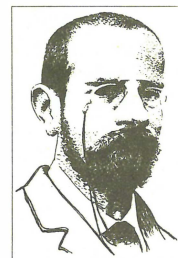


# EXPERIENCIAS OPERATICAS EN *LA REGENTA*: *IL BARBIERE DI SIVIGLIA* Y *EL FAUSTO*

Carolyn Richmond



**L**a *Regenta*, como toda obra literaria, tiene como materia prima las palabras, que transmiten el contenido de la narración. A veces son utilizadas directamente por los personajes para comunicarse verbalmente entre sí, pero con la misma frecuencia las palabras pensadas por algún personaje, o las que el narrador dirige al lector, son el vehículo mediante el cual Leopoldo Alas logra sugerir otros tipos, o niveles, de comunicación dentro del ámbito de la novela que complementarán la comunicación verbal. El interés por parte de la crítica en este aspecto de la novela pudo percibirse en el reciente número de la revista *Insula* dedicado al centenario de *La Regenta*, donde, por pura coincidencia, dos de los seis artículos sobre esta novela señalaban elementos extra verbales en su texto: los «sentimientos sin nombre», que resisten a la designación específica, en un caso, y, en el otro, las diversas maneras de mirar, que sustituyen o intensifican la comunicación verbal dentro del espacio de la obra (1).

En otras muchas ocasiones las palabras se encuentran reforzadas en su efecto, o aún sustituidas, por diversos elementos sonoros. Dentro de la frecuentísima utilización de lo sensorial en la novela, «Clarín» maneja el oído de manera análoga a la vista para suplementar la caracterización verbal de algunos de sus personajes, sobre todo Ana Ozores y Fermín de Pas. A lo largo del libro su autor insistirá en destacar la cualidad de la voz de uno y otro, especialmente en su relación recíproca. Por ejemplo, tras evocar su primera conversación con el Magistral, Ana se acuerda del tono que había empleado con ella: «Había hablado con mucha afabilidad, con voz melíflua, pero poco, con cierto tono frío, y algo distraído al parecer» (2). Para el Magistral, recordando la primera confesión de Ana, la voz de la nueva penitente es aún más peligrosa que sus ojos: «¡Pero aquella voz! Aquella voz transformada por la emoción religiosa, por el pudor de la castidad que se desnuda sin remordimiento,

pero no sin vergüenza ante un confesionario...!» (XI). De Pas reacciona muchas veces a la voz de Ana, a través de la cual recibe una sensación de intimidad. Siente «unas dulcísimas cosquillas por todo el cuerpo al oír a la Regenta» cuando, en la carretela descubierta, ésta le pide que acompañe al grupo al Vivero (XIII); la «locuacidad de Ana» le sabe «a gloria» cuando está con ella en el cenador: «las palabras expansivas, llenas de partículas del corazón de aquella mujer... iba cayendo en el ánimo del Magistral como un riego de agua perfumada... '¡Habla, habla así —se decía el clérigo—, bendita sea tu boca!'» (XVII). Un día en casa de doña Petronila, le suplica Ana que se cuide, «con voz de madre cariñosa que ruega al hijo de sus entrañas que tome una medicina» (XXIII). Y todavía en otra ocasión, cuando el Magistral la espera en la misma casa, «la música de las palabras se mezclaba [en sus recuerdos] con el aroma de la flor —se trata de una rosa que ella ha oprimido contra los labios del sacerdote— en mística composición...» (XXV) (3).

Tanto la voz humana como otros sonidos descritos a lo largo de la obra —tales como el «coro estridente de ranas» que recuerdan a Ana las carracas de Semana Santa (IX), para dar sólo un ejemplo— tienen en *La Regenta* una función básicamente *musical*, que complementa las frecuentes alusiones en ella a la música propiamente dicha. El gran amor que sentía Leopoldo Alas por la música se percibe en su primera novela así como también —de un modo especial— en la segunda, *Su único hijo*, y en sus narraciones breves. Todavía otro artículo reciente sobre *La Regenta* publicado con ocasión del centenario ha estudiado el uso que en ella se hace de la música para comunicar lo que es, por esencia, inexpresable (4). Entre los varios tipos de música que impregnan las páginas del libro se destaca la ópera, género híbrido de teatro cuya época de mayor auge fue la segunda mitad del siglo pasado, cuando constituyó una experiencia univer-

sal dentro de la sociedad burguesa (5). La crítica ya ha señalado la íntima relación que existe entre teatro y ópera en *La Regenta* (6), y se ha investigado y pasado revista a la función de las referencias operísticas, así como otras conferencias musicales, en la novela (7). Dentro de este interés general que la ópera tiene para la novela, quiero yo poner de relieve aquí el papel, que a mí me parece muy especial, de dos óperas concretas: *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, y el *Faust* de Gounod.

Antes de analizar la función desempeñada por dichas óperas en la novela habrá que hacer unas consideraciones previas, que me parecen necesarias para mejor comprender lo que me propongo mostrar en este estudio. Ante todo, conviene tener presente que la ópera, por reunir en sí la música con el teatro, es, para el oyente y al mismo tiempo espectador, una experiencia sumamente compleja donde se juntan, y se complementan, lo auditivo con lo visual. En la ópera la música pierde su condición «pura» para identificarse, no sólo con la letra (algo que pasa también con la música, sagrada o profana, cantada en conciertos), sino también con una acción dramática interpretada en un escenario, con decoraciones, por artistas que personifican figuras imaginarias vestidas con trajes de época, quienes interpretan sus papeles cantando. Para una persona familiarizada con la ópera —gran parte de los caracteres ficticios de *La Regenta*, por ejemplo, o de los lectores reales de esta novela en la época de su publicación—, cualquier alusión o referencia a una determinada ópera tiene el efecto inmediato de enriquecer mediante un mecanismo de reconocimiento el sentido de la situación correspondiente. El lector de *La Regenta* en aquel entonces completaría, pues, su interpretación del texto en ciertos momentos con una música de fondo. Pocos lectores actuales tienen una vivencia suficiente del género operístico para poder recrear automáticamente en su interior esta experiencia, y careciendo de ella difícilmente conseguiría el actual crítico llevar al ánimo de sus lectores la sensación producida por la reminiscencia sonora. Solamente acompañando a la explicación verbal con las correspondientes ilustraciones musicales se lograría suplir el efecto que los lectores de aquel entonces debieron recibir con la mera referencia, y aún esto sería una sensación pobre en comparación con la de ellos. Tengamos, pues, en cuenta aquí la importancia de los dos elementos principales de la ópera, a los que responderían tanto los personajes de *La Regenta* dentro del libro como los lectores contemporáneos a su publicación. El primero de dichos elementos es el visual: la ópera tiene un argumento bien conocido, cantado por personajes igualmente familiares sobre un escenario en una sala de espectácu-

los. Cualquier referencia dentro del texto de la novela a una circunstancia teatral perteneciente a determinada ópera evoca en el personaje de la novela o en el lector enterado toda una imagen, o serie de imágenes, que entran en juego con la situación de que se trate (8). El segundo elemento —el auditivo— produce un efecto análogo a través del oído, apoyándose más bien en las tonalidades emocionales. Las alusiones operísticas, quizá más que otros efectos sonoros en *La Regenta*, intensifican los niveles interpretativos, tanto desde dentro de la novela misma (o sea, en su propio mundo, poblado de personajes ficticios) como desde fuera con la relación de cada lector con el texto.

Quisiera hacer constar de antemano que me doy plena cuenta de las trampas que amenazan al crítico cuando se propone ampliar en esta extensa novela un aspecto tan alusivo como el papel desempeñado en ella por dos óperas concretas que hasta ahora han pasado casi inadvertidas. Como toda obra de arte, *La Regenta* se presta —y hasta invita— a una multiplicidad de enfoques interpretativos. Desde hace años intento explorar en mis estudios el fascinante y resbaladizo terreno del proceso creador en la obra de Leopoldo Alas, procurando sonsacar de su texto algo del misterio de su creación y tratando de establecer los vehículos secretos que puedan existir entre ella y el hombre que la escribió, convencida de que en el caso de «Clarín» la distancia entre sus experiencias personales íntimas y la creación literaria es mucho más corta que en otros autores.

#### EL «BARBERO», EL «FAUSTO» Y OTRAS OBRAS DE 'CLARÍN'

El melómano Leopoldo Alas, quien confiesa en un artículo de crítica fechado a mediados de la década de 1880 tener «muy mal oído» y ser «el español que peor canta», era sin embargo un gran aficionado a la ópera, a la cual solía asistir, durante los años que vivió en la corte (1871 a 1881), desde el paraíso del Teatro Real (9). Durante dicha época madrileña, el joven estudiante encuentra, según escribiría más tarde, en 1890, un «refugio» en el teatro y en la iglesia (10), yendo, asiduamente, a la ópera —actividades, todas, que están reflejadas en sus primeros artículos y cuentos (11). Relatos como *El diablo en Semana Santa* (1880-81), recogido en *Solos de Clarín* (1881) y *Un documento* (1882), recogido en *Pipá* (1886), contienen espacios interiores, de catedral y teatro respectivamente, que anticipa, de alguna manera, el juego espacial que domina gran parte de *La Regenta* —no sólo en la famosa escena del teatro— e impone en esta novela una especie de sensación de *escenario* teatral (12), que da fondo adecuado a las referencias operísticas.



cas. Una interesante *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, por Luis Carmena y Millán, publicado en Madrid en 1878, revela que entre el otoño de 1870 y la primavera de 1878 (años éstos en que «Clarín» se hallaba en la corte) hubo en el Teatro Real cincuenta representaciones de *Il Barbiere di Siviglia* y cuarenta y ocho del *Fausto* de Gounod, que se cantaba en aquel entonces en italiano (durante esos mismos años ambas fueron puestas en escena, además, sobre una docena de veces cada una en otros teatros madrileños), así es que Leopoldo Alas tuvo repetidas ocasiones de oírlas.

*Il Barbiere di Siviglia*, estrenada en Roma en 1816, es una ópera cómica en dos actos basada sobre la comedia igualmente titulada de Beaumarchais. Recordemos sumariamente su trama. Situada en Sevilla a mediados del siglo XVIII, presenta los amores del conde de Almaviva, que se hace pasar a los ojos de Rosina, rica pupila del viejo doctor Bártolo, por el estudiante Lindoro. Está ayudado en su cortejo por el ingenioso y astuto barbero Fígaro, quien actúa de mediador entre los amantes y urde para el conde dos disfraces que le permiten entrar en casa de don Bártolo: el de soldado y el de profesor de música, supuesto discípulo del maestro de música de Rosina y amigo de su tutor, don Basilio. Aunque don Bártolo, al final, casi logra convencer a su joven pupila de que el conde la ha traicionado y de que firme con él mismo un contrato de matrimonio, todo acaba felizmente en la última escena cuando, una noche de tormenta, Almaviva y Fígaro entran en la casa de Rosina por el balcón y le aclaran las confusiones. Al aparecer don Basilio con el notario, el contrato es firmado, con resignación de don Bártolo, por el conde y Rosina.

En 1882 escribió Leopoldo Alas un cuento cómico, de características muy singulares dentro de su obra narrativa total, titulado *Amor' è furbo (Pipá)*. Situado en Italia, es una historia de adulterio consentido entre unos cómicos. Sin embargo, tanto su sugerido ambiente dieciochesco como algunos elementos de su trama teatral ofrecen ciertas coincidencias, por lo menos en tono, con la ópera en cuestión; y en manera concreta, hacia el final el marido de la protagonista, disfrazado de cura, está descrito como «un venerable sacerdote, muy parecido al figurón que todos conocemos por don Basilio, el del *Barbero*» (13). «Clarín» tiene también presente esta obra al escribir su segunda novela, *Su único hijo* (1891), pues cuando Emma Valcárcel asiste al teatro con su marido en el capítulo X, piensa para sí, admirando al barítono Minghetti a través de sus gemelos: «—Está muy seguro así...; pero me gustaba más con el traje de barbero» —referencia ésta a una visita a la ópera que había he-

cho ella antes, de incógnito, acompañada de su criada. En el capítulo XIII se aclaran las circunstancias de esa representación dada por el cantante tras una de sus «picardías» (la de haber intentado huir de la compañía con la paga adelantada): «se presentó de nuevo al público, cantando el *Barbero* con gran malicia; lo cual le valió una ovación tributada a su graciosa picardía, a su desenfado simpático y alegre» (14). En los años intermedios entre *Amor' è furbo* y *Su único hijo*, mientras redactaba *La Regenta*, Leopoldo Alas no se olvidaría de *Il Barbiere di Siviglia* (15). Junto a estas referencias a la obra de Rossini, que apuntan hacia su alegre espíritu más que hacia su argumento amoroso, conviene recordar que un cuento inmediatamente anterior a *La Regenta*, el titulado *Doctor Angelicus* (1881, recogido en el volumen póstumo *Doctor Sutilis*, 1916), trata el tema de la inadecuación matrimonial entre «un sabio mucho mayor» y una mujer más joven, historia que termina en adulterio (16).

El tema del *sabio* como lamentable amante, desarrollado en otros cuentos tempranos de nuestro autor (17), nos lleva al de *Fausto*, viejo sabio transformado, como se recordará, en joven amante por obra del diablo. No es cuestión de reseñar aquí en detalle las muestras de la enorme reverencia que sentía Leopoldo Alas por esta creación de Goethe, que conocía a fondo. Señalemos tan sólo, como ejemplo, su temprano e incisivo estudio de «Un prólogo de Valera» (*Solos de Clarín*) a una traducción del gran poema dramático alemán. El *Fausto* es, según «Clarín», «la obra poética más admirable de la literatura moderna». Al hablar de la relación entre Fausto y Mefistófeles escribe: «los sabios, abstraídos con sus meditaciones, no saben lo que más falta les hace, que es vivir; pues bien, Mefistófeles es la sagacidad artera, el espíritu mezquino del negocio y la trampa, es un *diablo de mundo*, por decirlo así, que puede enseñar al doctor todas las socaliñas y malas artes que son indispensables en este valle de lágrimas para vivir con la gente». Mefistófeles no entiende ciertas aspiraciones de Fausto —las ideales, por ejemplo— pero sí le sirve bien como «trotaconventos». En cuanto a Margarita, la llama «Clarín» «la más hermosa criatura de Goethe y acaso de la literatura moderna», viendo en ella «el triunfo de la burguesía en el arte, de la clase media en la poesía» y elogiando «su modestia y su honestidad» (18). En otro escrito crítico de la década madrileña, «Cartas de un estudiante», subtítulo «Las literatas» (1879), dice Alas que «Margarita sola vale más que todas las madames Savigny [Sévig-né] del mundo», pasando a evocar varias de sus escenas con Enrique [Fausto] donde ella sentiría, y saborearía, cosas que, por no ser literata, no pondría por escrito (otra vez, los sentimientos sin nombre...) (19).

También conocía a fondo «Clarín» la versión operática, en cinco actos, del *Fausto* por Charles Gounod, estrenada en París en 1859. Esta obra, que carece de la complejidad del original de Goethe, tiene un lirismo sentimental y una religiosidad sencilla que la hicieron popular en seguida. En efecto, muchísimas personas llegarían a conocer el tema del *Fausto* únicamente a través de esta ópera, algo a lo cual alude «Clarín» en una versión tardía de la historia titulada *Nuevo contrato* (1897) (20). Toda la ópera, con la excepción de la noche de Valpurgis, trata la historia de los amores de Fausto (al comienzo, un sabio más viejo que el de Goethe), dirigidos por Mefistófeles, con Margarita. Aunque la historia es conocidísima, conviene resumirla aquí, señalando, de paso, algunos detalles de interés especial para este estudio.

El primer acto, en el despacho de Fausto, tiene lugar un domingo de Pascua Florida. Cuando, al desistir de su intención de suicidarse tras haber oído las canciones de Pascua de Resurrección, el protagonista invoca al diablo, éste se le aparece disfrazado de elegante caballero con capa, según se describe al principio (21). Después de haber visto a Margarita, conjurada por Mefistófeles, Fausto firma el contrato, vacía la copa, y se encuentra transformado en un joven elegante. El último dúo, celebrando los placeres de la carne, refuerza también el compañerismo que se mantiene entre ambos a lo largo de la obra, donde, a los ojos ajenos, aparecen como dos jóvenes amigos (Goethe insiste mucho más en la similitud de su vestimenta, así como en los poderes de metamorfosis de Mefistófeles, haciendo que éste suplante a Fausto al comienzo). El bullicio de la multitud del pueblo un domingo de feria (acto II) establece un contraste con el acto anterior. Dentro de este movido ambiente de coro, agitado aún más por la presencia del diablo, aparece la bella Margarita, cruzando el escenario. Mientras Mefistófeles distrae a otro joven enamorado de ella, Fausto le ofrece, en vano, acompañarla a casa. El acto III, que presenta la continuidad de la acción en el jardín de Margarita, contiene algunos de los trozos musicales más conocidos de la ópera: «Salut! demeure chaste et pure», canta Fausto —acompañado siempre por Mefistófeles— al ver por vez primera el hogar de Margarita; «Il était un roi de Thulé» entona ella, sentada ante su rueda pensando en el desconocido que le había ofrecido el brazo, para irrumpir, cuando descubre el cofrecillo dejado allí por Mefistófeles, en la famosa «Aria de las joyas»; finalmente, en un apasionado dúo entre los amantes —mientras Mefistófeles distrae a la amiga Marta— implora Fausto: «laisse-moi contempler ton visage,/Sous la pâle clarté/Dont l'astre de la nuit, comme dans un nuage,/Caresse, caresse ta beauté!». Margarita se retira y pa-

rece que Fausto va a respetar su pureza; pero su diabólico compañero le detiene para que oiga lo que ella dice desde su ventana. Incapaz de resistir a la tentación, Fausto se reúne con Margarita.

Los dos actos que siguen tienen como asunto las consecuencias de este clímax amoroso. La primera escena del IV, situada en la iglesia, pone en juego efectos musicales, tales como el uso del órgano con la orquesta y el de un coro religioso de hombres y niños, que subrayan lo sagrado del ambiente, pero no logran aliviar la culpable conciencia de Margarita, quien invoca, en vano, a Dios, pidiéndole clemencia, pues Mefistófeles, cantándole al oído, la maldice, amenazándola con el infierno. La tensión, creada por la música, entre lo religioso y lo diabólico —o sea, entre el bien y el mal— es demasiado para la pobre Margarita, quien, tras la maldición de Mefistófeles, se desmaya. Esta dualidad aparece también en la segunda escena, delante de la casa de Margarita, cuando, después de escuchar la serenata con guitarra cantada en la calle por Mefistófeles, el hermano de aquella desafía a Fausto y es herido mortalmente por él. Antes de morir, la maldice en la tierra aún si Dios la perdonara después. El acto V también está dividido en dos escenas, que ofrecen a su vez un contraste entre lo infernal y lo celestial: la primera, la noche de Valpurgis, en medio de la cual tiene Fausto una visión de Margarita con una cuerda alrededor del cuello, y la segunda, en la prisión, adonde se dirigen los dos para buscar a la condenada, que está desvariando y se niega a huir con ellos. Reza a Dios, muere y, según anuncia el último coro de ángeles, obtiene la salvación.

Hay todavía otra ópera de la misma época que trata el tema de *Fausto*. Es *Mefistofele*, ópera en cuatro actos con Prólogo y Epílogo por el también poeta y libretista italiano Arrigo Boito. Cuando se estrenó en Milán en 1868, la única parte que entusiasmó al público fue el extraordinario Prólogo, situado en la corte celestial, donde aparece Mefistófeles solo delante de la divinidad, representada por un invisible coro místico, y rodeado de las voces, también invisibles, de las falanges celestiales, los querubines y —desde la tierra— los penitentes. Representa algo que es central en la obra original de Goethe, y excluido de su versión por Gounod: la apuesta que hace Mefistófeles con Dios de que inducirá a Fausto al pecado. Termina el Prólogo con un intercambio de los varios coros, en un lento y grandioso crescendo, puntuado al final por el órgano, escena que alcanza un clímax de gran intensidad donde, en términos musicales, triunfa el bien sobre el mal. Los tres actos siguientes cuentan la historia de Fausto y Margarita, con la noche de Valpurgis, y el cuarto presenta sus amores con Elena de Troya. En el Epílogo, en el despacho del Fausto viejo, Mefistófeles procura



tentarle invitándole otra vez, como ya lo hiciera en el primer acto, a viajar con él por los aires; pero el filósofo, agarrado a su Biblia, pide a Dios que le libre de la tentación, y muere. Vencido Mefistófeles, el coro de ángeles canta la redención del alma de Fausto.

Este breve resumen pone de relieve que el *Mefistofele* de Boito, particularmente en su Prólogo y Epílogo, se aproxima mucho más que el *Fausto* de Gounod al espíritu del original de Goethe, algo que señalaría Leopoldo Alas en un artículo titulado «A Gorgibus» reunido en *Palique* (1894). «En el *Mefistófeles* de Boito —escribe allí— hay una escena muy bella que falta en el *Fausto* de Gounod: aquella en que Fausto vuelve a la extrema vejez antes de morir. Boito comprendió mejor a Goethe, que también vuelve a su héroe a la vejez extrema» (22). Lo que no he podido averiguar es cuándo vio Leopoldo Alas por primera vez la ópera de Boito, ni la fecha de su estreno en España (no figura en la antes mencionada *Crónica de la ópera italiana* de Carmina y Millán). Pero aun sin haberla visto, es posible que tuviera alguna noticia de ella a través de información publicada en la prensa del día, que se ocupaba bastante de cuestiones operísticas (23).

La admiración que sentía Leopoldo Alas hacia el *Fausto* de Gounod se manifiesta en una de las crónicas, tituladas sencillamente «Madrid», que mandaba él desde la corte a la *Revista de Asturias*. La que nos interesa aquí, fechada «Madrid 25 de Diciembre» y publicada en dicha revista el 30 de diciembre de 1879, censura el «estrépito infernal» con que el pueblo madrileño celebra en las «calles, plazas, cafés y tabernas» la Nochebuena, contrastando este ruido con el silencio de la sagrada escena original en Belén. Semejante yuxtaposición de lo religioso y lo profano había aparecido en un escrito suyo cuatro años antes, titulado «Misa del Gallo» (24), que presenta el ambiente interior de la iglesia —uno de los «refugios», se recordará, del joven Alas en Madrid— con su luz y su música de órgano y coros, así como los ruidos «profanos y *non sanctos*» que ocurren durante dicha misa. La crónica madrileña en cuestión termina con una descripción del Teatro Real, donde «hay que refugiarse» para encontrar «algo grato a los oídos en estos días de zambombas y estrenos de Echegaray». Canta esa noche la soprano sueca Cristina Nilsson: «Es Margarita *che non è damicella, ne bella*» —palabras éstas que recuerdan las que le dice Margarita a Fausto cuando él le ofrece el brazo en el acto II—. «La habréis visto en algún grabado de alguna edición buena del *Fausto* —escribe Alas, o por lo menos os la habréis figurado en una *proyección de vuestra imaginación*, como dice un crítico». Pasa a referirse a sus trenzas rubias, su vestido blanco: «No le falta nada

—dice—. Pero tiene algo más, que no ha tenido la Margarita del mismo Goethe: La voz.» Relacionándola con la insatisfacción que, según Alas, siente todo poeta al terminar una obra, escribe: «si hoy Goethe oyera a la Nilsson, vería con placer y asombro que aquella era la Margarita que él tenía dentro. La música, cuando es la música que esta mujer tiene en el alma y en la voz y en la figura, es la expresión de lo inefable. Para celebrar dignamente el Nacimiento de Jesús —concluye—, aparte del amor y la oración callada, sólo se me ocurre esto: un coro de Nilsson» (25).

Tres meses después de redactar esta crónica navideña publicó «Clarín» en el periódico *La Unión* otro escrito de ocasión. Este breve relato, *El diablo en Semana Santa*, contiene, como es sabido, la semilla de la escena de la misa del gallo en el capítulo XXIII de *La Regenta* (26). Aunque no se encuentra en él ninguna referencia explícita a la historia de Fausto, me parece plausible pensar que el autor se inspirase, no sólo en sus propias experiencias en la iglesia, sino también en esta obra que, para empezar, pudo haberle sugerido la idea de un diablo volando por los aires, hablándole a Dios y decidiendo descender a tierra para cometer una picardía. Rebosa todo el cuento, como he señalado al comentarlo en mi volumen de *Treinta relatos*, de una gran teatralidad, efecto que se intensificará al acercarse el diablo a la tierra: «El sol se escondía en los lejanos términos, y sus encendidos colores reflejábanse en el diablo de medio cuerpo arriba, dándole ese tinte mefistofélico con que solemos verle en las óperas, merced a la lámpara Drumont o a las luces de bengala». El diablo será una especie de *autor* que moverá a dos personas —el magistral y la jueza— quienes, habiendo perdido el control sobre sí mismos, se convertirán momentáneamente en *actores* suyos. Contra el fondo musical, de un coro de hombres y niños y de un violín, que llena el espacio, la tentación de la carne que siente el joven clérigo le llega como un aria en la voz de un colegial. Es el diablo, además, quien hace que el magistral vea cómo se acerca a la dama, al otro lado de la verja, «un caballero de elegante porte, vestido con esmerada riqueza y gusto, y ni más ni menos hermoso que el Magistral mismo, pues se le parecía como una gota a otra gota»: es el diablo mismo que ha asumido esa apariencia. El coro de carracas y la risa del diablo con que termina el cuento le prestan asimismo un ruidoso *final* musical.

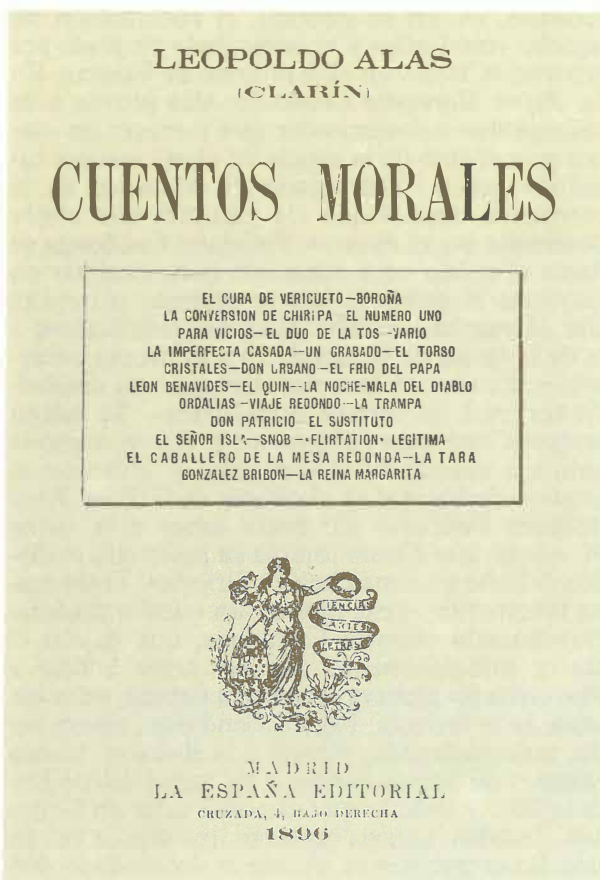
El interés de Leopoldo Alas por el *Fausto* volvería a manifestarse en el capítulo VI de *Las vírgenes locas*, una curiosa novela redactada a la manera de diversión literaria por varios autores y publicada, capítulo por capítulo, en *Madrid Cómico* en 1886. La colaboración de «Clarín», ti-

tulada «Un paraíso sin manzanas», apareció en julio (repartida entre los números del 3, 10 y 17 de ese mes) (27), pocos meses después de la publicación de *La Regenta*. Vuelve a presentarse aquí, en los personajes de dos gemelas locas, la dualidad entre el amor sagrado y el profano que el autor había esbozado ya en *El diablo en Semana Santa* (28): Carmela, quien se viste de monja, goza de apariciones mensuales de Jesús (o sea, de su padre, que se disfraza de Jesús para darle esta ilusión), y Elena cuyo nombre de pila original era Cristina (29), se cree «una encarnación de la Venus Urania, del mar ideal». En el argumento —bastante inverosímil— del capítulo, el padre de estas hermanas le pide al joven Octavio que, para satisfacer un antojo de Elena, finja casarse con ella (30). La última escena tiene lugar en el romántico escenario del jardín, donde están los dos «esposos» platicando platónicamente cuando suena, a lo lejos y de repente, «un piano de la vecindad, tocado por una mano experta», algo que devuelve a Octavio a la realidad. La pareja, escondida, espía la aparición de «Jesús» ante la supuesta monja. El padre le echa a Octavio una mirada que éste interpreta como una advertencia de no mancillar la pureza de su Cristina, cuando se nos dice que lo que está tocando el lejano piano es «el tercer acto del *Fausto*, el final». Termina el capítulo con un paralelo, reconocido por Octavio, entre la acción de dicho acto y lo que está pasando allí: Elena se separa de Octavio, para aparecer, en seguida, en la ventana, ligeramente vestida. «El piano —escribe 'Clarín'— hablaba del *Fausto*, de la escena del jardín... como la realidad. Margarita, en la ventana; él, el seductor, allí debajo... ¿qué hacer?». Logra controlarse; luego se arroja, lleno de deseos, hacia la ventana cerrada: «¡Oh! ¡Fausto, Fausto, soy Fausto...!» —dice, golpeándola— «pero idiota... he perdido el paraíso del amor... ella es mi esposa, ella lo dice...» Vuelve a su habitación Carmela y queda, paseándose por el jardín, «Jesús». «—Sí —se dijo Octavio—, es la escena del jardín de Fausto... pero, en último término, no está Mefistófeles que se burla, sino Jesús... que agradece lo que hago». Es interesante, creo yo, no sólo el desdoblamiento de las escenas y los personajes, sino también la confusión, irónica, entre Mefistófeles y Jesús.

En este capítulo de *Las vírgenes locas* es quizá donde más explícitamente utiliza Leopoldo Alas en su obra narrativa la versión operática del *Fausto*, mas el tema no se agota ahí. En el relato inacabado *El filósofo y la «vengadora»*, recogido póstumamente en *Doctor Sutillis* pero que yo me inclinaría a datar en los últimos cuatro años de la década de los ochenta, el filósofo defiende su propio amor imposible, idealizado, de «vírgenes poderosas, inasequibles» citando palabras de la «walpurgis clásica, de la segunda parte del *Faus-*

to». Lo diabólico desempeña también un papel fundamental en *Su único hijo*, novela en que trabajaba Alas con intermitencia durante esos años (31), donde caracteriza así tanto a Emma Valcárcel, la mujer del protagonista, como, en la última escena, a Serafina, su querida, en quien podría verse una posible versión irónica femenina de Luzbel, el ángel caído. Además de contener una cierta cantidad de referencias a Goethe, la novela ofrece un homenaje implícito al *Fausto* en el capítulo X, donde el melómano y antiguo escribiente Bonifacio Reyes, velando el sueño de su amante, traduce las tristes «melodías interiores» que le hubiera gustado tocar en la flauta en un alegórico dibujo caligráfico. «Sí, poco a poco fue sintiendo Bonis que la música del alma se le bajaba a los dedos»: así empieza la descripción del dibujo que hace, dividido en cielo e infierno, con diablos, brujas, furias y el «mismísimo Satanás», que simboliza la «síntesis de su vida presente», o sea, «el amor satisfecho, poético, ideal, de su Serafina» y «la luna de miel satánica, de Valpurgis, que su mujer, Emma Valcárcel, había decretado que brillara en las profundidades de aquellas noches de amores inauditos, inesperados y como desesperados» (32).

Otros textos narrativos de la década del noventa demuestran que estos temas seguirán in-





teresando a «Clarín». El relato navideño *La noche-mala del diablo*, publicado el 25 de diciembre de 1894 y recogido después en *Cuentos morales* (1896), vuelve a tratar el contraste entre el bien y el mal presentado en el dibujo alegórico de Bonifacio Reyes (33) así como en aquellos primerizos escritos clarinianos que insistían en la dualidad entre lo profano-«infernalo» y lo religioso en la iglesia con ocasión de la misa del gallo. Toda la acción se desenvuelve en el cielo —donde, se recordará, comenzaba también *El diablo en Semana Santa*—: aquí viaja, de incógnito, el diablo la noche que nace Jesucristo, acontecimiento que suscitará en Lucifer una serie de reflexiones proféticas que anticipan la victoria última del Bien, gracias a Cristo. Si tenemos en cuenta la alusión que hizo Leopoldo Alas, en 1894, al *Mefistófele* de Boito, creo que se puede postular alguna influencia del Prólogo de dicha ópera sobre la concepción de este relato.

Otro cuento de la época, *La Reina Margarita* (publicado el 8 de marzo de 1895 y recogido en *Cuentos morales*) evidencia a su vez el interés del autor por la ópera y su conocimiento de ese mundo de las bambalinas que había retratado en su segunda novela (34). Aunque la «Margarita» del título no se refiere al papel del personaje de ese nombre en *Fausto*. Podría decirse que Marcela Vidal, la discreta y humilde cantante así apodada, es, en su persona, la encarnación de aquella «modestia» y «honestidad» elogiada por el joven «Clarín» en «Un prólogo de Valera». En *La Reina Margarita* Leopoldo Alas provee a su «Margarita» del admirador que merece: un «tenor procedente de la capilla de cierta insigne catedral» quien, incorporado de sustituto en la compañía, declara que «la partitura que mejor dominaba era el *Fausto*». Feliciano Candonga se llama el pobre cuya actuación hace explotar en risotadas al público: «en la primera entrevista con Margarita —escribe «Clarín», refiriéndose a la de la época de Gounod, no a su propio personaje—, Fausto no hizo ver más que sus disposiciones para la carrera eclesiástica». Se hacen amigos Candonga y Margarita, la *Reina*, quien le anima a abandonar la compañía y dedicarse al negocio de harinas en el pueblo de Grijota. Poco después Feliciano «le hacía saber a la *Reina Margarita* que *Fausto* rompía su pacto con el diablo del arte y se marchaba a Grijota». Todo acaba felizmente —cosa rara en un cuento clariniano— cuando «Fausto Candonga, que dejaba el teatro principalmente por no saber adorar a Margarita (la plebeya) como era debido, en la escena de la ventana; Fausto Candonga, como pudo, tartamudeando, ofreció a la *Reina* su blanca mano, y su blanca harina, y los sacos del tío Romualdo... y todo lo que él podía valer en Grijota». Casados, todavía cantarán una última vez en una fiesta pueblerina, donde el acomodado don

Feliciano canta solo, «sin Margarita que le estorbase», en un traje de Fausto hecho por su mujer, quien, a su vez, cantará después su papel de *Reina Margarita*; tras de lo cual «Candonga vistió con su traje de Fausto un armatoste de cañas que tenía en la huerta para espantar los gorriónes». De esta manera «Clarín» da una vuelta irónica a la ópera de *Fausto*, convirtiéndola en una especie de farsa o, si se quiere, de comedia bufa a la manera de Rossini.

Un último relato, publicado el 5 de julio de 1897 y recogido en *Doctor Sutilis*, ofrece también una versión irónica del *Fausto*. Se trata del antes referido cuento —dialogado— titulado *Nuevo contrato* en que Fausto, despertándose tras haber soñado con su Margarita, su Gretchen (ambos nombres utilizados por Goethe) y con Mefistófeles, oye la voz de éste desde un fonógrafo. Al oír su risa dice Fausto: «Esa carcajada... Yo la he oído otras veces... Sí... ¿Dónde?», a lo que contesta Mefistófeles: «En la ópera, en la serenata de Mefistófeles...» (o sea, acto IV, escena II). Entre el gozar y el saber que le ofrece el diablo, Fausto se decide por este último. «Pues dicho... y hecho», le responde Mefistófeles. «Comienza el encanto. Perdona si el aparato de la brujería es el de siempre: decoraciones gastadas de comedia de magia muy repetida». En seguida se da cuenta de que se la ha olvidado pedirle la firma antes de empezar el encanto: «¡Ja, ja, ja! ¡Vaya una equivocación! —exclama—. ¿Pues no he creído que era yo el Mefistófeles de la Ópera?» Mas ya no hace falta en esta versión moderna del *Fausto* que se firme ningún papel: al volver en sí, en posesión del saber, Fausto ha descubierto que el «secreto de la realidad... es el amor», que ya es incapaz de sentir puesto que, al optar por el saber, renunció al corazón, y éste ha quedado como una piedra. Según puede verse, pues, por todo lo reseñado, la ópera de *Fausto* ha sido una presencia continua en el espíritu y en la mente de nuestro autor.

## EL CASO DE «LA REGENTA»

El mundo de la ópera ocupaba en la época de «Clarín», como ya se ha indicado, una parte sustancial de la atención pública, y así como está reflejado con intensidad en sus otros escritos, también en *La Regenta* resuenan los ecos operáticos. Tanto *Il Barbiere di Siviglia* como el *Fausto* actúan de un modo explícito e implícito en la concepción y desarrollo de esta gran novela, de la manera que pretendo mostrar a continuación.

Las referencias en ella a *Il Barbiere di Siviglia* pueden ser de tipo visual, auditivo o situacional. La primera vez que aparece el Arcipreste don Cayetano Ripamilán, en el capítulo II, está presentado en forma caricaturesca con rasgos de diferentes pájaros —buitre, urraca, ave de corral—,

algo que refuerza el autor con la siguiente broma: «Era anguloso y puntiagudo, usaba sombrero de teja de los antiguos, largo y estrecho, de alas muy recogidas, a lo don Basilio, y como lo echaba hacia el cogote, parecía que llevaba en la cabeza un telescopio». Puede haber por parte de «Clarín» más que un mero deseo de crear un efecto visual, si tomamos en cuenta el hecho de que tanto el don Basilio de la ópera como el así disfrazado en *Amor' è furbo* facilitan el matrimonio entre los dos amantes, y lo que va a hacer aquí don Cayetano es pasarle al Magistral su hija de confesión, Ana Ozores, cosa que será de gran importancia en el desarrollo posterior del argumento. Otra referencia, esta vez auditiva, también tiene algo de situacional: se trata de una escena de balcón que presencia el Magistral, desde abajo en la calle, al final del capítulo XIV. Han vuelto del Vivero los invitados a la fiesta onomástica de Paco Vegallana, y De Pas, perturbado por los celos y el alcohol, espía en la oscuridad a un hombre y una mujer en el balcón, temiendo que sea ésta la Regenta. «La cabeza de la sombra de mujer desapareció un momento; hubo un silencio solemne y en medio de él sonó claro, casi estridente, el chasquido de un beso bilateral, después un chillido como el de Rosina en el primer acto del *Barbero*» (al ser interrumpida —desde dentro por don Bártolo— cuando está cantándole a Lindoro su amor). Por el chillido reconoce De Pas la voz, no de Ana, sino de Obdulia, lo cual explica las diferencias que existen entre la situación de la ópera y la de la novela.

Además de estos dos detalles explícitos hay una escena donde me parece hallar una alusión implícita a la ópera de Rossini: tiene lugar en los capítulos XXVII y XXVIII, durante la excursión al Vivero, cuando, en medio de la fiesta, estalla una tormenta con lluvia, truenos y relámpagos que duran hasta la noche. Estos ruidos sirven como una especie de fondo musical para la acción, que se desenvuelve en un escenario bastante teatral, iluminado de noche por rayos de luz. En tal ambiente —que recuerda el de la noche de tormenta al final del *Barbero*— escucha Ana Ozores, de los labios de don Alvaro, su primera declaración de amor, mientras en el salón se cantan arias de varias óperas.

Hay en *La Regenta* dos referencias situacionales a esta ópera de mayor importancia para la acción de la novela. Ocurre una hacia el comienzo (capítulo III), y la otra hacia el final (capítulo XXIX), encerrando, por así decirlo, la historia de Ana Ozores y don Alvaro. Reflejan, además, el subconsciente de dos personajes de dicha historia —Ana y don Víctor—, sugiriendo de este modo un posible paralelo entre esta historia y el argumento de la ópera.

La primera referencia viene después de que Ana, en su preparación para la confesión gene-

ral, ha recordado su escapada juvenil con Germán en la barca de Trébol. Levantándose de la cama, en seguida se siente invadida por la desesperante conciencia de su rebelión, y se irrita:

En tales horas no quería a nadie, no compadecía a nadie. En aquel instante deseaba oír música; no podía haber voz oportuna. Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Alvaro Mesía, el presidente del Casino, ni más ni menos, envuelto en una capa de embozos grana, cantando bajo los balcones de Rosina:

*Ecco ridente il ciel...*

La respiración de la Regenta era fuerte, frecuente; su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared, mirando la sombra sinuosa de su cuerpo ceñido por la manta de colores.

Quiso pensar en aquello, en Lindoro, en el Barbero, para suavizar la aspereza de espíritu que la mortificaba.

En esta visión de don Alvaro —por cierto, no la primera que de él ha tenido— disfrazado de Lindoro y cantándole a Rosina la cavatina del comienzo de la ópera (35), el subconsciente de Ana no la lleva hasta ponerse en el lugar de Rosina; no, su fantasía se limita a la recreación de una representación del *Barbero* a la que habría asistido, con su padre, años atrás en la capital. La conciencia de la protagonista experimenta un proceso de asociación y de presión. La escena evocada no sólo le delata al lector los verdaderos deseos de Ana sino que también le hace anticipar lo que pasará en la novela.

La segunda referencia se encuentra en el sueño de don Víctor en el tren con Frígilis después de haber sorprendido a Mesía saliendo de la alcoba de su mujer por el balcón:

Había soñado mil disparates inconexos; él mismo, vestido de canónigo con traje de coro, casaba en la iglesia parroquial del Vivero a don Alvaro y a la Regenta. Y don Alvaro estaba en traje de clérigo también, pero con bigote y perilla... Después los tres juntos se habían puesto a cantar el *Barbero*, la escena del piano; él, don Víctor, se había adelantado a las baterías para decir con voz cascada:

*Quando la mia Rosina...*

el público de las butacas había graznado al oírle como un solo espectador... Todas las butacas estaban llenas de cuervos que abrían el pico mucho y retorcían el pescuezo con ondulaciones de culebra...



Esta pesadilla, cuyo grotesco final se inspiraría en parte en la circunstancia de que van de caza, empieza con una escena que recuerda el final de la ópera (36), así como, curiosamente, el de *Amor' è furbo*. Al soñarse oficiante de la boda, en el Vivero, don Víctor se da cuenta de su propio papel en las relaciones entre Mesía y Ana. El hecho de que, con algunas ligeras diferencias, él y don Alvaro estén vestidos de manera igual nos lleva al comienzo del segundo acto de la ópera, cuando Lindoro se hace pasar por un discípulo de don Basilio para darle a Rosina su lección de música. En seguida, don Víctor se identifica en su sueño con el viejo tutor, quien comienza su famosa arietta «Quando mi sei vicina, / Amabile Rosina» (37), poniéndose por lo tanto en un ridículo, que Figaro subraya a sus espaldas frente al público. Al haberse imaginado una escena del comienzo del *Barbero*, Ana había proyectado su fantasía; don Víctor, al soñarse partícipe en la escena final de la misma ópera, toma conciencia de lo que ha pasado y de su propio papel en el asunto. Acabará, como don Bártolo en la ópera, aceptando lo sucedido —actitud razonable que le costará la vida—.

Las alusiones explícitas e implícitas al *Fausto* en la novela son más complejas, pues a primera vista parece existir una cierta vacilación entre cuál de los dos hombres —el Magistral o Mesía— desempeña en ella el papel de diablo, vacilación cuyas raíces estarán en el antes referido desdoblamiento de personajes masculinos en *El diablo en Semana Santa* (38). Para Ana, así como para otros personajes como Visita, don Alvaro es el «diablo» el «tentador», cuya aparición en el paseo por el Boulevard es recordada por la Regenta como una «aparición diabólica» (39). En efecto, los dos hombres juntos, en casa de los Vegallana, le parecen a ella «algo como San Miguel y el Diablo, pero el Diablo cuando era Luzbel todavía; el Diablo Arcángel también», o sea, amigo y enemigo a quienes se imagina luchando por ella (XIII). En su inocencia, Ana no ha podido ver lo que hay de diabólico en su confesor —un hombre, recuérdese, *disfrazado* de sacerdote—. Este mostrará la hilaza hacia el final, cuando trama, con Petra, la pérdida del honor de don Víctor. Entonces, precisamente después de imaginarse quizá diciendo misa, recibiendo a Dios, «sintió una carcajada de Lucifer dentro de su cuerpo; sí, el diablo se le había reído en las entrañas... ¡y aquella risa profunda, que tenía raíces en el vientre, en el pecho, le sofocaba... y le asfixiaba...!» (XXIX).

Las dos referencias explícitas a la ópera son también de una cierta ambigüedad. Después de haber visto al Magistral y a don Alvaro juntos durante la misa del gallo —escena preludiada por *El diablo en Semana Santa*— Ana sigue viendo a Mesía, aún cuando las luces se han alejado: «Si-

guió viéndole en su cerebro; y se le antojó vestido de rojo, con un traje muy ajustado y muy airoso. No sabía si era aquello un traje de Mefistófeles de ópera o el de cazador elegante, pero estaba el enemigo muy hermoso, muy hermoso...» (XXIII). En ruta al Vivero, en el capítulo XXVII, el Magistral, quien echa de menos su traje de cazador que no puede ponerse, está vestido de «un balandrán de alpaca fina con botones muy pequeños, de esclavina cortada en forma de alas de murciélago. Tenía algo su traje del que luce Mefistófeles en el *Fausto* en el acto de la serenata». Aquí la palabra «algo» sugiere, como en el caso de don Alvaro en la catedral, sólo una aproximación al papel. Una ambigüedad semejante puede verse en las referencias, implícitas o explícitas, al personaje de Fausto: éstas se relacionan con el Magistral, mientras que aquéllas apuntan hacia Mesía. Lo que hay en el fondo es la diferencia de papeles entre Fausto como sabio y Fausto como amante. En el capítulo XV, el Magistral, en su despacho, oye «de una casa de la misma calle, por un balcón abierto... las notas dulces, lánguidas, perezosas de un violín que tocaban manos expertas», pasaje que trae en seguida a la mente el piano al final de «Un paraíso sin manzanas». Sigue:

Se trataba de motivos del tercer acto del *Fausto*. El Magistral no conocía la música, no podía asociarla a las escenas a que correspondía, pero comprendía que se hablaba de amor. El oír con deleite, como oía, aquella música insinuante, ya era moliciosa, ya era placer sensual, peligroso: pero... ¡decía tan bien aquel violín las cosas raras que estaba sintiendo él!

De repente se acordó de sus treinta y cinco años, de la vida estéril que había tenido, fecunda sólo en sobresaltos y remordimientos, cada vez menos punzantes, pero más soporíferos para el espíritu. Se tuvo una lástima tiernísima; y mientras el violín gemía diciendo a su modo:

*Al palido chiaror  
che vien degli astri d'or  
dami ancor contemplar il tuo viso...*

el Magistral lloraba para dentro, mirando a la luna a través de unas telarañas de hilos de lágrimas que le inundaban los ojos...

Esta referencia al dúo con que termina el acto (40) se repite un poco después cuando se nos dice que el violín volvió a tocar, pero que «Ya no se trataba de las ansias amorosas de Fausto en la mirada casta y pura de Margarita» sino de la escena de muerte de *La Traviata*. Aunque la concepción musical de esta escena tiene algo en común con la de «Un paraíso sin manzanas», falta aquí la Margarita. La identificación del Magistral

con este personaje en el capítulo XXVI subraya su soledad así como sus sentimientos hacia Ana: «Fermo, el *señorito*, pensaba a solas, en su despacho de Fausto eclesiástico: '¡Solo, estoy solo, ni mi madre me consuela! ¿Qué he de hacer? Entregarme con toda el alma a esta pasión noble, fuerte... ¡Ana, Ana y nada más en el mundo!'»

A don Alvaro no se le identifica explícitamente con el personaje de Fausto, pero su conducta con Ana, sobre todo en la primera mitad del libro, recuerda la de Fausto con Margarita. El personaje de Mesía tiene sus orígenes, como se recordará, en el del caballero elegante —el diablo mismo en disfraz— de *El diablo en Semana Santa*, caballero que, por ser laico, podía pretender a la jueza. Pasa algo parecido en *La Regenta*, donde varios elementos de la historia de don Alvaro y Ana ofrecen cierto paralelismo con la del *Fausto*. Para empezar, cabe recordar que el personaje de Fausto fue en el ánimo de su creador una incarnación de don Juan Tenorio (41). Si extraemos de *La Regenta* sólo la historia de Ana y Mesía encontramos unas cuantas coincidencias interesantes con la de Margarita y Fausto: el encuentro, después de la confesión de Ana (la primera vez que Fausto ve a Margarita en el poema, ésta acaba de confesarse) en el Boulevard (VIII), cuyo bullicio recuerda el del acto II de la ópera; la tentación que siente Ana aquella misma noche en su jardín (X); la tentación que siente dentro del ambiente de la catedral, con música de órgano y canto, la noche de la misa del gallo —escena cuyas raíces se remontan, aún más allá de *El diablo en Semana Santa*, a aquella temprana crónica madrileña que combinaba la música del *Fausto* cantada por la Nilsson con la auténtica religiosidad de la misa del gallo—. (Hay todavía otra escena dentro de una iglesia, en el capítulo XXI, donde Ana se siente afectada por la música del órgano y luego otros instrumentos y por el *Stabat Mater* de Rossini.) En fin, conviene preguntar si podría haber alguna relación entre el desmayo de Margarita, tras la maldición de Mefistófeles en la iglesia (acto IV) y la dramática escena final de la novela.

Estas dos óperas de las que la novela está impregnada, son, como es obvio, muy distintas en inspiración y espíritu. Presentan ambas los amores, ayudados por un mediador, entre dos parejas de jóvenes, pero ahí termina su parecido. En *Il Barbiere di Siviglia*, ópera cómica de desenlace feliz, el pretendiente es idóneo, de edad adecuada a la de la muchacha a cuya mano aspira el anciano tutor. Todo acaba con el triunfo dieciochescos de la razón. El *Fausto*, en cambio, es un drama lírico-romántico donde la muchacha inocente sucumbe a los deseos eróticos del hombre, ayudado en su empeño por poderes oscuros. Esta diferencia se percibe también en las

alusiones a una y otra ópera que se encuentran en *La Regenta*, alusiones cuyo único valor es indicativo y circunstancial. Como pasa en el *Barbero*, don Víctor reconocerá, al final, no sólo su propio error, sino también el sinsentido de su matrimonio con una mujer mucho más joven. El caso del *Fausto* es más complicado, ya que en *La Regenta* el impulso faústico está personificado por el Magistral, quien, sin embargo, ve frustrado ese impulso, que se cumple de manera vicaria por el personaje donjuanesco de Mesía. Con el adjetivo *donjuanesco* queda apuntado un tercer elemento de la trama que ya los críticos habían señalado y estudiado con algún detenimiento: la importancia que el *Tenorio* de Zorrilla asume dentro de ella. Este tercer elemento, puramente teatral, se combina y entrelaza con los elementos operáticos del *Barbero* y del *Fausto*.

Como se desprende de todo lo dicho, el autor está manejando, y articula uno con otro, dos esquemas narrativos que asoman ya, más o menos desarrollados, en sus primeros escritos: el del matrimonio desigual, que conduce al adulterio, y el del sabio con tentaciones vitales que por una u otra causa no puede satisfacer. Historias del viejo y la niña abundan desde siempre en la literatura; historias de sacerdotes cuyos amores terminan trágicamente fueron frecuentes en tiempos de «Clarín». Es la articulación de estas dos grandes líneas lo que presta a *La Regenta* su poderosa originalidad y sus perturbadoras ambigüedades.



#### NOTAS

(1) Año XXXIX, Núm. 451, junio de 1984. Los estudios en cuestión son: «Sentimientos sin nombre en *La Regenta*», por Gonzalo Sobejano, y uno mío titulado «*La Regenta*, mirada y vista». Laureano Bonet ha analizado «la música como huella metafórica» en la narrativa clariniana en «Temporalidad, memoria y ensueño en la obra de 'Clarín'», *Actas del Simposio «Clarín» y su Obra en el Centenario de «La Regenta»*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985.

(2) Capítulo III. Manejo la edición de Gonzalo Sobejano, Barcelona, Noguer, 1976.

(3) El interés de «Clarín» por la calidad de la voz de sus personajes no se limita en la novela a estos dos protagonistas. La voz de Obdulia Fandiño, por ejemplo, es fácilmente reconocible (el Arcipreste se refiere a ella como «el chirrido de ese grillo destemplado», cap. II), y la elocuencia de la primera declaración de amor que le hace don Alvaro es recordada poco después por Ana como «una música lejana, dulcísima en su suavidad» (cap. XXVIII). También insistirá nuestro autor en la calidad de la voz de ciertos personajes en otras obras narrativas suyas, relacionándola a menudo con la música. Recuérdese, por ejemplo, la «voz de modestia histérica, de un timbre singular, que tenía una especie de gracia inexplicable, para muy pocos, y que el público en general sólo apreciaba en rarísimas ocasiones» que perjudica a la actriz Juana González, protagonista del cuento *La Ronca* (1893); recogido luego en *El Señor y lo demás, son cuentos*.



Yo lo reproduzco en mi edición de *Treinta relatos* de Leopoldo Alas, «Clarín», Madrid, Espasa-Calpe, 1983, y lo analizo en «Clarín» y el teatro: El cuento de un crítico», *Los Cuadernos del Norte*, Año II, Núm. 7, mayo-junio de 1981, 56-67.); o la voz de Serafina Gorgheggi, cuyo canto a la Virgen le trae a Bonifacio Reyes recuerdos de su madre en el capítulo XII de *Su único hijo* (1891).

(4) Laureano Bonet, «La música como voz callada en *La Regenta*: Un rastreo léxico», *Los Cuadernos del Norte*, Año V, Núm. 23, enero-febrero de 1984, 64-69.

(5) Una buena ilustración de la compenetración de la vida burguesa de esta época con la ópera se encuentra en la segunda novela de «Clarín», *Su único hijo*, donde se narran las consecuencias de la llegada a una capital provinciana de una compañía italiana de ópera de tercera categoría.

(6) Véase los estudios de Roberto G. Sánchez en *El teatro en la novela*. Galdós y «Clarín», Madrid, 1974, pp. 151-207.

(7) Mario Damonte, «Funzione del referimenti musicale de *La Regenta*», en *Omaggio a Guerciri Crocetti*, Génova, 1971, pp. 5-47. Este estudio es también de gran utilidad para los cuentos de «Clarín».

(8) Las alusiones de este tipo son las que se prestan más fácilmente a una identificación en notas al pie de página, como lo han hecho en sendas ediciones Gonzalo Sobejano y Juan Oleza (Madrid, Cátedra, 1984, vol. I y II).

(9) «Desde el paraíso del Real», escribe «Clarín» en el mismo artículo de donde vienen estas citas, «sin meterme con nadie, he oído yo años y años toda la poesía vaga y sublime que he querido; en parte alguna he sentido tanto como allí» («A Tomás Bretón» en *Nueva campaña* (1885-1886), 1887).

(10) *Folleto literarios VI. Rafael Calvo y el Teatro Español*. «En aquel Madrid que me parecía tan grande y tan enemigo en su indiferencia para mis sueños y mis ternuras y mis creencias», escribe ahí, «encontraba algo parecido al calor del hogar... en el teatro y en el templo».

(11) El joven Leopoldo Alas, a finales de la década de los setenta, mandaba a la *Revista de Asturias* crónicas tituladas «Madrid», donde describía estas actividades (véase la nota 25 del presente trabajo).

(12) Véase mi artículo «Un documento (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año XXXVI, Núms. 105-106, enero-agosto de 1982, 367-384.

(13) *Pipá*, 1886, ed. Antonio Ramos Gascón, Madrid, Cátedra, 1976, incluyo este cuento en *Treinta relatos*, de donde tomo las citas.

(14) Ed. C. Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

(15) Para otros puntos de contacto entre este cuento y la segunda novela de «Clarín» véase mi artículo «La ópera como enlace entre dos obras de Clarín: *Amor' è furbo* y *Su único hijo*», *Insula*, Núm. 377, abril de 1978, 3.

(16) Incluido también en *Obras selectas* de Leopoldo Alas, «Clarín», ed. Juan Antonio Cabezas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.

(17) Estudio este tema en «Análisis de un personaje secundario de *La Regenta*: Don Saturnino Bermúdez», *Actas del Simposio Internacional «Clarín y La Regenta en su tiempo»*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985.

(18) 1881; Madrid, Alianza, 1971.

(19) *La Unión*, 27 de junio. Lleva como lema dos versos del *Fausto* en alemán. Años más tarde «Clarín» escribiría el Prólogo a *Goethe. Ensayos críticos* por Urbano González Serrano (Madrid, 1900).

(20) Recogido en el volumen póstumo *Doctor Sutilis*, Madrid, 1916 (de donde cito). En el monólogo con que empieza este breve relato Fausto, despertándose, se pregunta si todo ha sido un sueño, para proseguir: «Todo sueño...

Luego no he vendido el alma al diablo... Luego soy libre... ¡Oh!... qué infelicidad? ¡No! Estoy como estaba. ¿Por qué no me alegro? Soy libre. Sí; mas ¿para qué? Vuelta a empezar... Ah, Filosofía, Jurisprudencia y Medicina, y, ¡por mi desgracia!, Teología. Todo lo he profundizado... etc., etc., etc. En fin, lo que ustedes saben por Goethe, o, a lo menos, por la ópera de Gounod...»

(21) Me voici!

D'où vient ta surprise?

Ne suis-je pas mis á ta guise?

L'épée au côté, la plume au chapeau,

L'escarcelle pleine, un riche manteau

Sur l'épaule; —en somme

Un vrai gantilhomme!

(22) Ed. José María Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973.

(23) Al final de los años setenta y comienzo de la década siguiente hubo en la prensa una apasionada polémica entre los partidarios de la ópera italiana y los de la «música del porvenir» de Richard Wagner, polémica en que participó también «Clarín» (véase mi artículo «*Las dos cajas* de «Clarín» y otras dos de Marsillach: Una fuente literaria desconocida», *Hispanic Review*, 52, N.º 4, Autumn 1984, 459-475, y el antes citado trabajo de L. Bonet, «Temporalidad, memoria y ensueño en la obra de «Clarín»».

(24) *El Solfeo*, 28 de diciembre de 1875; recogido en *Preludios de «Clarín»*, ed. Jean-François Botrel, Oviedo, IDEA, 1972. Véase también la nota 17 de J. Oleza al capítulo XXIII de *La Regenta*.

(25) Todavía otra crónica mandada por Leopoldo Alas desde la corte a la *Revista de Asturias* en esa época («Madrid», fechada el 25 de noviembre de 1879 y publicada el 30 de ese mes) trata el tema de la ópera en el Teatro Real y elogia las dotes de otra tríplice, la Schalchi, cuyo canto «recuerda las canciones con que las madres adormecen y llenan de ensueños la infancia de todos los hombres bien nacidos. Canta, sí, como una madre que cantase muy bien. No respondo del valor técnico de estas apreciaciones», continúa nuestro autor, quien ha señalado antes que él no es músico, «pero sí de su valor psicológico. Yo he sentido eso, y no importa que el tecnicismo no hable de voces de madre. Insisto: la voz de la Schalchi debe parecerse a la voz de la Virgen cuando cantaba al Niño Jesús. *Qui potest capere capiat*». Este pasaje, claro antecedente de las reacciones de Bonifacio Reyes al escuchar la voz de la Gorgheggi en *Su único hijo* (véase la nota 3 de este estudio), es un buen ejemplo de la unidad fundamental de ciertos temas que se encontrarán a lo largo de la obra de «Clarín».

(26) El 24 y 27 de marzo de 1880 y recogido luego en *Solos de Clarín*, 1881; Madrid, Alianza, 1971, así como en *Doctor Sutilis*. Yo lo incluyo —y lo analizo— en *Treinta relatos* (de donde cito; véase en particular la nota 21), y lo estudio en «Gérmens de «La Regenta» en tres cuentos de «Clarín»», *Argumentos*, Año VIII, Núm. 63-64, 1984, 16-21.

(27) Reproducido por José María Martínez Cachero en «Dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas», *Archivum*, XII, 1963, 483-499 (de donde vienen mis citas; también reimpresso en su libro *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, IDEA, 1984, pp. 251-266) y estudiado por él en «Noticia de otras novelas largas del autor de «La Regenta»», *Los Cuadernos del Norte*, Año V, Núm. 23, enero-febrero de 1984, 87-92 y por Arturo Ruiz de la Peña en «Una broma literaria de «Clarín»: «Las vírgenes locas»», *Argumentos*, Año VIII, Núm. 63/64, 1984, 56-59. Esta entrega fue precedida de otro capítulo —el V—, también por «Clarín», quien firmó aquí con el pseudónimo de «Flügel» («Alas» en alemán), texto que sirve de enlace entre el IV y el de *Las vírgenes locas*, para el cual funciona a manera de prólogo.

(28) Francisco García Sarriá estudia esta constante en

*Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975. En cuanto a esto, el capítulo de *Las vírgenes locas* parece haber anticipado en cierto modo el largo fragmento novelesco *Cuesta abajo* publicado por «Clarín» entre marzo de 1890 y julio de 1891 en *La Ilustración Ibérica*.

(29) Quizá sea sólo una coincidencia, mas creo que es interesante señalar que la Nilsson, cuya interpretación del papel de Margarita en el *Fausto* de Gounod tanto había elogiado «Clarín» en la antes referida crónica titulada «Madrid» y publicada en *La Revista de Asturias* el 25 de diciembre de 1879, se llama también Cristina «nombre que no menciona «Clarín» en su crónica).

(30) Ciertos detalles del argumento aproximan este fragmento a los de algunos relatos clarinianos anteriores (véase la nota 17 al presente trabajo) así como a *La Regenta*: como le explica don Salustio, el padre de estas gemelas, a Octavio, Elena ya se había casado con «un bizarro capitán de caballería, que escribía poemas filosóficos, pero que era, por lo demás, muy guapo mozo», quien, después del viaje de novios, se la había devuelto «diciendo que estaba loca, que le había querido matar más de cien veces porque él exigía... lo que era natural y justo que exigiese una vez marido legítimo». El matrimonio en blanco —o casi en blanco— es, pues, una constante temática en la obra narrativa de «Clarín».

(31) La lenta composición de esta novela está documentada en *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta (1884-1893)*, ed. Josette Blanquat y Jean-François Botrel, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981, y estudiada por mí en «Un nuevo epistolario de 'Clarín': La elaboración de *Su único hijo*», *Insula*, Núm. 423, febrero de 1982, 5 y 12.

(32) El tema de lo diabólico, asociado una vez más con la ópera, vuelve a aparecer al final de *Una medianía* —capítulo VII—, novela inacabada que iba a ser una continuación de *Su único hijo* (la reproduzco en mi edición de esta última). Aquí el hijo de Bonifacio Reyes y Emma Valcárcel, recorriendo las calles de Madrid en un coche de alquiler, acaba recordando a su madre: «¡Mi madre!...», dijo en voz alta Reyes; y apoyó la cabeza en la fría y resquebrajada gutapercha que guarnecía el coche miserable. Encogió los hombros, cerró los ojos, y sintió en ellos lágrimas. El ruido de los cristales y de las ruedas, más fuerte ahora, le resonaba dentro del cráneo; ya no era como canto de nodriza; tomó un ritmo extraño de coro infernal, parecido al de los demonios en *El Roberto*.» *La música* del coche que, al recordar con ternura a su padre, al comienzo del capítulo, le había sonado a «canción de nodriza» —otra vez el tema de la madre (como se recordará, había en *Su único hijo* una inversión de papeles), sustituida aquí por la nodriza, que adormece al hijo (véase la nota 25)—, le resuena ahora, con el recuerdo de su madre, como el coro de demonios de la ópera *Robert le Diable* de Meyerbeer, ópera que el joven Leopoldo Alas habría tenido muchas oportunidades de ver en su época madrileña pues entre 1871 y 1876, según la *Crónica de la*

*ópera italiana* de Carmena y Millán, se representó (en italiano) trece veces en el Teatro Real y diez en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso.

(33) Comento la relación entre este cuento y *Su único hijo* en la nota 10 a *La noche-mala del diablo* de mi volumen de *Treinta relatos*.

(34) Véase la nota 5 a *La Reina Margarita* en mi colección de *Treinta relatos*, de donde vienen las citas.

(35) El libreto dice así:

«Ecco, ridente in cielo  
Spunta la bella aurora,  
E tu non sorgi ancora  
E puoi dormir così?  
Sorgi, mia dolce speme,  
Vieni, bell' idol mio,  
Rendi men crudo, oh Dio,  
lo stral che mi ferì»

(36) Después de haber visto desaparecer a don Alvaro, «Quintanar se acercó a la pared y vio en sus piedras y resquicios *la escalera de su deshonra*». También en el último acto de la ópera desempeña un papel importante la escala que utilizan Lindoro y Fígaro para entrar en casa de Rosina.

(37) En este momento Fígaro entra y se esconde detrás de don Bártolo, quien prosigue:

«L'aria dicea 'Giannini',  
Ma io dico 'Rosina...'  
Quando mi sei vicina  
Amabile Rosina,  
Il cor mi brilla in petto.  
Mi balla il minuetto...»

(Baila, y Fígaro le imita a sus espaldas.)

(38) Véase la nota 26 de este trabajo. G. Sobejano estudia el mal en *La Regenta* en el Prólogo a su edición de esta novela.

(39) La dualidad Mesía —el diablo parece anticipar la de Jesús— el diablo en el capítulo VI de *Las vírgenes locas*.

(40) El texto correcto —de la partitura italiana— es dado por Sobejano en su nota 10 al capítulo en cuestión:

«Lascia la mia stringer la tua mano,  
Dammi ancor, dammi ancor, contemplar il tuo viso,  
al pallido chiaror  
che vien da gli astri d'or,  
e posa un lieve vello  
sul volto, sul volto tuo si bel!»

(41) En el *Fausto* de Goethe el protagonista, tras haberle ofrecido —en vano— su brazo a Margarita en la calle, ordena a Mefistófeles que se la procure, a lo cual contesta el diablo que, como viene de su confesor y es inocente, él no tiene ningún poder sobre ella. «Sin embargo, pasa de los catorce años» le dice Fausto. «Hablas igual —responde su compañero— que Juan el Burlador, quien desea para sí todas las flores bonitas, y se figura, en su presunción, que no hay honra ni favor alguno que no sea para tomarlos. Pero eso no siempre es lícito» (traducción de J. Roviralta Borrell).