El hombre de los estrenos* y de *Bustamante*, preparándonos así para una combinación de tonos en *Zurita*. Las intercalaciones no llegan a suprimir la unidad del libro.

Relación de «Pipá» con «La Regenta»

En nuestro estudio del volumen *Pipá* hemos mencionado de paso algunos ejemplos de elementos encontrados allí que anticipan a *La Regenta*. Ahora vamos a concentrarnos en dicha relación para ver cómo ciertos aspectos de esta novela están esbozados ya en los cuentos. En nuestra discusión, que pretende únicamente abrir caminos para futuros críticos, examinaremos la intercorrespondencia entre ambas obras desde el punto de vista de técnica narrativa, personajes, temas y algunos motivos recurrentes. Los relatos de *Pipá* constituyeron, como se verá, una excelente preparación para *La Regenta*.

Se ha señalado en la mayor parte de los cuentos la presencia de un narrador personalizado. En realidad, sólo está ausente en dos narraciones: *Amor' è furbo*, cuya acción se sitúa en un pasado lejano, y *Mi entierro*, supuestamente narrado en primera persona por el protagonista. Los demás relatos tienen lugar, como éste, en la época contemporánea del autor, cuya relación con sus personajes varía según el texto. En *Los transeúntes* el narrador no interviene directamente en la acción; se percibe en ellos, sin embargo, el mismo tipo de estrecho entendimiento entre el narrador y su público lector, algo que viene de la relación entre el autor y el lector del artículo periodístico de costumbres. Antes de describir el pobre tocado de la hija de *Avecilla*, por ejemplo, se dirige al que lee: «Lector —escribe allí—, si eres observador y, además, tienes un poco de corazón, alguna vez te habrá enternecido espectáculo semejante». En el otro, donde habla de «nuestro *Bustamante*», pide una tal colaboración del lector. Tanto en esos dos como en otros relatos se nos hace tomar conciencia del proceso narrativo: «Iban delante su mujer y su hija Pepita, y él quedábase atrás», leemos en *Avecilla*, «como ya dije dos veces» [bastardillas mías]. «Y aquí me permitiré una digresión...» se lee en *Bustamante*; «como iba diciendo...», en *Las dos cajas*; «para abreviar (que no es ésta la historia de doña Engracia, sino la de *Zurita*)», en el cuento de este nombre; y el tercer capítulo de *Pipá* empieza así: «Dejábamos a *Pipá*, cuan-

do interrumpí mi relato...», y acaba con «Dejemos a los parroquianos de Santa María entregados a sus conjeturas, comentando el escándalo, y sigamos a nuestro pillete». En este cuento el narrador aclara su papel de traductor frente al personaje, quien le necesita: «Y ahora advierto —escribe en la primera parte— que éstas y otras muchas cosas que pensaba Pipá las pensaba sin palabras, porque no conocía las correspondientes del idioma, ni le hacían falta para sus conceptos y juicios». Ocurre algo semejante en la segunda parte de la otra *historia* del libro, donde leemos: «Estas reflexiones no son de Zurita». Y en *Un documento* el narrador *traduce* lo que ya ha traducido, a su modo, otro personaje con quien se identifica: «Todo este discurso, que yo atribuyo a los ojos de Cristina, lo había leído en ellos el joven escritor, periodista y novelista, Fernando Flores». La presencia del narrador se siente también en *La Regenta*, pero de un modo menos obvio, pues predomina ahí una intención de objetividad. A mí me interesa mucho la impersonalidad que parece haber buscado «Clarín» en esta novela, sobre todo cuando se piensa que en toda la extensa sociedad vetustense no hay ningún personaje fácilmente identificable con el autor, como en el caso del antes mencionado Fernando Flores. (Falta por completo en la obra el ambiente universitario de la ciudad inspiradora.) Yo veo a Leopoldo Alas, que empieza su novela apenas llegado a Oviedo, donde se establece a vivir como miembro permanente de aquella comunidad tras años de largas ausencias, básicamente en la actitud de un testigo-observador que, al redactar su novela, hace un enorme esfuerzo para mantenerse aparte. En efecto, su punto de vista en la obra es simultáneamente desde encima y desde dentro. Anticipando, quizá, la reacción que algunos ovetenses habrían de tener al publicarse *La Regenta*, me parece que hizo todo lo posible al escribir la novela para autoeliminarse creando un narrador aparentemente neutro. A mí me gusta imaginar que se ha colocado disimuladamente en el cuadro como aquel retrato de El Greco que nos mira fijamente desde el grupo de caballeros en *El entierro del Conde de Orgaz*; sería entonces el catedrático innominado, al que menciona de paso en el capítulo VI, y que juega siempre al dominó con tres amigos suyos en el Casino, a donde le llegarían los chismes de la ciudad. En cuanto al narrador como traductor o intérprete de su personaje, este recurso será utilizado varias veces por el «historiador» de Bonifacio Reyes en *Su único hijo* (I, XI, XIV). En esta última novela, como en muchos de los cuentos de *Pipá*, la irónica identificación del narrador con un protagonista a quien de alguna manera compadece no permite el tono de impersonalidad que le separa de sus personajes en *La Regenta*.

Varios aspectos estructurales de esta novela larga están anticipados en el volumen *Pipá*. *La Regenta* es una obra circular: empieza y acaba una tarde, después del coro, en que sopla el viento Sur,

cuando Ana Ozores entra en la capilla en busca del Magistral, quien, por diferentes razones, no la confiesa. Hemos observado en el libro de cuentos cierta circularidad con la relación entre los relatos *Pipá* y *Zurita*. Asimismo el final de uno y otro cuento recuerda en algún modo su comienzo: en *Pipá* se vuelve a la idea del olvido general acerca del personaje y el papel de historiador que asume el narrador, y *Zurita* termina, como comienza, con una repetición del nombre del protagonista. Pero es en el relato *Un documento*, que de tantas maneras anticipa *La Regenta*, donde utiliza «Clarín», con gran éxito artístico, una estructura circular, acabando la novelita, de igual modo que la empezó, en el tocador de la duquesa del Triunfo, quien ha dado, al final como al principio, «orden terminante de no recibir a nadie».

También el ritmo de la acción en la novela es anticipado por el de muchos de los relatos. *La Regenta* comienza con varias escenas en el presente, pero pronto introduce «Clarín», a veces a través de los recuerdos de sus personajes, en otras ocasiones por el punto de vista del narrador, escenas del pasado, información de fondo y descripciones que enriquecen el entendimiento del lector. La primera mitad del libro abarca sólo tres días. El ritmo de la acción de la segunda mitad de la novela —un total de tres años— es cada vez más rápido, acabando con una serie de acontecimientos de un fuerte dramatismo encadenados entre sí. A lo largo de la novela cabe notar la existencia de escenas en que personajes individuales o en grupos pasean por las calles o en el campo, recurso favorito del autor.

El segundo final —la escena en la Catedral— sirve, en realidad, como una especie de posdata a la obra total. Leopoldo Alas había utilizado todos estos elementos de composición en los relatos de *Pipá*, muchos de los cuales empiezan con una escena, pasando luego a un *flashback* para retomar la acción en tiempo presente. La segunda parte de *Pipá* es una digresión sobre las creencias religiosas y filosóficas del protagonista, tras la cual se regresa al argumento, en una tarde y noche, que termina, dramáticamente, con la muerte de Pipá en la taberna. Lo que le da unidad a la acción es el largo paseo del joven protagonista, que tenía el vicio de la «*flanerie*», por las calles de la ciudad. Su entierro, narrado en la séptima parte, sirve de posdata. Algo parecido pasa en *Zurita*, que empieza cuando el protagonista, a los treinta años, está asistiendo a una clase en Madrid. La segunda parte nos da información de fondo, tras la cual se narra el resto de la historia de su vida, que consiste en una serie de desengaños filosóficos y huidas amorosas. La escena de borrachera con que se termina es representativa, no específica, subrayando así lo representativo del personaje. La séptima parte, en que se recuerda a *Zurita*, sirve de *postscriptum*.

Los otros *cuentos* propiamente dichos presentan elementos es-

estructurales parecidos. *Un documento* empieza en un momento del presente seguido de descripciones de los antecedentes de ambos personajes para pasar a un viernes del mes de mayo cuando los dos se miran en el circo Price. Las consecuencias de esta larga escena —eje de la composición— están narradas casi sumariamente; la seducción y abandono de la duquesa son muy rápidas. Hay dos posdatas: la reacción de la duquesa y la del amante. Aunque no comienza en el presente para retroceder luego al pasado, la primera mitad de la acción de *Las dos cajas* es lenta —una descripción de la vida del protagonista desde su niñez hasta el nacimiento de su hijo y la salida de la familia de Madrid—, mientras que la segunda mitad se desarrolla en poco tiempo en una ciudad provinciana, acabando con el melodramático concierto cuando Ventura se da cuenta de la infidelidad de su mujer. Como en *La Regenta*, se resumen a continuación las consecuencias de ese primer clímax, añadiendo al final, otra: el entierro del violín. *Amor' è furbo* empieza con una descripción de los protagonistas para entrar luego en la acción y pasar directamente a la escena principal y climática: la del matrimonio secreto. La posdata informativa del narrador es el único lugar donde se deja percibir el moralismo de «Clarín». *Mi entierro* narra una serie de incidentes que tienen lugar una noche y en el día siguiente. Su composición es más bien lineal —tiene que imaginarse el lector un punto de partida en el presente— e incluye, al principio y al final, dos paseos por las calles. En el primero de éstos puede verse una anticipación del paseo, en el capítulo XV de *La Regenta*, de don Santos Barinaga, personaje que debe bastante a este relato. Tiene asimismo una secuencia que cuenta lo que pasó al día siguiente del entierro.

La estructura de los tres textos de tono costumbrista es también lineal. Aunque contiene una breve pausa al comienzo —cuando el protagonista toma la copa de vino zaragozano— para describir a éste, en la mayor parte del argumento de *Avecilla* se narran las aventuras del *transeúnte* con su familia, andando por las calles de Madrid. La posdata cuenta la deshonor de la hija años después. *Bustamante* —la historia de otro *transeúnte*— responde a una organización parecida: breve introducción del personaje, su llegada a Madrid, digresión del narrador acerca del personaje, y las andanzas de éste una noche en la ciudad. Una supuesta cita de *La Correspondencia* y del diario de Bustamante nos informan, a *posteriori* de las consecuencias de su disparate. *El hombre de los estrenos* se abre con una escena donde se relata el primer encuentro del narrador con el protagonista, seguida de un resumen de las posteriores relaciones entre ambos, una escena —a fuerza de ejemplo— del comportamiento de Comella en un estreno, otro resumen del desarrollo de su extraña afición, varios encuentros que tuvo con el narrador y, finalmente, su fracaso como autor de teatro. En una

breve apostilla nos informa de que fue así como Remigio Comella «se volvió loco».

Leopoldo Alas se sirve de una gran variedad de técnicas narrativas en *La Regenta* para crear, desde una multiplicidad de perspectivas, una intensa sensación de *mundo* así como una variedad de tonos que van desde lo serio hasta lo irónico y paródico. Junto con la narración en tercera persona y el diálogo, filtra también materia a través de la conciencia de ciertos personajes, especialmente Ana Ozores y Fermín de Pas, algo que había hecho con éxito antes en *Un documento y Amor' è furbo*. También introduce en *La Regenta* el punto de vista de la prensa con citas del diario local, *El Lábaro*. En varios de los relatos de *Pipá* —como *Las dos cajas*, *El hombre de los estrenos* y *Bustamante*— aparecen asimismo citas de la prensa. El tratamiento paródico de los periódicos en estos dos últimos anticipa sobre todo algo de *La Regenta*. El uso de cartas y un diario en esta novela recuerda momentos en *Un documento* y en *Bustamante*, y los muchos discursos —la mayor parte de ellos pronunciados en estado de embriaguez— que se encuentran en las páginas de la novela recuerdan semejantes escenas oratorias de *Mi entierro*, *Bustamante* y *Zurita*. Uno de los recursos de perspectivismo más desarrollados y mejor logrados en *La Regenta* se relaciona, no con la palabra, sino con la vista. A lo largo de la novela, que empieza, como se recordará, con el Magistral mirando Vetusta a través de su catalejo desde la torre de la Catedral, los personajes observan y se observan, espían y se espían: sus miradas atraviesan el espacio como flechas, desde arriba hacia abajo, desde abajo hacia arriba, etcétera. Este juego de ojos, catalejos y gemelos, tan fundamental en la novela, se encuentra dado ya en las miradas de la duquesa del Triunfo y Fernando Flores en el interior del circo en *Un documento*.⁹

En los cuentos anteriores a *La Regenta* Leopoldo Alas estaba experimentando con una diversidad de recursos de que se serviría después para analizar la realidad exterior e interna. *Un documento*, por ejemplo, responde a la técnica del naturalismo según lo entendía el autor y pondría en práctica en *La Regenta*. En *Avecilla*, *El hombre de los estrenos* y *Bustamante* dominan lo paródico y lo grotesco, tonos utilizados en el tratamiento de ciertos personajes secundarios de la novela. La compenetración en ésta de vida y teatro está examinada desde varios ángulos, no sólo en los antes mencionados relatos sino también —de un modo mucho más complejo— en *Amor' è furbo*, narración de gran importancia también para

9. En la nota 71, p. 51 de *Clarín o la herejía amorosa*, llama la atención García Sarriá sobre las «catástrofes extremas» desencadenadas por «una simple mirada» en *Las dos cajas*.

Su único hijo.¹⁰ Otra nota importante de algunos cuentos es el *pathos*, que va acompañado en ellos por diversos grados de ironía. La ternura del narrador hacia su protagonista en *Pipá*, por ejemplo, no le impide presentar los defectos del pillo. El retrato de Ventura Rodríguez en *Las dos cajas*, en cambio, tiende mucho más a lo abiertamente sentimental. Tanto dicho personaje como Zurita —tratado éste con una sabrosa ironía— anticipan de cierto modo al Bonifacio Reyes de *Su único hijo*. La ternura, característica de bastantes relatos clarinianos posteriores a *La Regenta*, brilla en la novela larga por su ausencia, aunque sí puede verse en ella una cierta —compasiva— identificación espiritual del narrador con Ana Ozores.

También la presentación en *La Regenta* del mundo interior así como la fantasía de ciertos personajes tiene sus raíces en los cuentos. Cabe señalar, primero, que tanto en esta novela como en *Su único hijo* son importantísimos los momentos de recogimiento interno que sendas protagonistas experimentan en la cama, algo anticipado ya en *Un documento*. Pero si la solitaria intimidad del lecho crea un escenario idóneo para el autoanálisis, es allí, también, donde puede vagar libremente la fantasía antes de dormirse uno, y donde se sueña. En *La Regenta* el acto de acostarse encierra, a menudo, una intensa voluptuosidad, sobre todo en el caso de Ana. Otros personajes también están retratados en su intimidad al acostarse. Hay, por ejemplo, la extraordinaria escena en el capítulo I cuando don Saturnino Bermúdez se duerme pensando en la Regenta y en otras hermosas damas. U otra, en el XX, donde don Pompeyo Guimarán, al meterse en la cama, borracho, siente que ésta se convierte en un barco. El subconsciente está presentado también a través de sueños que reflejan de alguna manera la realidad. Ana tiene unas pesadillas infernales en el capítulo XIX, dignas del análisis freudiano —también hay sueños grotescos en *Su único hijo*— y Guimarán experimenta una al final del capítulo XXII, cuando regresa, los pies mojados y con fiebre, del entierro de su amigo Barinaga, soñándose a sí mismo transformado en el muro roto del cementerio civil. «Clarín» había investigado ya ciertos aspectos de la fantasía en los cuentos. Presenta el mundo en *Pipá*, por ejemplo, a través de los ojos del pillo, «muy dado a fantasías», y al final de *Avecilla* el protagonista, que a su regreso de haber visto, y tocado, a la mujer gorda, se había ido a la cama con la corbata puesta por no saber quitársela, «soñó que le llevaban al patíbulo, [...] y que por el camino había tendidas mujeres gordas, entre cuyas piernas mal cubiertas tenía que pasar don Casto, pisando carne por todos lados...». Pero es sobre todo en *Mi entierro* donde examina «Clarín»

10. Estudio esta relación en «La ópera como enlace entre dos obras de Clarín: *Amor' è furbo* y *Su único hijo*», *Insula*, n.º 377 (abril 1978), p. 3.

en toda su complejidad el mundo de la fantasía y de los sueños. La transformación allí de personajes en piezas de ajedrez tendrá su eco en *La Regenta*, donde en varias ocasiones se compara a alguien con una de ellas. Como he procurado mostrar en otro lugar, el sueño de *Mi entierro* y otro en *El doctor Pértinax* (*Solos de «Clarín»*) anticipan escenas específicas y a dos personajes de *La Regenta*.

Hemos señalado que unos cuantos personajes de *La Regenta* tienen sus antecedentes en los cuentos del volumen *Pipá*, o bien en otras narraciones suyas de esa época como el referido *El doctor Pértinax* o *El diablo en Semana Santa*. En algunos casos —como éste o el relato *Pipá*— se trata de personajes que de un modo identificable vuelven a aparecer en la novela larga. Otras veces aparecen en los cuentos las semillas parciales de personajes de *La Regenta*. Ocurre también —como en el caso del catedrático Zurita— que se ven en la novela leves *sugestiones* de personajes desarrollados antes en algún texto corto. Hasta en los detalles más insignificantes se perciben conexiones. Por ejemplo, la institutriz de la niña Irene en *Pipá* quien, como el aya de Ana, le dice en inglés: «*Improper*». Aparecen primero en los relatos tipos o grupos que tendrán su eco en la novela larga, como las beatas de *Pipá* o la gente joven, con sus pretensiones, que recuerdan a los jóvenes madrileños de *Bustamante*. Aparte de lo dicho arriba, sin embargo, es difícil encontrar en el volumen *Pipá* antecedentes para los tres protagonistas de la novela larga. Parece que el núcleo sugerido en *El diablo en Semana Santa* quedó como tal hasta el momento de concebir *La Regenta*. Quizá donde pueden vislumbrarse un poco sea en *Un documento*, que tiene, en vez de lo que ocurre entre don Álvaro y Ana, una «Doña Juana» experimentada y una inocente víctima masculina. No hay en la colección, sin embargo, ningún personaje que anuncie en complejidad y fuerza al Magistral. Como personaje literario don Álvaro Mesía nunca supera lo plano (doy una posible explicación de esto en mi artículo «Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de “Clarín”»). ¿Cuál es el caso, entonces, del personaje de Ana Ozores? En los cuentos de *Pipá* las mujeres suelen ser o seductoras y adúlteras —Cristina en *Un documento*, Gaité en *Amor' è furbo*, la esposa del muerto en *Mi entierro*, las que persiguen al protagonista de *Zurita*—; o bien, como en el caso de la marquesa de Híjar en *Pipá*, están idealizadas. O sea, la dicotomía tradicional entre Eva y la Virgen. A veces una mujer *buena* cae en la tentación y comete un pecado, como ocurre en *Las dos cajas*. Entre todos estos personajes femeninos clarinianos no cabe duda de que las *malas* suelen ser las más interesantes, como ocurre, también, con las de *La Regenta*. ¿Qué relación hay entre estas mujeres y Ana Ozores? Con ella ha querido crear Leopoldo Alas, a mi parecer, un personaje femenino complejo. De *mala* no tiene nada —lo único que hay

en común entre ella y la duquesa del Triunfo son sus despistadas lecturas y vaivenes entre el misticismo y la carne—. Ana es a la vez pura y tentadora (se la compara en varias ocasiones a la *Virgen de la Silla* de Rafael y la *Venus del Nilo*). No es madre (a menudo piensa para sí que si tuviera un hijo no se sentiría tan aburrida y sola, ni tampoco se sentiría tentada —tema éste de otras narraciones clarinianas más tardías—), pero su antecedente directo —la jueza de *El diablo en Semana Santa*— lo era, y eso no impidió que sintiera en cierto momento el deseo de pecar. También lo era la esposa adúltera de Ventura en *Las dos cajas*. Sola como ésta, Ana Ozores, tentadora involuntaria de los hombres por su belleza, acabará ella misma cediendo a la tentación. Para juzgar hasta qué punto logró «Clarín» crear en su figura un personaje realmente complejo habría que examinarla en comparación con el atormentado De Pas, o hasta con el escritor Fernando Flores en *Un documento*. Pero ése es un problema al que volveré en otra ocasión.

El tema de *La Regenta*, el adulterio, es anticipado en los seis cuentos propiamente dichos de *Pipá*, donde se presenta desde una gran diversidad de enfoques. En el relato que da título al libro aparece sólo de un modo incidental. Pipá, él mismo «hi de tal», sabía que la señora Sofía, esposa de don Benito el librero, «era ardentísima partidaria[...] del cuerpo de carabineros» y que su marido era celoso. En realidad es ésta otra manifestación del sabio cornudo que aparece con frecuencia en los cuentos tempranos de «Clarín». El adulterio, sutilmente sugerido, entre la mujer de Ventura y un alférez (otro militar) en *Las dos cajas* es también casi incidental dentro del argumento total; desempeña, sin embargo, un papel decisivo en el desarrollo de éste, pues le vedará al marido engañado cualquier posible felicidad después de la muerte del hijo. La infidelidad de la «casta esposa» está relacionada con la creciente sensación de la muerte en el relato, donde le parecía a ella desde hacía años «el contacto de aquel dolor mudo —el de su esposo—, el contacto de la muerte». En *Mi entierro* el marido engañado se da cuenta del adulterio de su mujer con un amigo de él cuando está *muerto*, o sea, cuando se convierte en el cadáver del relato. El tono empleado aquí, como en *Amor' è furbo*, es sumamente irónico. El eje de este último cuento es el adulterio aceptado por los personajes como un modo de vida normal, algo que pasaría también con los de la compañía de ópera de *Su único hijo*. En *La Regenta* el adulterio es un juego sexual aceptado y practicado por gran parte de la sociedad vetustense. Su *escenario* más importante es el palacio de los Vegallana. La actitud del narrador frente a estos excesos eróticos conlleva, en cambio, un elemento de juicio moral ausente por completo en el alegre relato. *Un documento* presenta el adulterio también bajo criterios críticos. Aquí es la mujer casada, con años de experiencia amorosa ya, quien seduce *espiritualmente* al ingenuo

joven que, a su vez, acaba siendo para con ella «atrevido, brutal, grosero». Aunque esta situación no se reproduce en *La Regenta*, se manifestará en los protagonistas de ella una tensión sexual parecida a la que se da entre los protagonistas del relato. La dicotomía entre el cuerpo y el espíritu, eje de *El diablo en semana Santa*, será en la novela fundamental. Finalmente en *Zurita* examina Alas el adulterio como deseo sexual no consumado. Son tres las mujeres que procuran seducir al tímido filósofo: dos patronas de posadas, ambas viudas, y una beata casada. Con ésta casi, casi se atreve, pero acaba, como siempre, huyendo de la tentación. Este retrato del adulterio como deseo sexual reprimido anticipa en *La Regenta* al sabio don Saturnino Bermúdez, especialmente en sus flirteos con la viuda Obdulia Fandiño. Otros elementos relacionados con el adulterio que se dan en estos cuentos, tanto como en *Avecilla* y *Bustamante* —la impotencia, la frustración sexual, la voluptuosidad y la lascivia— impregnan también las páginas de la novela.

Se encuentran en el libro de *Pipá* una cantidad de temas secundarios o motivos recurrentes que se desarrollarán de alguna manera en *La Regenta*. El matrimonio, objeto de la pluma satírica de «Clarín» en numerosos cuentos tempranos así como en los relatos costumbristas del volumen en cuestión, también puede ser ocasión de risa en la novela larga. Pero lo que critica Alas en el de Ana Ozores y don Víctor Quintanar es, además de la diferencia de edad entre ellos, la falta de amor. Y la falta de hijos, resultado de la impotencia del marido. En cuentos como *Pipá* o *Las dos cajas* el autor idealizaba la maternidad o paternidad (actitud que reaparecerá en otros relatos más tardíos y en *Su único hijo*).

Uno de los grandes temas de *La Regenta*, y de toda la obra narrativa de nuestro autor, especialmente su segunda novela, es la influencia que sobre los personajes ejercen sus lecturas. La penetración entre vida y literatura, tema de origen cervantino, se desarrolla principalmente en *La Regenta* con los personajes de Ana y Quintanar, matrimonio sumamente lector. Quizá por sentirse *necesitado* como crítico y catedrático Leopoldo Alas, para quien la literatura que leía llegaba a formar parte de su propia vida, solía tener muy poca paciencia para con las capacidades intelectuales del lector ordinario, sobre todo si era del sexo femenino. De la duquesa del Triunfo, cuyas lecturas filosóficas y místicas la han llevado a querer practicar con Fernando un «romanticismo místico-erótico de abstinencia sexual, piensa éste: «Si Cristina hubiese tenido un verdadero director espiritual, ¿no hubiera buscado salvación por mejor camino?». A Ana Ozores, otra disparatada lectora, tampoco la ayuda su director espiritual... Sintiéndose dividido entre sus lecturas filosóficas, que no entiende, y sus instintos carnales —dicotomía parecida a la de Cristina y de Ana—, Aquiles Zurita resiste a éstos y opta por la «abstención, virtud, pureza» predicadas por

aquéllas. Asimismo don Víctor Quintanar prefiere la fantasía de sus lecturas del siglo de oro a la vida real.

Como es sabido, el tiempo en *La Regenta* se organiza a base del calendario de la Iglesia. También el cuento *Pipá*, cuya acción se desarrolla la noche del domingo de Carnaval, está lleno de referencias religiosas que sugieren una interpretación simbólica demónico-celestial. *Las dos cajas*, cuya escena culminante tiene lugar una noche de Semana Santa, invita también a una comparación entre Ventura y Jesucristo. El concierto sacro de esa noche anticipa al concierto de *Su único hijo* donde la música desempeña un papel algo semejante al que tiene en el cuento (el subteniente, como Bonis, había tocado la flauta). En *Pipá* tiene igualmente importancia la música, que era para el pillete «el dios dulce». En dicho relato se recuerda la música de la misa de Gloria, el día de Pascua de Resurrección, escena que replica la misa de *El diablo en Semana Santa*; ambas preludian ciertas escenas de *La Regenta*, sobre todo la misa del gallo (XXIII). Aunque mueren en *La Regenta* varios personajes, el entierro de don Santos Barinaga es el único descrito detalladamente. Esta escena se anticipa en *Pipá*, *Las dos cajas* y —sobre todo— *Mi entierro*, cuentos que terminan todos en el cementerio. En algunas de sus crisis nerviosas Ana Ozores teme volverse loca. La locura aparece al final de *Las dos cajas* y *El hombre de los estrenos* así como en *Mi entierro*.

Para terminar quisiera llamar la atención sobre otros tres motivos de esta novela larga que se encuentran ya en los cuentos de *Pipá*. El primero es el temor al ridículo de que padecen personajes como De Pas y Mesía y cuyo antecedente está en la misma aprensión de Fernando Flores en *Un documento* («Clarín» crea muchos personajes ridículos en sí, pero sólo unos cuantos conscientes de su ridiculez). Otro es el de la borrachera, constante en la obra de Leopoldo Alas.¹¹ En el primer tomo de sus memorias póstumas, Adolfo Posada dejó dicho claramente lo que sólo podía sospecharse a través de la lectura de Clarín: que Alas tenía bastante experiencia personal de la embriaguez.¹² *La Regenta* está llena de escenas de borrachera (banquetes, comidas, el padre del Magistral, etcétera) cuyos precedentes se encuentran en el volumen *Pipá* y en muchos relatos anteriores. Los protagonistas de las tres narraciones costumbristas beben —a veces en exceso—, el protagonista de *Pipá* tiene ese vicio, *Amor'è furbo* termina en una animada fiesta, Aquiles Zurita era famoso por sus borracheras, y *Mi entierro* es el sueño de un borracho. El último motivo es el del heroísmo, desarrollado

11. Véase mi edición de *Treinta relatos*, p. 223, n. 12.

12. *Fragmentos de mis memorias* (Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1983), p. 224.

irónicamente a lo largo de *La Regenta*.¹³ También hace «Clarín» alusiones irónicas a lo heroico en *Pipá* y *Avecilla* —se compara a estos personajes con César...—, y el protagonista de *Zurita* está descrito como lo contrario a un Aquiles.

Conclusión

Con esto, pongo término a esta larga excursión. Según anuncié al comienzo, el propósito de mi estudio en este momento de general celebración de *La Regenta* no ha sido otro que el de establecer algunas conexiones temáticas y estilísticas existentes entre la obra capital de Leopoldo Alas y su previa colección de cuentos agrupados bajo el título de *Pipá*, destacando los antecedentes y preludios de las técnicas ahí empleadas tanto como la semejanza de estímulos y probables modelos reales con las narraciones incluidas en dicho volumen, sin que mis precisiones impliquen valoración alguna acerca de la calidad de cada una de las piezas en sí misma, en relación con las demás, o en comparación con la obra magna de su autor. Señalo el peligro de que, así como el *Quijote* oscurece en la opinión pública el resto de la producción cervantina, *La Regenta* sea también exaltada en el aislamiento con detrimento de las demás obras narrativas de «Clarín». Lo que he querido subrayar es que la gran novela no surgió en el vacío, sino que debe ser incluida dentro de un proceso creativo amplio donde ocupa su lugar propio, proceso creativo cuyo conocimiento ayudará a entenderla mejor.

13. He estudiado este aspecto de *La Regenta* en «El heroísmo irónico de Vetusta», *Los Cuadernos del Norte*, año V, n.º 23 (enero-febrero 1984), pp. 82-86.

14. Este trabajo, leído el día 23 de marzo de 1984 en el Simposio sobre «Clarín» y su obra en el Centenario de *La Regenta* organizado por la Universidad de Barcelona, se ha preparado con el apoyo económico del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para Asuntos Educativos y Culturales.