INTRODUCCIÓN

I. La Regenta, *novela extensa*

Cuando Leopoldo Alas (1852-1901) [1] publica en 1884-1885 los dos tomos de su primera y extensa novela La Regenta, lo hace en un momento de indudable madurez literaria, cuando su nombre —y, sobre todo, su sobrenombre literario de *Clarín*— era conocido en toda España por su obra crítica y, también, por algunos cuentos como los que había incorporado, en 1881, a su colección de artículos *Solos de Clarín*.

Pero, ahora, Alas da un paso decisivo desde esa narrativa breve a la tan extensa que suponen los dos tomos de La Regenta; novela que, junto con algunas de Galdós —así, *Angel Guerra* y, sobre todo, *Fortunata y Jacinta*—, figuran entre las más largas que se publicaron en España en el pasado siglo. Al agustino P. Blanco García, a quien se debe la, tal vez, más negativa y violenta crítica de la novela clariniana, le parecía ésta un «disforme relato de dos mortales tomos» [2]. E incluso algún elogio de la obra va unido al reproche suscitado por su desmesurada extensión. Así, Rafael Altamira consideraba que Alas «como novelista [...] excede a casi todos los españoles, no faltando quien tenga La Regenta (expurgada de varios pasajes que la alargan excesivamente) por la mejor novela contemporánea» [3].

¿Tuvo conciencia el propio autor de este posible defecto de su obra? A ello parece aludir una carta fechada en Oviedo, a 3 de octubre de 1885, que Alas envió al escritor Jacinto Octavio Picón y, en la cual le apuntaba:

> «No puedo estar más satisfecho de lo que dicen todos del libro, así en letras de molde como en cartas particulares. El defecto en que todos están conformes, o los más, es la pesadez, lo largo de la obra, y tienen razón. Si la hubiera escrito con más tiempo y con el borrador de lo escrito ya a la vista hubiera sido más corto, pero según iba escribiendo iba mandando el original y tenía que fiarlo todo a la memoria» [4].

---

[1] Una breve biografía del escritor puede leerse en la introducción de Carolyn Richmond a su ed. de *Su único hijo*, núm. 67 de «Selecciones Austral», Madrid, 1979. Para un más completo conocimiento de la vida de Alas, vid. Juan Antonio Cabezas, *«Clarín», el provinciano universal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936.

[2] P. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, 2.ª ed., Madrid, 1899, tomo II, p. 69.

[3] Rafael Altamira, «Leopoldo Alas (Fragmentos de un estudio)», artículo recogido en el volumen colectivo de la serie «El escritor y la crítica», *Leopoldo Alas, «Clarín»*, ed. de José M.ª Martínez Cachero, Taurus, Madrid, 1978, p. 26.

[4] Vid. Andrés Amorós, «Doce cartas inéditas de *Clarín* a Jacinto Octavio Picón», en *Los Cuadernos del Norte*, año II, núm. 7, Oviedo, 1981, p. 15 b. Con referencia a tal texto señala Amorós muy acertadamente: «No sé yo si

Esto podrá ser así, pero lo cierto es que en la actualidad, cuando la que, en el momento de su aparición, pudo ser una obra discutida y hasta rechazada, se ha convertido ya en un innegable texto clásico, resulta tan inimaginable como inaceptable una REGENTA expurgada o reducida. Nada en ella —tan trabada y coherente en su estructura— parece superfluo. Una REGENTA abreviada nos parece hoy algo tan absurdo como un *Quijote* que no fuese justamente el «dilatado» que Cervantes quiso y supo ofrecer a sus lectores.

Clarín no se equivocó en las dimensiones asignadas a su novela, que eran justamente las que necesitaba, y las que permiten alinearla junto a algunas de las más voluminosas y extraordinarias novelas europeas del XIX, como lo son las ya citadas de Galdós, o *La feria de las vanidades* de Thackeray, *Dombey e hijo* de Dickens, *Guerra y paz,* de Tolstoy, etc.

Según trataré de explicar páginas adelante, la multiplicidad de planos y de personajes en LA REGENTA no suponen desviación o estorbo, sino que se configuran como algo cargado de funcionalidad, al servicio del tema central, sin convertirse nunca en ornato gratuito.

II. *La cuestión del naturalismo*

LA REGENTA pertenece, cronológicamente, al último tercio del siglo XIX: es decir, a la época más rica e importante en la novelística española del siglo. Por más que suela darse la fecha de 1849 —cuando se publica *La Gaviota,* de *Fernán Caballero*— como la del arranque del renacimiento o resurrección de la novela española, no es sino hacia 1870 cuando, con la aparición de *La Fontana de Oro* de Galdós, se inicia una nueva y brillante época. Hasta ese año tal género estaba, como Pereda decía en *Pedro Sánchez,* poco menos que en pañales, y dormitaba, según Menéndez y Pelayo, «entre ñoñeces y monstruosidades». La obra galdosiana supuso, como *Carín* señalara, «una restauración de la novela popular, levantada a pulso por un hombre solo».

Tras *La Fontana de Oro* vendrían otras muchas novelas de Galdós y de otros autores, tan populares algunos como Pedro Antonio de Alarcón, que, en 1875, consigue uno de los mayores éxitos editoriales del siglo con *El escándalo.* Después, y a partir de 1881, fecha de *Un viaje de novios,* de Emilia Pardo Bazán, y de *La desheredada,* de Galdós, cabe advertir una notable influencia de la novela naturalista, a la manera francesa y muy especialmente de Zola [5].

---

se conocía, hasta ahora, una declaración autocrítica en este sentido que fuera tan tajante. No quiero desmesurar su importancia pero me parece que alguna sí tiene. Los que estudian la estructura de *La Regenta* y los que subrayan el intelectualismo de Clarín tendrán que tenerlo en cuenta, me parece. Las obras de arte, incluidas las más excelsas, son fruto de muchas circunstancias, al margen del designio ideal de su autor» (*Id.*, p. 11).

[5] Recuérdense algunas fechas y títulos significativos, como los citados por Gonzalo Sobejano al referirse a *La Regenta,* cuya redacción debió iniciar Alas

Tal ubicación cronológica de LA REGENTA, unida al hecho de que en el *Prólogo* que Galdós redactara para la edición de 1901, aludirse a cómo Alas escribió su novela «en tiempos no lejanos, cuando andábamos en aquella procesión del Naturalismo» [6], trajo como consecuencia el que, en su tiempo e incluso después, la obra clariniana pudiera ser considerada como una de las más atrevidas o extremosas manifestaciones del naturalismo novelesco, caracterizado por las notas más sórdidas; aquellas que llevaron al P. Blanco García a comparar LA REGENTA con una inmunda «pelota de escarabajo».

Desde entonces a nuestros días, los juicios críticos han evolucionado notablemente, creciendo cada vez más la alta valoración atribuida a LA REGENTA, y estableciéndose los oportunos matices con que interpretar su posible naturalismo. De ser considerado *Clarín* como el máximo representante español del naturalismo literario, se ha ido pasando a dar cada vez más crédito a sus mantenidas y reiteradas declaraciones de idealismo y aun espiritualismo; no incompatibles con su sostenida admiración literaria por Zola. José María Martínez Cachero, muy atinadamente, concede un indudable «valor noticioso e íntimo» a lo que Alas escribiera en el prólogo que puso, en 1900, a su traducción de la obra zolesca, *Trabajo:*

> «En España tuve el honor de ser el primero, allá en mi juventud, casi adolescente, que defendió las novelas de Zola, de entonces (para mí las mejores de las suyas), y hasta su teoría naturalista, con reservas, como un oportunismo, pero sin admitir la supuesta solidaridad del naturalismo estético y del empirismo filosófico [...]. Era yo entonces, sin embargo, tan idealista como ahora, así como soy ahora tan naturalista como entonces» [7].

Ya en 1952, con ocasión del centenario del nacimiento de Alas, Ricardo Gullón pudo señalar que LA REGENTA era «menos naturalista [...] de lo que es corriente pensar» [8]. En la misma línea vine

---

hacia 1883: «En 1881 se publica *La desheredada*, con la que Galdós inicia nuevo rumbo [...], se publican también la primera novela de Palacio Valdés, *El señorita Octavio*, y la segunda de Emilia Pardo Bazán, ésta [*Un viaje de novios*] precedida de un prólogo sobre el naturalismo. De 1882 son *El amigo Manso*, *La Tribuna* y *El sabor de la tierruca*. Al año siguiente verán la luz *El doctor Centeno*, *Pedro Sánchez*, y de Palacio Valdés, publicada en la misma colección que editará *La Regenta*, la novela *Marta y María* [...]. El año 1884 es el de *Tormento*, *La de Bringas*, *El idilio de un enfermo* y los primeros tomos de *Lo prohibido* y de *La Regenta*, aunque ésta sólo empezó a circular a principios de 1885. Y en este año es cuando aparecen *Sotileza*, *El cisne de Vilamorta*, *José* y los segundos tomos de *Lo prohibido* y de *La Regenta*. Un lustro, pues, notablemente fecundo para la novela española» (G. Sobejano, *Introducción* a su ed. de *La Regenta* en «Clásicos Castalia», Madrid, 1981, tomo I, p. 16).

[6] Ese prólogo puede leerse en la ed. cit. de Sobejano. La cita corresponde a la p. 83.

[7] Vid. *Introducción* de José M.ª Martínez Cachero a su ed. de *La Regenta*, Planeta, Barcelona, 1963, pp. LXV-LXVI.

[8] Ricardo Gullón, «Aspectos de *Clarín*» en *Archivum*, Universidad de Oviedo, II, núm. 1, enero-abril, 1952, p. 169.

a situar, también en ese año, mi interpretación, no exclusivamente naturalista, de LA REGENTA [9].

Se ha podido hablar, incluso, de una *crisis del naturalismo* [10] y también de un *naturalismo espiritual* [11].

Obsérvese, pues, que en gran parte de estas interpretaciones no se ha pretendido negar la innegable tonalidad *naturalista* de LA REGENTA, sino tan sólo rebajarla; al menos como reacción frente a los juicios contemporáneos que veían en la novela clariniana algo así como el más extremoso *spécimen* de tal tendencia literaria.

A este respecto, creo que convendría contar no sólo con las presencias, sino también con las ausencias, en todo lo que atañe a la discusión sobre el naturalismo clariniano [12]. Así, Justa Arroyo de López-Rey señala ausencias tan significativas como la del *color local* o la de alguna descripción erótica [13]. Por su parte, Eduard J. Gramberg considera que «el descripcionismo ambiental de LA REGENTA» no «es el de la novela naturalista (su primera función es caracterizar personajes, no influir en ellos)» [14].

Personalmente estimo que, entre otras diferencias que la novela de Alas presenta con las más decididamente naturalistas, cabría citar, por ejemplo, la imprecisión con que se describen las enfermedades que Ana Ozores padece a lo largo de la obra. El carácter predominantemente nervioso, propio de las mismas, parece explicar sobradamente la ausencia de datos técnicos y de pormenores fisiológicos. Así, en el capítulo XIX, cuando el médico Robustiano So-

---

[9] M. Baquero Goyanes, «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», en el cit. número de *Archivum*; estudio recogido luego en el libro *Prosistas españoles contemporáneos*, Rialp, Madrid, 1963.

[10] «En estos años de 1878-81 parece situar Clarín la crisis del mundo naturalista y el comienzo del mundo espiritualista. Ya en su novela corta *Pipá*, de 1879, Clarín siente y expresa la crisis del mundo naturalista.

»En *La Regenta*, 1884-85, culmina esa primera época de la novelística clariniana en que Alas se propone dar forma a un espiritualismo que, como he indicado, se inclina del lado de Grecia, "espiritualismo sensual", arte que nos lleva al umbral del impresionismo» (Justa Arroyo de López-Rey, «*La Regenta* de Clarín: Justicia, verdad, belleza», en *Homenaje a Casalduero*, Gredos, Madrid, 1972, p. 331).

[11] «Esa libertad que Clarín adjudica al novelista para el arte, el genio, la creencia en algo que trasciende los sentidos y la incorporación del pensamiento filosófico, es lo que [...] hace de *La Regenta* una novela naturalista en muchos aspectos de técnica literaria, pero no tanto en otros: sentido moral, sustrato místico, simbolismo. Aquí Leopoldo Alas prepara el camino hacia ese "naturalismo espiritual" que Galdós llevaría a su cima en *Fortunata y Jacinta* (1886-87)» (Sobejano, ed. cit., p. 20).

[12] El estudio más reciente que conozco sobre este tema es el de Diego Martínez Torrón, «El naturalismo en *La Regenta*», publicado en el núm. 380 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, febrero, 1982. En él se alude al posible conocimiento que, antes de 1885, pudo tener Alas de la obra de Marx —aunque se trate de un autor jamás citado por él—, de su enlace con el krausismo, de su entusiasmo por las teorías naturalistas de Zola, del probable influjo de Stuart Mill, del determinismo que se cree ver en *La Regenta* y de la configuración de tal obra como casi «un tratado de sociología práctica», en la que no importa tanto la historia de Ana Ozores como la «explicación racional y determinista —en el sentido moral que quiere Clarín— de una situación y sus motivaciones».

[13] Art. cit., pp. 325 y 337: «No se describe en la novela una sola escena amorosa».

[14] E. J. Gramberg, «*Su único hijo*, novela incomprendida de Leopoldo Alas», en la cit. ed. de Martínez Cachero, *Leopoldo Alas, «Clarín»*, p. 207.

moza, al no saber cómo tratar la enfermedad de Ana, la deja en manos de su sustituto, Benítez, éste declara «que la enfermedad no era grave, pero sí larga y de convalecencia penosa. No le gustaba usar los nombres vulgares y poco exactos de las enfermedades y empleaba los técnicos si le apretaban». Ni de unos términos ni de otros se nos ofrece muestra alguna, lo cual supone un vivo contraste con lo que suele ocurrir en algunas de las más típicas novelas naturalistas. Así, en *Monte Oriol,* de Maupassant, sobre un fondo de balnearios, médicos y farmacopea, se describen escenas tales como un parto, un lavado de estómago, etc. *Germinia Lacerteux,* de los Goncourt, abunda en descripciones densamente fisiológicas, como la de los efectos de la fiebre puerperal o la de las sucesivas pleuresía, tuberculosis, peritonitis y muerte de la protagonista. Por eso, Emilia Pardo Bazán pudo decir que, en esta novela, el naturalismo dio «entrada en el arte a la enfermedad».

Y precisamente la escritora gallega gustó muchísimo de tal temática, que le permitía lucir, con pedantería incluso, sus conocimientos anatómicos, fisiológicos y aun pretendidamente médicos. Así, en *Un viaje de novios,* los trastornos hepáticos de Miranda dan pie a descripciones cargadas de datos fisiológicos, más acentuados aún en la evolución de la tuberculosis que, en la misma novela, padece Pilar Gonzalvo. El reconocimiento de un enfermo de bilis por el doctor Moraga en *La piedra angular* da lugar a una escena tan significativa como, en *El Cisne de Vilamorta,* pueda resultar todo lo referente a la *diabetes sacarina* que padece don Victoriano [15].

III. *Voz del narrador e impersonalidad*

Creo que también puede resultar significativo el que Alas, como Galdós, aunque se sintieran naturalistas en una determinada época de su producción literaria, nunca se esforzaron demasiado por evitar su presencia y su voz como narradores en sus novelas, lo cual suponía un rotundo quebrantamiento de una especie de dogma —el de la total *objetividad*— en el naturalismo más estricto y militante [16].

Así, aun cuando La Regenta se caracteriza por una estructura sabiamente dramática, por una técnica presentativa, tanto en lo que se refiere a exteriores como a interiores anímicos, cuenta, de

---

[15] Sobre este punto, vid. M. Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán,* Universidad de Murcia, 1955, especialmente los capítulos XVI y XVII (pp. 85 y ss.). Un personaje de las *Memorias de un solterón* de la Pardo Bazán, interpretado por la crítica como casi un *doble* literario de la autora, la joven Feíta, lee con avidez libros de medicina, lo cual le permite expresarse muy técnicamente. (Vid. a este respecto mi ed. de *Un viaje de novios* de E. Pardo Bazán, Labor, Barcelona, 1971, p. 38 de la *Introducción*).

[16] Recuérdese, a este respecto, lo que Benito Pérez Galdós decía en el *Prólogo* a su novela dialogada *El abuelo,* en 1897: «Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien construidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias» (Galdós, *O.C.,* VI, Aguilar, Madrid, 1951, p. 11 a).

trecho en trecho, con la presencia y la voz de un narrador que, como señala Hadessah Ruth Weiner «equivale al *implied author* tratado por Booth y otros», un «narrador omnisciente» que se comporta como «ser superior a sus creaciones de ficción, sobre todo por la variedad de perspectivas y técnicas de las cuales dispone; y es capaz de conocer al personaje mejor que éste a sí mismo» [17].

La voz de este narrador se deja escuchar en algunas ocasiones, a propósito de determinados hechos o personajes. Por ejemplo, ya en el capítulo I alude a «Frígilis, personaje darwinista que encontraremos más adelante». Otro tanto se dice, en el capítulo II, de «don Pompeyo Guimarán, personaje que se encontrará más adelante».

Otras veces, en lugar de remitir el narrador a lo que más adelante se presentará o explicará, se limita a recordar al lector algo que ya le es conocido de capítulos anteriores. Así, en el capítulo IV se alude a algo ya tratado en el III: «Ya se sabe cómo entendió la grosera y lasciva doña Camila la aventura de los niños.» O en el VIII, cuando se nos describe la táctica de que Mesía se sirve en su aproximación a Ana: «Al marquesito [de Vegallana] había que hablarle de amor puro, por los motivos explicados antes.»

Un caso especialmente significativo se encuentra en el capítulo XXVII, cuando, a través del *Diario* que Ana escribe durante su estancia en el Vivero, nos enteramos de la crisis que le afectó tras el episodio de su desfile como nazarena en la procesión del Viernes Santo, del tratamiento médico que recomendó Benítez y de cómo, para lograr su total recuperación, abandonó Vetusta y se instaló en el campo, en la finca de los Vegallana. Lo que el *Diario* no puede contarnos —porque Ana, naturalmente, desconocía tal dato— es que fue Álvaro Mesía quien sugirió a Paco Vegallana que su familia ofreciera el Vivero a la Regenta. Quiere decirse que aquí Alas se comporta como el tradicional *narrador omnisciente,* con todas sus implicaciones y consecuencias. Por eso, tras la transcripción de esas páginas del *Diario* de Ana, leemos: «Después de las hojas del libro de Memorias que se referían, a su modo, a la materia que he reseñado brevemente...» En esa expresión, *a su modo,* parece estar la clave; puesto que la misma permite establecer nítidamente una diferencia entre lo que Ana *sabía,* referido a su traslado al Vivero, y lo que el narrador *sabe* respecto a tal hecho.

Con todo, esa presencia y esa voz del narrador se caracterizan por su levedad, aunque las fórmulas utilizadas no pueden ser más tradicionales. Justamente tal levedad explica el que la novela se caracterice, como ha señalado Gonzalo Sobejano, por un muy logrado efecto de *impersonalidad* [18].

---

[17] Hadassah Ruth Weiner, «Integralismo de Clarín: los *interiores ahumados*», en *Los Cuadernos del Norte,* núm. cit., p. 90 b.

[18] «Lo cierto es que el narrador de *La Regenta* asoma como autor no pocas veces; pero no menos cierto es que se esfuerza por lograr la impersonalidad; mediante el estilo indirecto libre, que aplica sobre todo para Ana y don Fermín, los personajes de más densa vida interior, y mediante la propiedad lingüística

Tal efecto se relaciona con el, no menos logrado, que la novela suscita, de *imparcialidad* o *neutralidad* en lo que a contenido ideológico se refiere. Pues, aunque en su tiempo y después, se la considerara preferentemente como una obra caracterizada por la nota agresivamente anticlerical, la verdad es que no sólo el clero —con alguna notable excepción, como la del obispo de Vetusta— es objeto de la sátira clariniana, sino también otros sectores sociales que, ideológicamente, vendrían a estar en sus antípodas [19].

A este respecto considero muy acertado lo que apunta Vidal Peña al decir:

> «Desde el punto de vista ideológico, LA REGENTA me parece ofrecer, más que nada, el aspecto de la neutralidad. Este rasgo podría explicarse de un modo general diciendo algo como esto: "es neutral porque es una novela psicológica —entre otras cosas— y, en una novela de ese tipo, las ideas presentes en el texto quedan cargadas en la cuenta de la particular psicología de los personajes y, vistas así, todas valen lo mismo"» [20].

Tal *neutralidad* tiene una cierta y remota ascendencia cervantina. Si se piensa, como en más de una ocasión se ha apuntado, que un rasgo muy característico del modo novelesco cervantino es la fusión de *transparencia* y *ambigüedad*, habría que aceptar que el *Clarín* que, en LA REGENTA, presenta no «opiniones materialistas o espiritualistas, tesis liberales o conservadoras», sino «sandeces liberales o conservadoras, majaderías espiritualistas o materialistas» [21], no está, en el fondo, demasiado lejos del huidizo Cervantes que, unas veces, parece justificar la expulsión de los moriscos y, otras, compadecerse de ellos, o bien es capaz de manejar un elogio de la enseñanza jesuítica que igualmente puede ser considerado como irónica censura, etc. Para Vidal Peña, la *ambigüedad* de Alas en LA REGENTA le permite, en toda ocasión, mantener «una posición de superioridad sobre sus criaturas» [22]. El que, justamente, se manejen, interrelaciones, esos dos conceptos —*neutralidad* y *ambigüedad*— es lo que justifica buscar a los mismos una lejana ascendencia cervantina [23].

---

y gestual de esos y otros personajes» (Sobejano, ed. cit., p. 25). Desde otra perspectiva, Diego Martínez Torrón destaca asimismo cómo un «importante valor narrativo de *La Regenta* reside precisamente en que el autor, con impersonalidad naturalista, parece ir diseñando todo un mapa de relaciones psicológicas y sociales».

[19] Con razón señala Martínez Cachero: «A los nobles y a los modestos mesócratas; así a los clérigos como a los librepensadores (con frecuencia se olvida el trato que el novelista dispensa a ese grupo ideológico y se califica a *La Regenta*, con enfoque incompleto, de anticlerical), a todos alcanza el flagelo de quien los ha puesto en escena» (p. LXXV de su ed. de *La Regenta*).

[20] Vidal Peña, «Algunas retóricas de *La Regenta*» en el cit. núm. de *Los Cuadernos del Norte*, p. 37 a.

[21] *Ibíd.*

[22] *Ibíd.*

[23] Sobre el cervantismo clariniano, vid. Robert M. Jackson, «"Cervantismo" in the Creative Process of Clarín's *La Regenta*» en *Modern Language Notes*, núm. 84, 1969, pp. 208-227.

IV. *Cervantismo*

La tan traída y llevada afirmación —sustentada por escritores tan ilustres como Ortega y Gasset, Francisco Ayala o Lionel Trilling— de que todas las grandes novelas modernas no son sino consecuencias del *Quijote, variaciones* sobre la gran novela cervantina, podría, en cierto modo, aplicarse al caso de LA REGENTA, como antes se había aplicado ya a esa especie de «Quijote con faldas» que era la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert [24].

Evidentemente, las ensoñaciones romántico-literarias de Ana Ozores, como las de Emma Bovary, presentan una muy clara filiación cervantina, en todo lo que atañe a la influencia que ciertas lecturas —así, Walter Scott en Emma; San Agustín, Chateaubriand y Santa Teresa en Ana— ejercen sobre la sensibilidad y las reacciones de ambas mujeres. Los conflictos que una y otra padecen, cada una a su manera, tienen alguna relación con tales lecturas, por cuanto Emma y Ana perciben un dramático desajuste o discordancia entre sus ideales y la realidad de su entorno: «un contraste todavía cervantino entre poesía y prosa, engaño y desengaño», como bien señala Sobejano [25].

La mezcla y aun confusión de literatura y vida es padecida por el hidalgo cervantino en términos superlativos. Obviamente, no es éste el caso de Emma y de Ana, que, sin embargo, son personajes «quijotescamente *incitados*» [26].

Ello no supone una muy declarada adscripción de la novela de Alas al *Quijote* cervantino, pero sí una suficiente impregnación de su espíritu y temática. Incluso cabría señalar, a tal respecto, algún motivo curioso y hasta anecdótico. Así, cualquier lector de la novela cervantina recordará aquel pasaje del capítulo I en que se nos cuenta cómo el hidalgo alababa en el autor del *Don Belianís de Grecia*

> «aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.»

Se apunta aquí la posibilidad de un don Quijote novelista, autor de libros de caballerías. Posibilidad frustrada o desechada, ya que el hidalgo prefiere *vivir* aventuras caballerescas, a escribirlas. Pero de su condición de novelista en potencia nos informan algunos episodios, como aquel del capítulo II en que el propio caballero, mientras camina «por el antiguo y conocido campo de Montiel»,

---

[24] Sobre el muy discutido y comentado asunto de la influencia de *Madame Bovary* en *La Regenta*, pueden verse los siguientes estudios: Carlos Clavería, «Flaubert y *La Regenta* de Clarín», en *Hispanic Review*, X, 1942, pp. 116-125; G. Lafitte, «*Madame Bovary* et *La Regenta*», en *Bulletin Hispanique*, XLV, 1943, pp. 157-163; Santiago Melón, «*Clarín* y el Bovarysmo», en *Archivum*, II, 1952, pp. 69-88, y Gonzalo Sobejano, «*Madame Bovary* en *La Regenta*», en *Los Cuadernos del Norte*, núm. cit., pp. 22-27.

[25] Sobejano, ed. cit., p. 29.

[26] *Ibíd.*, p. 56.

va hablando «consigo mesmo» e imaginando cómo describirá en el futuro esa escena el historiador de sus hechos; asumiendo, en definitiva, ese papel y manejando la retórica adecuada. Recuérdese, asimismo, algún otro pasaje revelador de las posibilidades de don Quijote como novelista: v. gr., la aventura del Caballero del Lago Encantado, que, en el capítulo L de la primera parte, cuenta don Quijote al cura y al canónigo.

De ese novelista en potencia que era el hidalgo manchego no resulta difícil pasar a la también potencial escritora que era Ana Ozores, aficionada desde la adolescencia y la juventud a escribir versos y prosas, dotada de una vocación literaria que nunca encontró respaldo en la sociedad vetustense, más bien escandalizada ante tales extremos y capaz de burlarse de ellos, aplicando a Ana el remoquete de *Jorge Sandio.* Con todo, aunque la Regenta pueda abandonar tales aficiones, le queda, para siempre, el gusto por configurar literariamente cuánto va quedando atrás, hecho recuerdo, que, al ser traído al presente, queda coloreado poética o novelescamente. Así, en el capítulo III, en que al conjuro de determinadas impresiones sensoriales, Ana, en su lecho, piensa en la confesión general que al día siguiente va a hacer al Magistral, y recuerda lejanas escenas de su infancia, como aquella en que pasó una noche en la barca de Trébol con un chiquillo, Germán, se nos indica que «la Regenta recordaba todo esto como por escrito, incluso el diálogo; pero creía que, en rigor, de lo que se acordaba no era de las palabras mismas, sino del posterior recuerdo en que la niña había animado y puesto en forma de novela los sucesos de aquella noche».

Quiere decirse que, desde niña, Ana elabora, poetiza o noveliza —por así decirlo— sus recuerdos, incluso los más próximos. En esta materia se insiste en el siguiente capítulo, el IV:

> «A los veintisiete años Ana Ozores hubiera podido contar aquel poema [el de su vida] desde el principio al fin, y eso que en cada nueva edad la había añadido una parte.»

La vida como poema reaparece en el capítulo V, cuando Ana compara sus sueños de infancia y adolescencia con la realidad vetustense:

> «Pero, además, ¿para qué engañarse a sí misma? No estaba en Vetusta, no podía estar en aquel pobre rincón la realidad del sueño, el héroe del poema, que primero se había llamado Germán, después San Agustín, Obispo de Hipona, después Chateaubriand y después con cien nombres, todo grandeza, esplendor, dulzura delicada, rara y escogida.»

Se comprende que una sensibilidad así orientada crea encontrar reflejo o correspondencia en la de un personaje clerical como don Fermín de Pas, en el que se repite —en otra clave, si se quiere— el mismo fenómeno. Así, en el capítulo XXI se nos informa explícitamente de la juvenil vocacion literaria del Magistral, cuando éste se encuentra profundamente emocionado tras haber recibido una carta de la Regenta:

> «Una mujer deslumbrante de hermosura, por alma y cuerpo, que en una hora de confesión le había hecho ver mundos nuevos, le llamaba ahora su *hermano mayor querido,* se entregaba a él para ser guiada por las sendas y trochas del misticismo apasionado, poético... Afortunadamente él tenía arte para todo: sabría ser místico, hasta donde hiciera falta, perderse en las nubes sin olvidar la tierra. Recordaba que años atrás había pensado en escribir novelas, en hacer una *Sibila* verdaderamente cristiana, y una *Fabiola* moderna; lo había dejado, no por sentirse con pocas facultades, sino porque le hacía gastar imaginación. "Las novelas era mejor vivirlas".»

Con lo cual, aunque por caminos distintos y muy dispares intenciones, De Pas llega a la misma conclusión que don Quijote. En cualquier caso, lo que de novelista potencial había en el canónigo, permite a éste, como en otro plano a Ana, imaginar, novelizar sus recuerdos y hasta sus experiencias presentes. Y así, en ese mismo pasaje del capítulo XXI, se lee:

> «El Magistral se sentía como estrangulado por la emoción. La Regenta hablaba ni más ni menos que como él la había hecho hablar tantas veces en las novelas que se contaba a sí mismo al dormirse.»

Y poco después, en el mismo capítulo, cuando Ana pide al clérigo que le cuente algo de sí mismo y de su vida, De Pas, «elocuente, con imaginación viva, fuerte y hábil, improvisó de palabra una de aquellas novelas que hubiera escrito a no robarle su tiempo ocupaciones más serias» [26 bis].

En otro plano, más bien ínfimo y hasta vulgar, Mesía, ante Ana, miente también al embellecer y literaturizar hechos de su vida, según ocurre en el capítulo XXIV, cuando el Tenorio vetustense se cree obligado a informar a la Regenta de sus amoríos veraniegos con una *ministra:*

> «En su narración tuvo que alterar la verdad histórica, porque a la Regenta no se le podía hablar francamente de amores con una mujer casada —"tan atrasada estaba aquella señora"—, pero vino a dar a entender, como pudo, que él había despreciado la pasión de una mujer codiciada por muchos... porque..., porque..., para el hijo de su madre los amoríos ya no eran ni siquiera un pasatiempo, desde que el amor le había caído encima del alma como un castigo.»

Mesía, tan vulgar espiritualmente, es incapaz de convertir su vida en un poema, como hiciera Ana, o de mentir de forma tan sutil e inteligente como De Pas. Aquí, en lo que cuenta don Álvaro a la Regenta, no hay sino ocultación de la grosera realidad, al

---

[26 bis] Sobre D. Fermín, novelista, vid. *Introducción* de Sergio Beser a *Clarín y «La Regenta»*, Ariel, Barcelona, 1982, pp. 74-75.

servicio de una elemental aunque eficaz táctica amorosa. En cualquier caso, esas cosas que cuenta Mesía a Ana merecen, por parte del narrador, la despectiva consideración de sucesos propios «de novela perfumada».

A Mesía le falta el soporte literario que Ana y De Pas poseen, y que les lleva a literaturizar su vida más o menos extremosamente. Hasta tal punto vida y literatura parecen correlacionarse y aun confundirse que, en el capítulo XXV, cuando en el Paseo Grande se produce un inevitable y tenso encuentro entre los dos rivales, Mesía y el Magistral, éste teme que su odio por el Tenorio vetustense pueda incluso traicionarle, pensando, en ese momento, en un relato de Allan Poe que bien pudiera ser el titulado *El corazón delator:*

> «El Magistral pensó por su parte al ver a don Álvaro: "¡Si yo me echara sobre este hombre y como puedo, como estoy seguro de poder, le arrastrara por el suelo, y le pisara la cabeza y las entrañas!..." Y tuvo miedo de sí mismo. Había leído que en las personas nerviosas, imágenes y aprensiones de este género provocan los actos correspondientes. Se acordó de cierto asesino de los cuentos de Edgar Poe...»

Imagen literaria y realidad vital se aproximan y casi unimisman, según le ocurría a don Quijote, cuando cabalgaba por el campo de Montiel, escribiendo mentalmente la descripción de la escena.

Don Fermín es, también, un novelista frustrado que llega a temer que lo deseado, lo imaginado —e, incluso, inducido por un muy explícito recuerdo literario— pueda configurarse como violenta realidad. Nada ocurrirá, empero, limitándose a saludarse fríamente los dos rivales.

Sin embargo, en la otra novela, la que De Pas ha ido imaginando a propósito de su espiritual relación con Ana, sí se producirá la catástrofe, al revelarse la realidad vital como más poderosa que el sueño literario.

V. *Vida y literatura*

No pocos personajes de La Regenta padecen, en menor o mayor grado, de los achaques que tan intensamente afectan a Ana y a De Pas en lo que atañe a la interpenetración de vida y literatura.

El ejemplo más evidente lo ofrece el marido de Ana, don Víctor Quintanar, gran aficionado al teatro, a las comedias de honor y de celos, de capa y espada, a los conflictos calderonianos. Son tantas las veces que a tales aficiones se alude a lo largo de la novela, que resultaría prolijo recogerlas aquí. Esas lecturas, ese gusto por lo teatral, componen el motivo más reiteradamente manejado en la caracterización del personaje.

Y se entiende que ello sea así, por cuanto en las últimas páginas de la novela se producirá el más patético y cruel enfrentamien-

to de vida y de literatura. El impenitente lector de los dramas calderonianos de honor, descubrirá, acongojadamente, que el delito castigado siempre con la sangre de los adúlteros en esa dramaturgia, ha dejado de ser un tópico literario para convertirse en una realidad que le afecta a él, directamente. El descubrimiento de su condición de marido engañado, al ver a Mesía saliendo del dormitorio de Ana, supondrá para Quintanar el tener que hacer frente a un conflicto que sólo había vivido literariamente. Baste recordar aquel pasaje del capítulo XXIX, en que se nos describe lo que pasa por la mente de don Víctor cuando descubre el adulterio de su esposa:

> «Y si Petra no hubiera adelantado el reloj o si él no le hubiese creído, tal vez ignoraría toda la vida la desgracia horrible..., aquella desgracia que había acabado con la felicidad para siempre. La pereza de ser desgraciado, de padecer, unida a la pereza del cuerpo que pedía a gritos colchones y sábanas calientes, entumecían el ánimo de don Víctor, que no quería moverse, ni sentir, ni pensar, ni vivir siquiera. La actividad le horrorizaba... ¡Oh, qué bien si se parase el tiempo! Pero, no, no se paraba; corría, le arrastraba consigo; le gritaba: muévete; haz algo, tu deber; aquí de tus promesas, mata, quema, vocifera, anuncia al mundo tu venganza, despídete de la tranquilidad para siempre, busca energía en el fondo del sueño, de los bostezos arranca los apóstrofes del honor ultrajado, representa tu papel, ahora te toca a ti, ahora no es Perales [un actor] quien trabaja, eres tú, no es Calderón quien inventa casos de honor, es la vida, es tu pícara suerte, es el mundo miserable que te parecía tan alegre, hecho para divertirse y recitar versos... Anda, anda, corre, sube, mata a la dama[27], después desafía al galán y mátale también..., no hay otro camino. ¡Y a todo esto sin poder menear pie ni mano, muerto de sueño, aborreciendo la vigilia que presentaba tales miserias, tanta desgracia, que iba a durar ya siempre!»
>
> «Pero había llegado la suya. Aquel era su drama de capa y espada. Los había en el mundo también. ¡Pero qué feos eran, qué horrorosos! ¿Cómo podía ser que tanto deleitasen aquellas traiciones, aquellas muertes, aquellos rencores en verso y en el teatro?»

Así se comporta el personaje a quien, tantas veces, en los capítulos anteriores, hemos visto encandilado con los dramas calderonianos, entregado incluso a una lectura declamatoria de los mismos, con una espada en la mano. Así le encuentra Ana, en el capítu-

[27] Obsérvese que ni tan siquiera en este momento, tan dramático para Quintanar, falta, en esa especie de monólogo interior que se nos transcribe, la referencia literaria. La afición de don Víctor por la poesía de Fray Luis de León —presente en distintas páginas de la novela— ha traído como consecuencia el que la seriación verbal asindética de *Anda, anda, corre, sube, mata,* pueda interpretarse como un eco de la tan famosa de la *Profecía del Tajo*: «Acude, acorre, vuela, / transpasa el alta sierra, ocupa el llano.»

lo XXIII, cuando se dirige a su dormitorio. Sin ser descubierta, la Regenta ve a su marido

> «sentado en su lecho; de medio cuerpo abajo lo cubría la ropa de la cama, y la parte del torso que quedaba fuera, abrigábala una chaqueta de franela roja [...] y a falta de gorro de algodón o de hilo, se había cubierto con el que usaba de día, aquel gorro verde con larga borla de oro. Ana vio y oyó que en aquel traje grotesco Quintanar leía en voz alta, a la luz de un candelabro elástico clavado en la pared.
>
> »Pero hacía más que leer, declamaba; y, con cierto miedo de que su marido se hubiera vuelto loco, pudo ver la Regenta que don Víctor, entusiasmado, levantaba un brazo cuya mano oprimía el puño de una espada muy larga, de soberbios gavilanes retorcidos. Y don Víctor leía con énfasis y esgrimía el acero brillante, como si estuviera armando caballero al espíritu familiar de las comedias de capa y espada.»

Las resonancias quijotescas son tan claras aquí —posible locura, atuendo grotesco, espada, ceremonia de armar caballero— como para no necesitar comentario, aunque la postura en que Alas coloca a don Víctor, leyendo con la espada en una mano, no creo que derive directamente del texto cervantino, sino, tal vez, de algún muy popularizado grabado de Gustavo Doré: el que suele figurar como frontispicio de la edición por él ilustrada.

Este ridículamente quijotesco Quintanar será el que, enfrentado a la verdad de una situación de adulterio y de honor mancillado, acabe por verse atrapado en ella y obligado a un duelo con Mesía, de trágicas consecuencias para el marido escarnecido. En tales circunstancias, el hidalgo calderoniano que descubre hasta qué punto la literatura le tenía engañado, resulta casi allegable, en lo que a falsedad se refiere, al decaído donjuanismo de Mesía. Con razón ha apuntado E. J. Gramberg que LA REGENTA es la novela de los falsificadores, de los

> «"seudos" que fingen ser algo que no pueden ni quieren ser de verdad. Por ejemplo, el seudo-poeta, Trifón Cármenes [...]; el seudo-andaluz Joaquín Orgaz [...]; el seudo-político Ronzal [...]; el mismo Álvaro Mesía se pudiera añadir a este grupo como seudo-Tenorio, empeñado en su empresa amorosa más por haberla comenzado que por verdadera vocación donjuanesca» [28].

Lo que Quintanar tenga de «seudo» puede, en principio, resultar grotesco, pero acaba por resolverse patéticamente, ya que el *falso* hidalgo calderoniano tendrá que comportarse como si lo fuera *verdadero,* aceptando el lance de honor y encontrando la muerte en el desafío.

---

[28] Eduard J. Gramberg, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas, «Clarín»*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1958, p. 254.

Casos menores, pero de algún interés en lo que a literaturización se refiere, son los de algunos otros personajes, como la criada de los Quintanar, Petra, que, de acuerdo con don Fermín de Pas, será quien urda la trama del despertador adelantado que permitirá a don Víctor descubrir el adulterio de su esposa. Cuando, en el capítulo XXIX, la astuta Petra decide abandonar la casa de Quintanar y pasar al servicio de don Fermín, piensa lo siguiente:

> «Si perdía la ocasión, en la vacante de Teresina [la criada actual del Magistral, próxima a contraer matrimonio] podía entrar otra, y adiós *señorío* futuro. No había más remedio que ocupar la plaza inmediatamente. Pero entonces habría que decírselo todo al Provisor, porque en saliendo de aquella casa ya no podía ser espía, ni ayudar al que la pagaba a abrir los ojos de aquel estúpido de don Víctor, que, como era natural, querría vengarse, castigar a los culpables, puesto que él no podía con sus manteos al hombro ir a desafiar a don Álvaro. Petra discurría perfectamente en estas materias porque leía folletines, la colección de *Las Novedades,* que dejara en un desván doña Anuncia, y sabía quién desafía a quién, llegado el caso de descubrirse los amores de una señora casada.»

E incluso un personaje tan menor y episódico como lo es el coronel Fulgosio, se sirve también de una mezquina apoyatura literaria —tal vez otro folletín o especie equivalente— para, dándoselas de experto, organizar y reglamentar el duelo entre Quintanar y Mesía:

> «Lo cierto era que Fulgosio, el coronel, nunca había presenciado un duelo a pistola, aunque él aseguraba haber asistido a muchos [...] Aquellas condiciones las había copiado el coronel de una novela francesa que le había prestado Bedoya» [29].

VI. *El punto de vista*

Las posibles deudas que el arte narrativo clariniano presente, referido al de Cervantes, van más allá, por supuesto, de los ecos quijotescos que en tales o cuales páginas quepa encontrar, o del conflicto mismo entre vida y literatura.

Hay aspectos de la técnica literaria de Alas que, aunque no procedan directamente de la manejada por Cervantes, sí parecen tener algo que ver con ella. Por un lado, estaría —en relación con el efecto ya comentado de *ambigüedad*— el gusto cervantino por determinados silencios y omisiones, conectable con el de Alas en La

[29] No corresponde estudiar aquí el pormenor de las abundantes referencias y alusiones literarias que hay en *La Regenta.* El lector interesado en tal aspecto puede consultar el libro de Albert Brent, *Leopoldo Alas and «La Regenta». A Study en Nineteenth Century Spanish Prose Fiction,* University of Missouri, 1951.

REGENTA, por el artificio que, simplificando las cosas, podríamos llamar de *ocultación* y *revelación*.

Quiero decir que, con alguna frecuencia, Alas puede silenciar o escamotear ciertas escenas para, más adelante, ofrecernos información sobre las mismas, sirviéndose de algún muy inteligente recurso: el recuerdo, la asociación de ideas, etc. Así, en el capítulo XXVI, se nos cuenta cómo don Fermín, a punto de salir para confesar al moribundo Guimarán, recibe una carta de Ana. La lee en el coche, y en vez de dirigirse a la casa de Guimarán, va a la de Quintanar:

> «No estaba don Víctor en casa.
>
> »El Magistral estuvo en el caserón de los Ozores desde las siete hasta más de las ocho y media. Cuando salió, el cochero dormía en el pescante. Había encendido los faroles del coche y esperaba, seguro de cobrar caro aquel sueño. Don Fermín entró en casa de don Pompeyo a las nueve menos cuarto.»

Sabemos en esas páginas que se ha producido una «dulcísima reconciliación» entre el confesor y su penitente, pero ignoramos los términos en que se ha producido y el alcance de la misma, ya que la escena en sí ha sido omitida.

Páginas adelante, en el mismo capítulo, cuando se nos sitúa en la tertulia de los Vegallana, el día de Jueves Santo, *estalla la bomba* con la noticia de que Ana prometió al Magistral salir descalza de nazarena, en la procesión del Viernes Santo. Eso fue lo pactado en la entrevista que llenó de gozo a don Fermín, pero que nos fue silenciada anteriormente; pese a la importancia de lo en ella tratado.

Quiere decirse que, al igual que Cervantes en determinados momentos y salvados no pocos matices diferenciales, *Clarín* parece renunciar a la *omnisciencia,* al no introducir directamente al lector en ciertas escenas —así, la que acabamos de citar de la entrevista Ana-De Pas—, prefiriendo una información deducida *a posteriori.*

Tal sistema afecta no sólo a los hechos novelescos, sino también a los personajes que los viven; presentados, con frecuencia, indirectamente, a través de los reflejos de unos en otros, tejiéndose así un complejo y sutil entramado de perspectivas [30]. No significa esto que el *perspectivismo* clariniano sea, en su raíz, intención y forma asimilable al de Cervantes en el *Quijote*; tan sólo se pretende sugerir una aproximación, un cierto parentesco.

Cualquier buen lector del *Quijote* puede recordar junto al mantenido efecto de *perspectivismo contrastado* que suponen las dos figuras centrales, viendo, por ejemplo, Sancho una simple bacía de

---

[30] A este propósito considero significativo lo que, en conexión con el arte cervantino, apunta H. R. Weiner, de *La Regenta*: «La multiplicidad de perspectivas en las obras de ficción es una idea que remonta a Cervantes; pero la revolución empezada por el creador del *Quijote* no tiene muchos seguidores en España hasta el siglo XIX, cuando los novelistas españoles tienen que reaprender la lección cervantina de maestros extranjeros» (art. cit., p. 90 b).

Vid., asimismo, el estudio de Frank Durand, «La caracterización en *La Regenta*: punto de vista y tema», en S. Beser, *Clarín y «La Regenta»*, páginas 247-270.

barbero en lo que a su amo le parece el yelmo de Mambrino, otros conflictos de perspectivas determinadoras de ambigüedades tales como las que afectan al episodio de Grisóstomo y Marcela, según se presenta en los capítulos XII, XIII y XIV del *Quijote* de 1605. Se recordará que en el XIII es un cabrero quien, al informar a sus compañeros y a don Quijote y Sancho de que aquella mañana moría de amores un estudiante pastor llamado Grisóstomo, cuenta cómo éste se enamoró de la esquiva Marcela, siempre caracterizada por la altivez, el desagradecimiento y la crueldad. Será menester que en el entierro de Grisóstomo comparezca —cap. XIV— la propia Marcela para que, a través de sus razonamientos, la increpada como «fiero basilisco» se capte la simpatía de don Quijote y deje patente la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo. Con esta directa intervención queda marcada la enorme distancia que hay entre la imagen que don Quijote puede forjarse por sí mismo del comportamiento y conducta de la joven, y la tan negativa que de ella ofrecían los anteriores comentarios y juicios de los pastores. El lector tendrá que asumir una postura próxima, tal vez, a la de don Quijote; descartando —si, como el caballero, se deja convencer por las razones de Marcela— la que pudo adoptar antes, sustentada en los *puntos de vista* de quienes, desde fuera, juzgaban a la pastora.

Los efectos perspectivísticos manejados por Alas son tan abundantes como sutiles, y, en ocasiones, casi hacen pensar en las tan conocidas teorías de Henry James sobre la que él llamaba *dramatic novel* y el importante papel que en la misma desempeñaban los enfoques narrativos, correspondientes a los *puntos de vista* tenidos en consideración.

Ya en el capítulo I de LA REGENTA contiene una presentación del Magistral don Fermín de Pas, elaborada con gran habilidad. Desde el campanario de la catedral vetustense, el acólito Celedonio; en funciones de campanero con el golfillo apodado Bismarck, ve acercarse a la torre al Magistral. Se alude ya a su fachenda, a su orgullo, siempre desde la empinada perspectiva de Celedonio.

La imagen de don Fermín, vista desde lo alto, se completa según el canónigo sube por la escalera de caracol, oyéndose entonces el roce de su manteo. Y es justamente su manteo lo que primero ven Celedonio y Bismarck (y, a su través, el lector): «El manteo apareció por escotillón; era el de don Fermín de Pas.» Siempre desde la perspectiva de Celedonio, se ve ir apareciendo la figura del canónigo, desde la cabeza a los pies. El otro muchacho, Bismarck, situado como está detrás de la campana, «no veía del canónigo más que los bajos». Habría, pues, que encajar o superponer las dos perspectivas: la de Celedonio y la de Bismarck, para obtener esa imagen como partida en dos mitades, correspondientes a las distintas posiciones, a los diferentes puntos de vista de los contempladores. Desde el de Celedonio importa la gran sotana, el manteo. Desde el de Bismarck, las medias moradas, los finos zapatos con hebillas. Y el narrador tendrá que describir lo que los golfillos no quieren ver: «Si los pilletes hubieran osado mirar cara a cara a don Fermín...»

Será menester que el Magistral comience a otear, desde lo alto, con su catalejo la ciudad de Vetusta, «su pasión y su presa», para que el lector pueda rebasar la presentación puramente exterior, *desde fuera* —De Pas visto por Celedonio y Bismarck—, para ir penetrando ya en los *adentros* del personaje; una vez que se nos comienza a informar de sus ambiciosos sueños:

> «Como recuerdos de un poema heroico leído en la juventud con entusiasmo, guardaba en la memoria brillantes cuadros que la ambición había pintado en su fantasía; en ellos se contemplaba oficiando de pontifical en Toledo y asistiendo en Roma a un cónclave de cardenales. Ni la tiara le parecía demasiado ancha; todo estaba en el camino; lo importante era seguir andando. Pero estos sueños, según pasaba el tiempo, se iban haciendo más y más vaporosos como si se alejaran.»

(A título de observación personal y, tal vez, muy gratuita, anotaré que las líneas transcritas sobre los ambiciosos sueños del Magistral me hacen pensar en el famoso ejemplo XI del *Conde Lucanor* de don Juan Manuel, el titulado *De lo que contesçió a un Deán de Santiago con D. Yllán, el grand maestro de Toledo.* Puede que la referencia a Toledo en el texto clariniano, unida a la del cónclave de cardenales en Roma, haya suscitado este recuerdo; por virtud del cual me resulta fácil asociar esa especie de sueño mágico que el nigromante don Yllán provoca en el ambicioso Deán de Santiago, para probar la veracidad de sus promesas, haciéndole vivir una ascendente carrera eclesiástica, con el tema de las ilusiones del Magistral, tan altas como para hacerle pensar, incluso, en la tiara pontificia, conseguida —ilusoriamente— por el personaje de don Juan Manuel.)

También en este capítulo I de LA REGENTA se nos adelantan ya algunas fugaces y fragmentadas imágenes de Ana Ozores. Y, al igual que en el caso de don Fermín, no deja de resultar significativo que sea también Celedonio el encargado de proporcionarnos la primera de esas imágenes, cuando se nos informa de que, en alguna ocasión, había mirado por el catalejo de don Fermín:

> «Desde los segundos corredores, mucho más altos que el campanario, había él visto perfectamente a la Regenta, una guapísima señora, pasearse, leyendo un libro, por su huerto que se llamaba el Parque de los Ozores; sí, señor, la había visto como si pudiera tocarla con la mano.»

Una segunda alusión al personaje que da título a la novela se encuentra en ese mismo capítulo I, a propósito del arqueólogo don Saturnino Bermúdez, alguna vez enamorado de ella:

> «Esta señora que llamaban en Vetusta la Regenta, porque su marido, ahora jubilado, había sido regente de la Audiencia, nunca supo la ardiente pasión del arqueólogo.»

Pero, de hecho, el capítulo se cierra sin que comparezca directamente esta figura femenina, presente ya en el capítulo II. Junto con otra dama —Visitación—, espera en la capilla catedralicia donde tiene su confesonario don Fermín, la llegada de éste. Pero el Magistral no confiesa en tal día y pasa junto a las damas sin detenerse y sin que, consecuentemente, el narrador tenga ocasión de describirlas. Habrá que esperar al capítulo III para situarnos ya, directamente, frente a la Regenta, de la que se nos ofrece una muy cumplida semblanza, tanto de su aspecto físico como de su espíritu.

De manera semejante actúa Alas en lo que atañe a la presentación de Álvaro Mesía. Ana evocará su esbelta y elegante figura en el capítulo III, cuando tantos recuerdos e imágenes van desfilando por su mente, de cara a la confesión general del día siguiente con el Magistral. Pero el Tenorio vetustense no comparecerá directamente hasta el capítulo VII, si bien en los anteriores y, sobre todo, en el VI, en que se describe el Casino, se hablará de él y se irán proporcionando —desde las perspectivas de distintos personajes— diferentes datos o sumandos con los que ir obteniendo el retrato del personaje.

VII. *Efectos de perspectivismo*

Aparte de casos como los citados en el apartado anterior, aún cabría encontrar en LA REGENTA otros efectos perspectivísticos, que alguna vez podrían hacernos pensar, de nuevo, en la teoría y técnica del *punto de vista* de Henry James.

Considérese, por ejemplo, el episodio de la primera confesión de Ana Ozores con don Fermín. Junto a los puntos de vista que corresponderían a los dos personajes implicados en el acto, la penitente y el confesor, están los de quienes, *desde fuera,* han presenciado la escena. Así, en el capítulo IX, antes de que sepamos algo de tal confesión a través de la propia Ana —es decir, *desde dentro*—, se nos ofrece el punto de vista de Petra, su criada:

> «Petra no se fiaba de la piedad repentina de la Regenta.
> »¡Más de una hora de confesión! La carita como iluminada al levantarse con la absolución encima... y ahora este paseo por los campos..., y reír... y permitirle ciertas libertades... No me fío; esperemos.
> »La doncella de Ana era amiga de llegar en sus cálculos y fantasías a las últimas consecuencias. Ya veía en lontananza propinas sonantes en monedas de oro. Pero aquel sesgo religioso que tomaba la cosa —daba por supuesto que había algo— traía complicaciones que ofrecían novedad para la misma Petra.»

En el mismo capítulo, líneas adelante, se nos ofrecerá el *punto de vista* de Ana, referido a esa confesión que acaba de hacer con De Pas. Nueve largos capítulos han sido necesarios para llegar a tal momento, el de esa confesión que ha supuesto algo así como

una repetición de la fragmentada historia de Ana, que le ha sido ofrecida al lector en los capítulos anteriores. El hilo conductor de tal historia ha sido, justamente, esa confesión, determinadora, a partir del capítulo III, de que Ana hiciera repaso y recuento de toda su vida. Con tal artificio, LA REGENTA, en ese su primer trecho que suponen los nueve primeros capítulos, se configura como una novela en la que las confidencias que una persona hace a un sacerdote sirven, a la vez, para que el lector conozca los hechos anteriores a aquellos que marcan el inicio de la acción. La vieja técnica de *in medias res* ha encontrado siempre en este recurso, el de la confidencia, el de la confesión que se organiza como una evocación de los hechos pasados, un muy eficaz procedimiento; precisamente aquel que, con muy folletinesco tono, supo manejar hábilmente Pedro Antonio de Alarcón en *El Escándalo* (1875); una novela montada casi totalmente sobre el hilo conductor de una confesión, la que el joven Fabián Conde hace ante el P. Manrique.

En el caso de LA REGENTA la confesión es suprimida, en cuanto escena novelesca, y sólo se nos ofrecen sus efectos desde la doble perspectiva del escándalo que su larga duración ha provocado, contemplada *desde fuera,* y de la profunda conmoción espiritual que, *desde dentro,* ha suscitado en Ana y en don Fermín.

No ha sido, pues, la confesión en sí la que ha permitido al narrador evocar la niñez y juventud de Ana, sino el examen de conciencia previo, a que la protagonista se entrega en el capítulo III, justificador del carácter retrospectivo de la materia alojada en ese y en los siguientes capítulos.

Si en este caso Alas nos ofrece la doble y complementaria perspectiva —la confesión de la Regenta *desde fuera,* contemplada y enjuiciada por personajes como Petra, junto al efecto de la misma considerada *desde dentro* por la propia Ana Ozores—, en algún otro nos quedaremos con el *punto de vista* estrictamente exterior, sin que se produzca interiorización alguna, por no necesitarla, en realidad, el hecho presentado. En tal sentido, esa larga confesión de Ana que se produce en el silencio y de la que nada puede captarse *desde fuera* como no sea únicamente su insólita duración, contrasta con aquel episodio, en el capítulo XV, en el que don Fermín, desde el balcón de su casa, ve cómo llega a la suya, muy próxima, don Santos Barinaga, borracho. Todo nos es ofrecido desde la estricta *perspectiva* del Magistral, no rebasada nunca, y en función de los datos visuales y auditivos desde ella captados.

Barinaga, abandonado y despreciado por su hija, llama en balde a la puerta de su casa. El sereno que acompaña al borracho golpea con su chuzo contra la puerta:

> «El Magistral oyó retumbar los golpes del chuzo contra la madera. No abrían. Al Provisor le consumía la inpaciencia. "¿Se habría dormido esa beatuela?", pensó.
>
> »Repitió Pepe los golpes, y al cabo de dos minutos se abrió un balcón y una voz agria dijo desde arriba:
>
> »—¡Ahí va la llave!
>
> »El balcón se cerró con estrépito.»

Desde el balcón de su casa De Pas oye y ve lo que la distancia le permite: voces confusas o agrias, ruidos de pelea familiar, gritos, llanto, sombras humanas tras los balcones:

> «Los rumores continuaban. De vez en cuando, se oía el ruido de un golpe seco. Detrás de la vidriera iluminada pasaba de tarde en tarde un cuerpo oscuro.
> »El sereno cantó las doce a lo lejos.
> »Poco después cesó el ruido apagado y confuso de voces.
> »La claridad de la vidriera desapareció de repente.
> »El Magistral siguió esperando en silencio. Nada; ni voces, ni luz.
> »El sereno volvió a cantar las doce más lejos.
> »De Pas respiró con fuerza y dijo entre dientes:
> »—¡Ya estará durmiéndola!»

Y así concluye la escena del escándalo y riña entre Barinaga y su hija, siempre vista desde fuera y a través de los ruidos y sombras que percibe el Magistral, sin que en ningún momento el narrador cambie el punto de vista, para introducirnos en la casa del borracho. Lo que allí ocurre es tan fácilmente adivinable como para no necesitar de más atención narrativa o descriptiva. Con la única referencia que supone la perspectiva del Magistral, se nos da no sólo una imagen de ruido y de violencia que se van apagando, sino también la incidencia de todo eso en el turbado ánimo y en la tensa espera del espectador que es De Pas. El lector sabe bien hasta qué punto afecta al Magistral la historia de Barinaga, por él arruinado. De ahí que don Fermín sea algo más que un impasible espectador que, *desde fuera,* observa una escena de ignominia y discordia familiar. El eco de la misma en su estado de ánimo supone, precisamente, el *desde dentro* que ahora importaba destacar.

Un curioso efecto perspectivístico es el manejado en el capítulo XI, en el que una información o recuento de los abusos y pecados del ambicioso Magistral y de su madre, queda sarcásticamente confiado a ésta, aunque no con propósito autocondenatorio, sino más bien defensivo; ya que doña Paula trata de prevenir a su hijo contra la Regenta:

> «¿No sabes que de nosotros dicen mil perrerías? Gloceste, don Custodio, Foja, don Santos y el mismísimo don Álvaro Mesía, con toda su diplomacia, pasan la vida desacreditándote. Si hacemos y acontecemos en palacio (doña Paula empezó a contar por los dedos); si nos comemos la diócesis; si entramos en el Provisorato desnudos y ahora somos los primeros accionistas del Banco; si tú cobras esto y lo otro; si nuestros paniaguados andan por ahí como esponjas recogiendo el oro y el moro, para venir a soltarlo en la alberca de casa; si el Obispo es un maniquí en nuestras manos; si vendemos cera, si vendemos aras, si tú hiciste cambiar las de todas las parroquias del Obispado para que te compraran a ti las nuevas; si don Santos se arruina por culpa nuestra y

no del aguardiente; si tú robas a los que piden dispensas; si te comes capellanías; si yo cobro diezmos y primicias en toda la diócesis; si...

»—¡Basta, madre, basta, por Dios!

»—Y por contera, tus amoríos, tus abusos de consejo espiritual.»

Tal relación de cargos contra el Magistral queda contundentemente resumida en el recuento de doña Paula, cargándose entonces de tanta o mayor fuerza de la que podrían conseguir los habituales voceros de las mismas; es decir, los enemigos de don Fermín. Lo que un coro de no pocos personajes podría denunciar —cada uno de ellos desde *la perspectiva* de sus intereses, lesionados por las maniobras del Provisor— queda concentrado en una sola voz, unificadora de esas múltiples acusaciones.

Con todo, lo habitual es, justamente, la presencia de esos coros, de esos conjuntos de personajes, cuyas voces —frecuentemente anónimas— funcionan, en ocasiones, como una pluralidad de perspectivas, coincidentes o divergentes, según los casos.

Recuérdese, por ejemplo, el anónimo coro que, en el capítulo XXVI, expresa su indignación por el hecho de que el ateo Guimarán, antes de morir, se confesara con el Magistral:

«Los que estaban furiosos eran los librepensadores que comían de carne en una fonda todos los Viernes Santos.

»—¡Aquel don Ponpeyo les había desacreditado!

»—¡Vaya un librepensador!

»—¡Era un gallina!

»—¡Murió loco!

»—¡Le dieron hechizos!

»—¿Qué hechizos? Morfina.

»—El clero, milagros del clero...

»—Le convirtieron con opio...

»—La debilidad hace sola esos milagros...

»—Sobre todo era un badulaque...»

En ocasiones no son personajes anónimos los que, frente a un determinado hecho, provocan la pluralidad de perspectivas, sino algunas de las principales figuras del relato. Así, en el capítulo XXI, cuando a la Regenta le da por el misticismo, se nos ofrece una rápida rotación de puntos de vista, que van desde el de Quintanar a los de otros personajes menores, tales como la criada Petra, que desconfía de tal santidad y piensa que su señora es una hipócrita. Los Vegallana y sus amigos están asustados:

«El Marqués creía en la santidad de Anita; la Marquesa encogía los hombros; temía por la cabeza de aquella chica. Visitación estaba *volada*, furiosa. "¡Sus planes por tierra! ¡Ana resistía! ¡No era de tierra como ella!" Obdulia Fandiño no envidiaba la santidad de su amiga la Regenta, sino *el ruido que metía*, lo mucho que se hablaba de ella por todo el pue-

blo. Jamás había hecho *tanta sensación* ella, la viudita, con el vestido más escandaloso, como Ana con su hábito y su beatería.»

Y, para no alargar el repertorio de ejemplos, recuérdese finalmente en el último capítulo de LA REGENTA, el XXX, cómo toda la información relativa a la preparación del duelo entre Quintanar y Mesía no nos es ofrecida directamente, sino a través de las alusiones, opiniones y comentarios de los habituales contertulios del Casino.

VIII. *Efectos cinematográficos*

Creo que alguna relación guardan con efectos perspectivísticos como los hasta ahora apuntados, otros, no menos interesantes, que casi cabría calificar de *cinematográficos.*

Si, como es bien sabido, el artificio de la llamada *linterna mágica* figura entre los aparatos considerados precursores del cine, puede resultar curioso el que Alas recordara tal tipo de proyección en el Capítulo III, cuando Ana Ozores, pensando en la confesión del día siguiente, evoca su infancia, juventud, casamiento...:

> «—¡Si yo tuviera un hijo!..., ahora..., aquí..., besándole, cantándole...
>
> »Huyó la vaga imagen del rorro, y otra ver se presentó el esbelto don Álvaro [...] La imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco, y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perilla blancos, unas cejas grises muy espesas... y, al fin, sobre un fondo negro, brilló entera la respetable y familiar figura de su don Víctor Quintanar con un nimbo de luz en torno.»

Aunque el efecto de *cuadro disolvente* corresponda a la superposición de imágenes obtenida con una linterna mágica, el encadenamiento de figuras que Alas presenta, proyectadas en la mente de la Regenta, parece ajustarse a lo que en el cine se conoce por la técnica del *fundido.*

Considérese, asimismo, la ya comentada escena de don Fermín en su balcón contemplando la llegada de Barinaga, borracho, a su casa. La riña de don Santos con su hija se convierte en gritos, ruidos y sombras tras los cristales iluminados del balcón.

Aún más intenso y expresivo es el efecto de fantasmales sombras chinescas que, en el capítulo V, producen las tías de Ana, trazando planes para colocar a la huérfana:

> «Al ventilar semejante negocio, el tipo de la trotaconventos de salón, que sólo se diferencia de las otras en que no

hace ruido, asomaba a la figura de aquellas solteronas, como anuncio de vejez de bruja; la chimenea arrojaba a la pared, las siluetas contrahechas de aquellas señoritas, y los movimientos de la llama y los gestos de ellas producían en la sombra un embrión de aquelarre.»

El efecto se intensifica, líneas adelante, en el mismo capítulo, cuando las tías de Ana pretenden que ésta se case con el indiano don Frutos Redondo:

«Pero doña Anuncia no necesitó más para dar rienda suelta al basilisco que llevaba dentro de sus entrañas. Su sombra, en las sombras de la pared, parecía ahora la de una bruja gigantesca; otras veces, multiplicándose por los saltos de la llama y por los saltos y contorsiones de la vieja, figuraba todo un infierno desencadenado; había momentos en que la sombra de la señorita Ozores tenía tres cabezas en la pared y tres o cuatro en el techo, y se diría que de todas ellas salían gritos y alaridos, según lo que vociferaba doña Anuncia sola» [31].

En el manejo de tales sombras pudo, tal vez, influir el recuerdo de alguna escena parecida de Galdós. De hecho, esas atroces tías de Ana guardan alguna semejanza con personajes galdosianos como las famosas hermanas Porreño que aparecen en *La Fontana de Oro* (1870) y, luego, en el Episodio nacional, *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879). Pero más significativa semejanza con el aquelarre de las Ozores ofrece aquella escena del capítulo XXIV de *Doña Perfecta* (1876), en que se describe la siniestra reunión de doña Perfecta, el Penitenciario, *Caballuco* y los suyos, vistos desde la aterrorizada perspectiva de Rosario:

«A la luz de la lámpara del corredor veía de espaldas a su madre. El penitenciario estaba a la derecha, y su perfil se descomponía de un modo extraño: crecíale la nariz, asemejábase al pico de un ave inverosímil, y toda su figura, negra y espesa, con ángulos aquí y allí, irrisoria, escueta y delgada. Enfrente estaba *Caballuco,* más semejante a un dragón que a un hombre» [32].

Recuérdese, asimismo, en la novela *Gloria* (1876-1877), aquella escena del capítulo XXVII de la parte II, en que Ester, la madre del judío Daniel Morton, pretende convencer a éste para que no se convierta al catolicismo:

«Se había levantado. Movida de su primera posición la pantalla, caía de lleno la luz sobre la madre, y su sombra, agrandada por la distancia, gesticulaba en la pared cercana.

---

[31] De *aquelarre de brujas* habla Gramberg, con referencia a estas escenas (E. J. Gramberg, *Fondo y forma...*, p. 250). Sobejano, fijándose en las mismas y en otras semejantes, estudia lo que él llama *imaginería infernal* (ed. cit., p. 54).

[32] Benito Pérez Galdós, *O.C.*, IV, Aguilar, Madrid, 1954, p. 478.

Las sombras de los dos iracundos brazos, movidos sin cesar, corrían a veces por el techo como enormes aves, a veces se deslizaban por el zócalo, entre los muebles, como cuadrúpedos que buscan un rincón» [33].

Creo que cualquier aficionado al viejo cine mudo que recuerde ciertas obras y ciertos procedimientos del expresionismo alemán, a lo Fritz Lang, podría asociar fácilmente los efectos de sombras conseguidos por Alas —y, antes, por Galdós— con determinadas escenas de tal cine y muy especialmente con un título famoso: *Sombras (Schatten),* de Arthur Robison y Albin Grau.

Obviamente, en lo único que Alas pudo pensar, al manejar tales efectos, fue en las proyecciones de las viejas linternas mágicas, ya recordadas a propósito del fundido Mesía-Quintanar. Asimismo, en el capítulo XIV, cuando don Fermín espía, *desde fuera,* lo que ocurre en la casa de los Vegallana, consumido ya de pasión por la Regenta, cabe leer:

«En la pared de la casa de enfrente la luz que salía por los balcones interrumpía con grandes rectángulos la sombra, y por aquella claridad descarada y chillona pasaban figuras negras, como dibujos de linterna mágica. Unas veces era un talle de mujer, otras una mano enorme, luego un bigote como una manga de riego; esto vio De Pas frente al balcón del gabinete; frente a los del salón las sombras de la pared eran más pequeñas, pero muchas y confusas; y se movían y mezclaban hasta marear al canónigo.»

Esta escena guarda alguna semejanza con la ya comentada de la llegada a su casa de Barinaga, borracho, y de la posterior pelea con su hija, todo ello contemplado desde la perspectiva de don Fermín, en su balcón.

Téngase en cuenta que es, justamente, este personaje el utilizado, como un nuevo y muy *sui generis* «Diablo Cojuelo», por Alas en el espléndido arranque de la novela, cuando nos lo presenta contemplando dominadoramente con su catalejo, desde el campanario de la catedral, la ciudad de Vetusta, extendida a sus pies.

De la misma empinada perspectiva se sirve el autor, en el capítulo XVIII, cuando De Pas otea nuevamente con su catalejo «los rincones de las casas y de las huertas». Sucede entonces que la escena muda —por razón de la distancia— ofrecida al lector, se configura casi como uno de esos efectos de *cámara subjetiva* en que ésta se identifica con la mirada de tal o cual personaje de la acción cinematográfica. Todo lo que aquí vemos —e insisto: *vemos,* y no *oímos*— está referido a la mirada del Magistral, escudriñando con su catalejo lo que ocurre en la casa de Quintanar:

«Había visto a la Regenta en el parque pasear leyendo un libro que debía ser la historia de Santa Juana Francisca, que

[33] Galdós, ed. cit., IV, p. 658 b.

él mismo le había regalado. Pues bien, Ana, después de leer cinco minutos, había arrojado el libro con desdén sobre un banco.

»—¡Oh!, ¡oh! ¡Estamos mal! —había exclamado el clérigo desde la torre, conteniendo en seguida la ira, como si Ana pudiera oír sus quejas. Después habían aparecido en el parque dos hombres: Mesía y Quintanar. Don Álvaro había estrechado la mano de la Regenta, que no la había retirado tan pronto como debiera; ¡aunque no fuese más que por estar viéndolos él! Don Víctor había desaparecido y el seductor de oficio y la dama se habían ocultado poco a poco entre los árboles, en un recodo de un sendero. El Magistral sintió entonces impulsos de arrojarse de la torre. Lo hubiera hecho a estar seguro de volar sin inconveniente. Poco después había vuelto a presentarse don Víctor, el tonto de don Víctor, con sombrero bajo y sin gabán, de cazadora clara, acompañado de don Tomás Crespo, el del tapabocas; los dos se habían ido en busca de los otros y los cuatro juntos se presentaron de nuevo, ante el objetivo del canónigo. Don Víctor levantaba la cabeza, extendía el brazo, señalaba a las nubes y daba pataditas en el suelo. Ana había desaparecido otra vez, había entrado en la casa, olvidando a Santa Juana Francisca sobre el banco, y a los dos minutos habían salido por la puerta del parque que abrió Frígilis con su llave.

»¡Iban al campo!»

Para un espectador de cine no resultaría demasiado difícil visualizar todo lo transcrito, enmarcado dentro de un círculo, el del catalejo, según suele ocurrir en aquellas escenas cinematográficas en que lo ofrecido al espectador se supone visto a través de unos prismáticos o de algún instrumento óptico allegable al de don Fermín.

Tal vez Alas, a la hora de montar toda esta escena muda, pudo recordar algún ejemplo semejante en una novela muy frecuentemente relacionada con LA REGENTA. Me refiero a *Madame Bovary*, en donde hay —que yo recuerde— dos escenas calificables de casi cinematográficas. Una de ellas, la que más se correspondería con el episodio del catalejo, se encuentra casi al final del libro, cuando Emma entra en la casa de Binet. Al verla, Mme. Tuvache y Mme. Caron suben a un granero y espían la escena desde lejos. Apenas pueden oír nada, fuera de alguna palabra suelta, pero sí interpretar los gestos y actitudes que ven:

«Elles la virent [a Emma] qui marchait de long en large, examinant contre les murs les ronds de serviette, les chandeliers, les pommes de rampe, tandis que Binet se caressait la barbe avec satisfaction.

»—Viendrait-elle lui commander quelque chose? dit Mme. Tuvache.

»—Mais il ne vend rien! objeta sa voisine.

»Le percepteur avait l'air d'écouter, tout en écarquillant les yeux, comme s'il ne comprenait pas. Elle continuait d'une

manière tendre, supliante. Elle se rapprocha; son sein haletait; ils ne parlaient plus.

»—Est-ce qu'elle lui fait ses avances? dit Mme. Tuvache.

»—Ah! C'est trop fort!»

La otra escena, una de las más admirables de la obra de Flaubert, desde el punto de vista de su muda elocuencia cinematográfica, se encuentra en aquel episodio en que Emma, en Rouen, escribe una carta a Leon, despidiéndose; carta que ella misma, en la iglesia, entrega al joven. Suben luego a un *fiacre* y comienzan a recorrer calles y calles, lugares y lugares de la ciudad. Todo está contemplado *desde fuera,* sin que en ningún momento el narrador introduzca a su lector en el interior del coche, para informarnos de lo que hacen Emma y Leon. De vez en cuando, ante las consultas del desesperado cochero, una voz desde el interior le ordena seguir. Las gentes

> «ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, una voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire».

Finalmente, una mano sale entre las cortinillas del carruaje y arroja al viento unos trocitos de papel que se dispersan como «papillons blancs». Flaubert no ha necesitado de más indicaciones para, con la elocuencia de la imagen —es fácil visualizar ese primer plano cinematográfico de la mano arrojando la carta rota, y el movimiento de la cámara siguiendo el revoloteo de los papelillos—, informarnos de la reconciliación amorosa que ha tenido lugar en el interior de un carruaje al que nunca hemos tenido acceso [33 bis].

IX. *Interpretaciones de la novela*

Todo lo hasta ahora expuesto podría llevar a creer que una novela tan extensa como LA REGENTA, caracterizada por la presencia de técnicas y recursos tan sutiles como algunos de los reseñados, habría de ser, necesariamente, una novela muy compleja en su tema y organización.

Compleja sí es, evidentemente, por la riqueza del material manejado, pero sin que ello estorbe, sino más bien resalte, la sencillez de su acción [34]. Ello explica el que cuando, en 1885, el escritor Ja-

---

[33 bis] Este episodio del coche de alquiler debió impresionar a Clarín, como lo prueba el que lo recuerde en un pasaje del relato *Un documento,* en que una cita amorosa tiene lugar también en un carruaje de este tipo: «Al fin se hablaron. Fue en un coche de alquiler. No hubo mejor medio, aunque lo buscó mejor la Duquesa, que sentía, en su nueva vida espiritual, una gran repugnancia ante semejantes vehículos. Hubiera sido mucho más a propósito una gruta, con o sin cascada; pero fue preciso contentarse con un simón. Flores pensó: "¿Habrá leído Mme. Bovary esta mujer?"» (L. Alas, *Pipá* [y otros cuentos], F. Fe, Madrid, 1886, p. 157.)

[34] Sobejano resume bien lo sustancial del asunto: «La acción de *La Regenta* es sencilla: cerco puesto a una casada soñadora por un clérigo y un libertino;

cinto Octavio Picón reseñara críticamente LA REGENTA, refiriéndose tan sólo al tomo I, ya que aún no había aparecido el II, pudiese decir que los tres personajes que absorbían «todo el interés de la acción» eran la Regenta, el Magistral y don Álvaro Mesía, advirtiendo que

> «en LA REGENTA el interés no es aquella mera curiosidad que despertaban en el ánimo del lector las peripecias de las novelas antiguas, ni el afán de llegar al final para ver lo que sucede, sino un interés de mejor casta, que consiste en seguir ávidamente en el juicio paso a paso la vida, el desarrollo y las modificaciones de los caracteres» [35].

Pero una cosa es la sencillez de la trama, y otra, bien distinta, la complejidad y riqueza conceptual que la misma recubre. Por eso LA REGENTA ha dado lugar a distintas y muy matizadas interpretaciones, entre las que cabría recordar la de Albert Brent, que considera la novela como casi una «autobiografía espiritual» de Alas, identificado con Ana Ozores [36]. Una interpretación parecida es la de Justa Arroyo [37], y en una línea allegable estarían aquellas que, como en el caso de Flaubert, tienden a relacionar la posible crisis romántica que el autor debió experimentar, con su proyección no sólo en *Madame Bovary,* sino también en *La educación sentimental.*

En tal sentido, apoyándose en las teorías de G. Lukács, Gemma Roberts habla de una novela —la de Alas— de la «desilusión romántica», matizando en tal sentido la interpretación de Sherman H. Eoff, que veía como tema de LA REGENTA el de «la carga que representa el mundo material y el fracaso del amor como un medio de liberación» [38].

La magnitud de tal fracaso se resuelve en los abundantes casos de *frustración* —estudiados por Brent— o de *falsedad,* de *simulación* —estudiados por Gramberg, a propósito de los que él llama los «seudos». La convivencia en una misma novela de las *simulaciones* y *frustraciones* de carácter cómico —v. gr., las de un Trifón Cármenes, como poeta— y las de condición más bien patética y aun trágica —fundamentalmente, la espiritual de Ana Ozores— comu-

---

vaivenes de aquélla entre el uno y el otro hasta la victoria del libertino; huida de éste después de matar en duelo al esposo; hostilidad de Vetusta hacia Ana; ruptura definitiva del sacerdote con su expenitente» (ed. cit., pp. 20-21).

[35] Esta crítica ha sido recogida por Amorós en su cit. artículo «Doce cartas inéditas...», p. 181. En la crítica actual cabe recordar la tal vez extremosa postura de Martínez Torrón en su cit. artículo «El naturalismo en *La Regenta*», en donde afirma que «la historia de Ana Ozores en sus avatares afectivos no es ni mucho menos lo más importante de *La Regenta.* Más bien al contrario, desde un punto de vista más actual, resta fuerza a la narración».

[36] Vid. la ya cit. obra *Leopoldo Alas and «La Regenta».*

[37] «La Regenta tiene veintisiete años en 1878, cuando comienza la novela; es, por tanto, casi de la misma edad que Clarín, nacido en 1852. El elemento autobiográfico es indudable, y ha sido generalmente reconocido, aunque no esencialmente comprendido; Ana Ozores no es la realidad psicológica de Clarín, sino su transparencia poética; el resultado de lo que llamaba "altruismo estético"» (J. Arroyo de López-Rey, art. cit., pp. 329-330).

[38] Sherman H. Eoff, *The Modern Spanish Novel,* New York University Press, 1961. La interpretación de G. Roberts se encuentra en su ya cit. art., pp. 196-197.

nica a la obra ese doble aspecto, muy bien señalado y estudiado por Gonzalo Sobejano, de *sátira* y de *elegía*. Para este autor, el *asunto* de LA REGENTA podría definirse como aquel que permitió a Alas plantear

> «la discordancia entre una conciencia solitaria enamorada de un bien superior y una colectividad ciudadana que sólo presenta a esa conciencia un mundo de mediocridad» [39].

El desarrollo de tal conflicto o discordancia es lo que dio como resultado esta espléndida y compleja novela que es, a la vez, *sátira extensa* y *profunda elegía* [40].

Justamente la sencillez de la trama sirve para encarecer lo intenso del efecto perseguido, el de esa discordancia personificada en Ana Ozores, visible como tal a través de sus *vaivenes*. Tal término es, por supuesto, el que mejor define el oscilante comportamiento de la Regenta a lo largo de los treinta capítulos de la novela, vacilando entre la espiritualidad que cree percibir en su relación con el Magistral y la atracción física que sobre ella ejerce Mesía [41].

En ese oscilar, en ese ir y venir, hasta que Ana se convierte en amante de don Álvaro, consiste toda la trama de LA REGENTA, caracterizada, pues, por la reiteración, por la repetición:

> «El drama espiritual de la protagonista lo desarrolla [Alas] con tal precisión que los vaivenes de su conducta no producen al lector sentimiento de sorpresa; pudiéramos decir que están psicológicamente "determinados"»,

según indica S. Melón [42].

Precisamente porque los lectores aceptan tales *vaivenes* como psicológicamente comprensibles en un ser de las características espirituales de Ana Ozores, la novela puede alargarse en la descripción de los mismos hasta alcanzar la gran extensión que es propia de LA REGENTA. A este respecto dice G. Sobejano:

> «La morosa presentación de los personajes, su carácter, historia, costumbres y ambiente, en el breve lapso de tres días durante los cuales ocurre cosa alguna (paseos, visitas, un almuerzo) antecede a la narración del conflicto mismo en sus vaivenes a lo largo de dos años, y a la rápida relación del desenlace en cuatro capítulos cuajados de incidentes y que abarcan todo un año» [43].

---

[39] Sobejano, ed. cit., p. 18.
[40] G. Sobejano, «La inadaptada (Leopoldo Alas: *La Regenta*, cap. XVI)», en *El comentario de textos*, I, Castalia, Madrid, 1973, p. 163.
[41] Considérese lo apuntado por Sobejano, recogido en la nota 34.
[42] Art. cit., *Archivum*, p. 86.
[43] G. Sobejano, «La inadaptada...», p. 138.

Téngase en cuenta que tales *vaivenes,* los de Ana, afectan no sólo a su reiterado oscilar entre De Pas y Mesía, sino también a otros aspectos de su comportamiento. Así, frente a su marido, la Regenta parece cambiar muy frecuentemente de actitud, ya que unas veces siente por él un gran cariño, en tanto que en otras ocasiones le parece un ser grotesco, un idiota, un personaje ridículo (así, al sorprenderle declamando versos con la espada en la mano, o al caer atrapada Ana en una trampa que su marido, cazador, había construido, etc.). Algo parecido le ocurre a Ana en sus relaciones con el gran amigo de la casa, Tomás Crespo, apodado Frígilis, aquel que fue responsable de su matrimonio con Quintanar. Veces hay en que Ana casi odia a Frígilis, culpándole del apartamiento de su marido; pero, en otras ocasiones, admira su pura condición de hijo de la Naturaleza y sabe que es el más leal y fiel de sus amigos, como ocurre en el capítulo XXX, cuando se ve rechazada por toda la sociedad vetustense.

Con todo, el vaivén más extremoso es el que se produce entre la atracción, de tan distinto signo, que sobre Ana ejercen De Pas y Mesía. Para mayor complejidad ocurre que cuando creeríamos que Ana, tras descubrir la nada espiritual pasión que el canónigo siente por ella, va a romper definitivamente su relación con él, por virtud de su condición arrebatada y oscilante la Regenta llega a sentir compasión por el Magistral, y continúa cultivando su trato, con mayores o menores intermitencias.

Quiere decirse que a las vacilaciones de Ana entre el Magistral y don Álvaro hay que sumar los matices de su oscilante relación con el canónigo. Evidentemente, según ésta va haciéndose intermitente y decaída, se acelera e intensifica la atracción ejercida sobre Ana por Mesía.

Hay, en el capítulo XIX, un pasaje muy significativo, en su apretada síntesis, sobre estos vaivenes de Ana Ozores:

> «Dividía el tiempo entre el mundo y la iglesia, ni más ni menos que doña Petronila, Olvido Páez, Obdulia y, en cierto modo, la Marquesa. Se la vio en casa de Vegallana y en las Paulinas, en el Vivero y en el Catecismo, en el teatro y en el sermón. Casi todos los días tenían ocasión de hablar con ella, en sus respectivos círculos, el Magistral y don Álvaro, y a veces uno y otro en el mundo, y uno y otro en el templo; lugares había en que Ana ignoraba si estaba allí en cuanto mujer devota o en cuanto mujer de sociedad.»

X. *Diseño triangular*

Si hemos insistido en algo tan obvio como son los *vaivenes* de Ana, ha sido por considerar que los mismos son, justamente, los que conforman y justifican la dilatada extensión de la novela.

No es éste el único caso que nuestra narrativa del XIX ofrece, caracterizado por tal rasgo. Otra gran novela, posiblemente la obra maestra de Benito Pérez Galdós, más extensa aún que *La Regenta,*

viene a ser también la historia de un triángulo amoroso en el que, asimismo, las intermitencias —nada proustianas— del corazón desempeñan un papel muy importante. Me estoy refiriendo, como tal vez ya habrá adivinado el lector, a *Fortunata y Jacinta* (1886-87) [44].

Sobra advertir que el poner en relación estos dos títulos —posiblemente las dos mejores novelas españolas del XIX— no significa que las obras de *Clarín* y de Galdós presenten tan notables coincidencias en temas, situaciones o personajes como para llegar a olvidar sus aún más sobresalientes diferencias. En lo único que aquí quisiera fijarme es en un solo pero significativo aspecto de semejanza puramente estructural.

Si el argumento o trama de LA REGENTA puede despacharse en muy pocas líneas, creo que otro tanto ocurre con la novela de Galdós, una historia de doble adulterio en que la pieza fundamental estriba en las dos mujeres que dan título a la novela, y los vaivenes o intermitencias corren a cargo del insustancial y voluble Juanito Santa Cruz, siempre oscilando entre el amor de su mujer, Jacinta, y el de su amante, Fortunata. Cuando ésta contrae matrimonio con Rubín, el clásico triángulo amoroso de la mujer, el marido y la amante acaba por resolverse como un cuadrángulo.

¿No se da en LA REGENTA un diseño semejante? El triángulo fundamental viene dado no por un hombre entre dos mujeres, sino por justamente lo contrario: una mujer, Ana, oscilando entre la atracción que en ella despiertan dos hombres, De Pas y Mesía. Cuando, en el ir y venir de un extremo a otro, Ana, según la novela se acerca a su fin, comprende que debe huir de lo que significa la pasión que el Magistral siente por ella, tal huida se corresponde con una cada vez mayor aproximación —y entrega, al fin— a don Álvaro Mesía. En el capítulo XXVIII, la situación se configura ya con total claridad, tras el episodio de no ocultados celos del Magistral en el Vivero, cuando estalla la tormenta:

> «Ana convino en que De Pas había llevado la galantería a un extremo ridículo, sobre todo ridículo en un sacerdote.
>
> »—¿A quién le importará más mi mujer, a él o a mí? —repetía a cada instante el marido, como supremo argumento contra el Magistral.
>
> »Sí —pensaba Ana—, tiene razón don Álvaro, ese hombre... tiene celos, celos de amante..., y lo que ha hecho hoy ha sido una imprudencia... Debo huir de él, tiene razón Álvaro'.»

El vaivén es ahora tan extremo que Ana llega a sentir tanta aversión por el Magistral como simpatía por Álvaro:

> «"¿Cómo? ¿Su mismo confesor la comprometía? Si Víctor fuera otro, ¿no podría haber sospechado o de don Álvaro o

[44] De la relación entre *La Regenta* y *Fortunata* se ha ocupado G. Sobejano a propósito del «naturalismo espiritual» de una y otra (ed. cit., p. 20); así como Stephan Gilman en su artículo «La novela como diálogo: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, pp. 438-448.

del canónigo mismo? Pues ¿no estaba bien claro que todo aquello eran celos? ¡No faltaba más!, ¡qué horror!, ¡qué asco! ¡Amores con un clérigo!"

»Y ahora sí que la imagen de don Álvaro se le presentaba risueña, elegante, fresca y viva. "Al fin aquello estaba dentro de las leyes naturales y sociales..., a lo menos era cosa menos repugnante..., menos ridículo; no, lo que es ridículo, nada..., ¡pero un canónigo!..."

»Y le parecía que el pecado de querer a un Mesía era ya poco menos que nada, sobre todo si servía para huir de los amores de un Magistral... "Pero ¡qué se había figurado aquel señor cura!"»

Ana entre De Pas y Mesía, con su ir y venir del uno al otro, con sus oscilaciones y vaivenes, es el equivalente —en cuanto al diseño triangular— del Juanito Santa Cruz galdosiano en su ir y venir de Fortunata a Jacinta, o viceversa. Lo que ocurre es que en LA REGENTA los caracteres verdaderamente fuertes, las personalidades realmente poderosas son —pese a sus vacilaciones— Ana y don Fermín, en tanto que Mesía es un figurín despersonalizado, próximo en su decaído donjuanismo al Santa Cruz galdosiano. Fortunata y Jacinta son, aquí, los dos personajes con fuerza.

La relación de fuerzas es, pues, distinta, aunque opere sobre una estructura triangular. Por eso, y en función precisamente de la gris personalidad de Mesía, Emilio Alarcos Llorach ha podido señalar muy acertadamente:

«En esquema, son tres las fuerzas con que hemos de contar: Vetusta, doña Ana y el Magistral. Al decir Vetusta, el coro de la novela, incluimos en ella a don Álvaro Mesía. Éste no es un personaje opuesto a la masa gris del coro, como lo son doña Ana y don Fermín. Don Álvaro es, para el lector, el corega, la cabeza visible del coro, aunque para doña Ana, por visión sublimada, sea figura muy destacada del mundo que le rodea» [45].

Comparados los dos triángulos de que venimos haciendo mención, el galdosiano y el clariniano, aquél resulta el más clásico en su configuración por incluir los tres inevitables vértices del mismo: la esposa, el marido y la amante. En el de Alas, De Pas vendría casi a ocupar el puesto tradicional del marido, como lo pone de manifiesto todo el final de la novela, cuando el canónigo, sabedor del adulterio, piensa con desesperación que Ana es suya y que él no puede tomar venganza directa, utilizando a Quintanar para tal fin. Pero, de hecho, lo original del triángulo clariniano, de ese triple juego de fuerzas a que aludía Alarcos, viene dado por la eliminación de la figura del marido, un ser casi tan despersonalizado, a su manera, como pueda serlo, a la suya, Mesía.

---

[45] Emilio Alarcos Llorach, «Notas a *La Regenta*», en *Archivum*, núm. cit., p. 148.

En definitiva, el juego de fuerzas, tanto en la novela de Alas como en la de Galdós, se basa entre dos caracteres fuertes y uno vulgar: Santa Cruz y Mesía encarnan tal vulgaridad, frente a las poderosas personalidades de Fortunata y Jacinta, en la novela galdosiana, o de Ana y De Pas, en la de *Clarín*. Si se suman, en una y otra obra, según ya se apuntó, la figura del marido de Fortunata, Rubín, o del de Ana, Quintanar, se obtienen los correspondientes cuadrángulos [46].

Pero lo que importaba aquí era, fundamentalmente, relacionar el diseño espacial del triángulo con el movimiento propio del péndulo: los vaivenes de Ana y de Santa Cruz. Y todo ello, funcionando dentro de unas novelas muy extensas, caracterizadas por su simplicidad temática.

En el caso de LA REGENTA, tal vez habría que destacar —en conexión con el motivo del triángulo— algún otro aspecto de su organización y estructura. Por ejemplo, podría resultar, por lo menos, curioso, el hecho de que el número tres presida temporalmente el relato, habida cuenta de que la primera mitad de la novela —la que, originariamente, fue su primer tomo, es decir, sus quince primeros capítulos— abarque un período de tres días, en tanto que la segunda mitad —del capítulo XVI al XXX— suponga un período de tres años. Añádase a esto la configuración tradicional que el conflicto presenta, bien señalada por Sobejano:

> «Tres años pasarán desde el comienzo hasta la página última, y aunque en ese trecho se exponga un conflicto en el que cabe discernir tres momentos —presentación, complicación, solución—, la presentación es tan morosa, la complicación tan distendida entre alternativas y tan entrecortada por sondeos laterales, y la solución tan precipitada, que esos momentos, si pueden distinguirse en la historia, apenas se hacen notar en el diseño» [47].

Por si fuera poco, el mismo Sobejano, en otras páginas suyas, al identificar tales *tres* momentos con los propios de una estructura que «podría considerarse dramática», señala, complementariamente, la presencia de *tres* marcos espaciales, decisivos en la parte presentativa de la novela:

> «Conviene recordar, en efecto, que la parte primera había centrado la descripción de Vetusta en tres marcos espaciales: la catedral (ámbito de don Fermín), el casino (ámbito de

[46] En esta línea cabría situar lo apuntado por Germán Gullón, a propósito de la otra novela de Alas, *Su único hijo*: «Si para definir la estructura [de tal obra] partimos de la fábula, hallaremos que ésta presenta inicialmente una figura bien conocida: la del triángulo amoroso en su forma tradicional —mujer, marido, amante— con la variante que Alas introdujera ya en *La Regenta*. Recuérdese que en esta novela el triángulo era más bien cuadrángulo: Ana, don Víctor, Álvaro Mesía y don Fermín de Pas, aunque los dos últimos sean funcionalmente paralelos y aspiren a lo mismo: convertirse en amantes de Ana» (Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, p. 141).

[47] Sobejano, ed. cit., p. 23.

don Álvaro) y el palacio de los marqueses de Vegallana (ámbito de una sociedad corrompida pero respetada que enfrenta a ambos rivales y al mismo tiempo les pone en comunicación con su presa)» [48].

Prescindamos aquí de las viejas consideraciones sobre el carácter mágico asignado al número tres, y quedémonos tan sólo con la imagen —sin más implicaciones— de un diseño triangular que se resuelve en la oscilación propia del péndulo; es decir, en un movimiento de vaivén, organizador y justificador de unas tan extensas novelas como lo son LA REGENTA y *Fortunata y Jacinta* [49].

XI. *Panorama y escena. Motivos recurrentes*

Tras todo lo apuntado últimamente, me atrevería a señalar, ahora, que LA REGENTA es, paradójicamente, una novela tan extensa como compacta. Su compacidad es consecuencia de lo firme y sólido de la trabazón estructural con que su autor supo organizar y presentar un tema sencillo pero rico en implicaciones. El movimiento de vaivén que recorre de cabo a cabo la obra, hasta concluir en la definitiva aproximación de Ana a Mesía, es el que, justamente por su efecto de repetición, comunica a la narración clariniana coherencia y compacidad.

En esa sabia organización del material novelesco, cabría señalar el predominio de lo que, con terminología tomada de Percy Lubbock en su ya clásica obra *The Craft of Fiction,* podríamos llamar la *escena* sobre el *panorama.* Tal predominio se conecta con el ya comentado carácter *dramático* de LA REGENTA.

Alas suele servirse del procedimiento *panorámico* cuando, en pocas líneas, pretende informarnos del *paso del tiempo;* según ocurre en algunos de los últimos capítulos, en los que, frente al habitual dispositivo de las *escenas* presentadas con cierto detalle y morosidad, se nos ofrecen *panoramas* tan significativos como este del capítulo XXVIII, relativo a la felicidad que Ana siente según va produciéndose su definitiva aproximación a Mesía:

> «Pero la misma Ana, tan dada a cavilaciones, tenía poco tiempo para ellas. Toda la vida era diversión, excursiones, comidas alegres, teatros, paseos. Entre la casa de los marqueses y la de Quintanar se había establecido una especie de convivencia de que participaban Obdulia, Visita, Álvaro, Joaquín y algunos otros amigos íntimos.

---

[48] Sobejano, «La inadaptada...», p. 139.

[49] Sobre el número tres, el triángulo y lo tridimensional en Alas, vid. el artículo de Matías Montes Huidobro, «Leopoldo Alas: el amor, unidad y pluralidad en el estilo», en el ya cit. libro colectivo de «El escritor y la crítica», ed. de Martínez Cachero, pp. 253-262. Montes Huidobro analiza a esta luz el cuento clariniano *¡Adiós, Cordera!,* viendo en el «triángulo formado» por Rosa, Pinín y la vaca *Cordera,* un «triángulo de amor», y casi un «simbólico misterio de origen divino»; es decir, relacionable con «el misterio de la Santísima Trinidad reunida en la verdad única del amor».

»Se iba al Vivero muy a menudo; se corria por el bosque, por la galería que rodeaba la casa, por la huerta, por la orilla del río. Todos parecían cómplices. Obdulia y Visita adoraban a la Regenta, eran esclavas de sus caprichos, se la comían a besos; juraban que eran felices viéndola tan amable, tan *humanizada.* Y jamás una alusión picaresca, ni una pregunta indiscreta, ni una sorpresa inoportuna. Nadie hablaba allí del peligro que sólo ignoraba Quintanar. Muchas veces, cuando una tormenta como la de San Pedro descargaba sobre el Vivero, se quedaba allí toda la comitiva a pasar la noche. Ana se encontraba, sin buscarlo, pero sin esquivar las ocasiones, en contacto con Álvaro, apretada contra él en coches, palcos, bailes, bosques, muchas veces cada semana.

»Un día de noviembre, de los pocos buenos del veranillo de San Martín, se emprendió la última excursión, por aquel año, al Vivero.»

Esta será la fórmula que permitirá pasar del *panorama* a la *escena*; aquella que transcurre en el salón amarillo de la casa de Vegallana, en donde, al final del capítulo, se producirá la caída de Ana en brazos de Mesía.

Muchas de las escenas que, en los anteriores capítulos, se nos han ido presentando, no han hecho sino sugerir o anticipar el motivo de la caída de Ana y el del subsiguiente deshonor de Quintanar. Tales premoniciones funcionan muy eficazmente al servicio de esa trabada y compacta estructura de la novela; rica en motivos recurrentes como el del *sapo,* tal vez el más estudiado de todos ellos [50].

Pero junto a un tan significativo motivo recurrente como éste, cabría citar otras curiosas premoniciones, v. gr., en el capítulo XVI,

[50] En el cap. IX, cuando la Regenta pasea por el campo, suscita su horror la visión de «un sapo en cuclillas». En el XVI, en ese capítulo en que Alas rinde homenaje al *Tenorio* de Zorrilla, a través del entusiasmo que tal obra suscita en Ana, la escena del sofá provoca la siguiente comparación: «Estos versos, que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necedad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo». La referencia a tal animal está siempre cargada de asco y aun de odio; así, en el cap. XXV, cuando De Pas se entera por el maligno Glocester de lo que en el baile del Casino le ocurrió a Ana con Mesía, piensa: «¡Aquel sapo, aquel pedazo de sotana podrida, sabía dar aquellas puñaladas!». Con su mención se cierra la novela, cuyas líneas finales, las del cap. XXX, describen cómo el acólito Celedonio besa en los labios a la Regenta, desmayada en la catedral: «Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo». Anticipaciones de tal beso se encuentran en el cap. XVIII, cuando doña Petronila besa la frente de Ana: «Fue un beso silencioso, apretado, pero frío... Parecía poner allí el sello de una Cofradía mojado en hielo...» Y en el cap. XIX, Ana tiene un atroz sueño premonitorio en que parecen fundirse el beso de doña Petronila y el que ha de recibir de Celedonio: «Parecíale sentir todavía el roce de los fantasmas groseros y cínicos», «unos le pedían besos».

El motivo del *sapo* ha sido estudiado, entre otros, por Laura Núñez de Villavicencio, en su libro *La creatividad en el estilo de Leopoldo Alas, «Clarín»*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1974, pp. 248 y ss.; por Gemma Roberts en su art. cit., pp. 200-201, y por Sobejano en su ed. cit., «como emblema de la fealdad terrorífica del mal», relacionándolo con un pasaje del *Libro de la Vida* de Santa Teresa de Jesús, en que ésta cuenta cómo el demonio se le apareció en forma de sapo.

la del duelo de Quintanar con Mesía, sugerida por la identificación que Ana va haciendo de la acción del *Tenorio* con su propia vida:

> «El pistoletazo con que don Juan saldaba sus cuentas con el Comendador la hizo temblar; fue un presentimiento terrible. Ana vio de repente, como a la luz de un relámpago, a don Víctor vestido de terciopelo negro, con jubón y ferreruelo, bañado en sangre, boca arriba, y a don Álvaro con una pistola en la mano, enfrente del cadáver.»

Con tan trágica premonición parece conectarse, en clave más bien grotesca o, por lo menos, tragicómica, la de los *cuernos* de Quintanar. Así, en el capítulo XXIII, se nos informa de que don Víctor no usaba gorro de dormir

> «por una superstición notable; él, incapaz de sospechar de Ana la falta más leve, huía de los gorros de noche por una preocupación literaria. Decía que el gorro de dormir era una punta que atraía los atributos de la infidelidad conyugal».

Así las cosas, la declamación de Quintanar ante Mesía, en el capítulo XXVI, al ver desfilar a Ana como nazarena en la procesión del Viernes Santo, se configura como otra sarcástica premonición:

> «—¡Lo juro por mi nombre honrado! ¡Antes que esto, prefiero verla en brazos de un amante! Sí, mil veces, sí —añadió—, ¡búsquenle un amante, sedúzcanmela; todo, antes que verla en brazos del fanatismo!...»

XII. *Ascensión y caída*

Con motivos recurrentes y premonitorios como algunos de los vistos en el anterior apartado, la acción de LA REGENTA va avanzando a través de una estructura tan bien organizada y coherente como para permitir, incluso, establecer una muy estrecha relación entre el comienzo y el fin de tan dilatada narración.

Ya Emilio Alarcos Llorach señaló muy bien tal relación, al decir:

> «El epílogo, dentro del capítulo XXX, es una especie de resumen de la novela. Vetusta sigue igual: las nubes del Corfín, el paseo; no ha pasado nada. Sólo la Regenta en su soledad, don Fermín en la suya. ¿Posible arreglo? Nunca: el final terrible de la novela. Los dos islotes seguirán aislados, más aún que al principio, con el poso ácido de la experiencia fallida. Y la obra se muerde la cola: de octubre a octubre, de la catedral a la catedral; al principio "el viento sur, caliente y perezoso empujaba las nubes blanquecinas..." (cap. I); al final, también "una tarde en que soplaba el viento sur, perezoso y caliente..." (cap XXX). No ha pasado nada, Vetusta indiferen-

te. Los que tientan a los dioses, queriendo salir de la niebla, reciben su castigo. Hay cierta moraleja de *ananké* de tragedia griega» [51].

Una novela que *se muerde la cola* equivale, de hecho, a una novela de *estructura circular* [52], con un muy claro enlace de principio y fin.

Creo que si nos fijamos atentamente en tales términos o extremos de la acción novelesca —presentación en el capítulo I de Vetusta, contemplada desde lo alto del campanario catedralicio (con la inclusión, por supuesto, de la Regenta como uno de los personajes divisados desde tal perspectiva), y descripción del desmayo y caída de Ana Ozores en una capilla de la catedral, en el capítulo XXX—, podríamos identificarlos, más o menos plástica y simbólicamente, con un ascenso y una caída.

Léanse cuidadosamente tales capítulos o, por lo menos, las líneas que en ellos corresponden a arranque y cierre de la novela. En las primeras encontramos una descripción de Vetusta en la hora de la siesta, que se abre muy a ras de tierra con el movimiento de los remolinos de basura. El revolante ascender de éstos es lo que va a permitirnos elevarnos —movimiento ascensional— hasta el campanario de la catedral, donde están los pilluelos Bismarck y Celedonio, dispuestos a tañer la campana Wamba, para llamar a coro [53]. Los comentarios de estos dos personajes servirán para introducir en la escena a don Fermín, así como el catalejo dominador de éste permitirá al lector asomarse a un primer *panorama* de lo que es, topográfica y moralmente, la ciudad de Vetusta. Desde tal perspectiva, la Regenta es un personaje más, caracterizado por su señorío y su belleza.

Todo se corresponde con una perspectiva muy elevada que, sutil y paradójicamente, se relaciona con una inocultable bajeza moral. El que los introductores de la misma sean precisamente dos personajes encuadrables en la más baja escala social —poco más que basura, según señala Elizabeth Sánchez—, y el que el ojeo pano-

---

[51] E. Alarcos, Llorech, art. cit., p. 158. Lo mismo viene a señalar Justa Arroyo: «El acorde temporal "viento sur caliente y perezoso" del comienzo, se repite al final de la novela: "Llegó octubre y una tarde en que soplaba el viento sur perezoso y caliente...", quedando la narración encuadrada entre los dos acordes, cuya tónica es "perezoso"» (art. cit., p. 327).

[52] A ello alude G. Sobejano, a propósito de la *estructura abierta* de *La Regenta* y del *sui generis* enlace de comienzo y de fin: «Y la protagonista, en su abandono último, sigue viviendo, anegada en la oscuridad de la catedral donde la acción "in medias res", había dado principio como si el proceso tuviera la forma de un círculo que no empieza ni acaba, o que empieza y acaba donde se quiera» «ed. cit., p. 23). Sobre la *estructura circular,* vid. asimismo *Introducción* de S. Beser a *Clarín y «La Regenta»* ed. cit., pp. 31-32.

[53] Analizando este cap. I comenta Elizabeth Sánchez: «En posteriores secciones se hace evidente para el lector que el espacio de Vetusta es antagónico, saturado de conflicto. Como en una anticipación de técnica cinematográfica, el narrador se desplaza repentinamente para un primer plano interior del campanario de la catedral. Con una irónica inversión del simbolismo vertical, enfoca a los dos *pilluelos* que están a punto de tañer la "Wamba" para llamar a coro: Bismarck y Celedonio, personajes que en la escala social escasamente se encuentran en un peldaño por encima de la inmundicia» (Elizabeth Sánchez, «La dinámica del espacio en *La Regenta* de Clarín», en el cit. núm. de *Los Cuadernos del Norte,* p. 30 a).

rámico de la ciudad de Vetusta, contemplada por don Fermín, equivalga al del ávido cazador sobre sus presas, da la medida moral de la escena.

Ocurre, pues, que el ascenso es puramente físico, pero sin correlato espiritual alguno. Lo alto es, paradójicamente, lo bajo. De ahí la presencia de Celedonio, personaje presentado ya por Alas en su novela corta *Pipá,* como un ser tan miserable que es capaz de escupir sobre el cadáver carbonizado del golfillo que da título al relato. Una acción tan innoble y baja, en definitiva, como la de, en el capítulo XXX de LA REGENTA, besar el mismo Celedonio a Ana Ozores, desmayada en la catedral.

La presencia de ese muy secundario personaje en el comienzo y en el fin de la novela, vinculado al ya recordado *leitmotiv* del *sapo,* marca, evidentemente, esa configuración circular a que aludía Sobejano.

El enlace de principio y fin se revela, entonces, como el de un ascenso y una caída; como un proceso que se inicia en el momento en que la Regenta era una dama admirada y respetada, para concluir con el desprecio que la misma merece a casi todos los vetustenses, y que tiene su traducción física en esa caída de Ana, desmayada, sobre el suelo de la catedral.

Desde el ras de tierra inicial, con el moverse de la basura empujada hacia lo alto por el viento, se vuelve, en el final de la novela, a otro ras de tierra, más rotundo aún, sin posibilidad de ascenso, con esa patética visión de la Regenta caída y besada por el abyecto Celedonio.

Del campanario de la catedral, a su pavimento; de la visión de la Regenta desde una altura que, entonces, se cargaba de sentido moral, a esa otra imagen de su cuerpo derribado en el suelo. Elevación y caída.

Tales son los extremos de un proceso que se ha caracterizado por los vaivenes, por el movimiento pendular. El ascendente revolar descrito en el capítulo I, la alta perspectiva del campanario, las ansias de dominio o de una vida noble y bella —don Fermín y la Regenta—, todo se ha derrumbado, convirtiéndose en un fracaso que parece definitivo.

XIII. *Cuentos en* LA REGENTA [53 bis]

El relato del proceso que acabamos de resumir permitió a Leopoldo Alas crear no sólo una de las más extensas novelas de nuestro XIX, sino también una de las que mejor parece justificar el porqué de sus inusuales dimensiones.

Junto a las mismas, y casi como consecuencia suya, habría que considerar el no menos inusual número de personajes. En el censo, lista o guía que, de ellos, he preparado y que se incluye en esta edición, cabe advertir que su número llega a los ciento cincuenta;

[53 bis] Sobre este punto, vid. S. Beser, *Introducción* a *Clarín y «La Regenta»,* ed. cit., pp. 28-29.

eso sin contar los integrados en los anónimos o despersonalizados *coros* que, de vez en cuando, aparecen en la novela.

En el manejo de esos personajes, de sus relaciones entre sí y con los protagonistas y trama sustancial de la obra, Alas demostró una extraordinaria maestría, como lo revela el que si se estudia con cuidado el papel de cada uno de esos personajes, se verá que, prácticamente, ninguno o casi ninguno de ellos podría considerarse superfluo, caracterizándose todos, o casi todos, por su clara funcionalidad. O sirven para, a su través, mejor plantear el conflicto, o mejor conocer a los personajes centrales —los del triángulo ya comentado—, o, por virtud de muy significativas y bien trazadas conexiones entre espacios y seres humanos, permitir al lector adentrarse en los distintos ambientes que, sumados, componen la imagen total de Vetusta.

Bien es verdad que, en ocasiones, la atención prestada por Alas a algunos personajes verdaderamente muy secundarios, podría haber sido menor de lo que es, sin que ello alterara la comprensión del proceso novelesco. Pero en esos casos se diría que han predominado en *Clarín* los intereses del crítico, famoso por su capacidad satírica, y, sobre todo, del cuentista.

El gusto de Alas por el relato breve, por las satíricas estampas del tipo de *Zurita, Doctor Pértinax, Doctor Sutilis,* etc., se percibe, de vez en cuando, en esa especie de no del todo dominada tentación clariniana por sugerir la posibilidad de un cuento a través de tal o cual personaje.

Así, en el capítulo V se alude a un personaje tan episódico que no llega a comparecer directamente, aquel que enseña a doña Anuncia Ozores a comprar bien en el mercado:

> «un antiguo catedrático de psicología, lógica y ética, gran partidario de la escuela escocesa y de los embutidos caseros. No se fiaba mucho ni del testimonio de sus sentidos ni de las longanizas de la plaza».

Es casi una miniatura del motivo tratado en el recién recordado relato, *Zurita,* en el que un sabio profesor llega también a ser un experto en gastronomía: en pescados y mariscos.

Léase con atención el capítulo VI, dedicado todo él al Casino de Vetusta y a sus principales contertulios, y se observará cómo la semblanza de alguno de ellos equivale a un cuento en embrión, en potencia. Así, la de aquel

> «caballero apoplético que había llevado grano a Inglaterra y se creía en la obligación de leer la prensa extranjera. Llegaba a las nueve de la mañana indefectiblemente, tomaba *Le Fígaro,* después *The Times,* que colocaba encima, se ponía las gafas de oro, y arrullado por cierto silbido tenue de los mecheros del gas, se quedaba dulcemente dormido sobre el primer periódico del mundo. Era un derecho que nadie le disputaba. Poco después de morir ese señor, de apoplejía, sobre *The Times,* se averiguó que no sabía inglés».

En una línea parecida estaría esa otra posibilidad de cuento satírico —una semblanza, un retrato, casi una *fisiología,* como se decía en la época romántica— que supone, en el mismo capítulo del Casino, la presentación de Pepe Ronzal, apodado Trabuco y El Estudiante, y de alguna anécdota que de él se cuenta; a propósito de su torpeza y rusticidad:

> «No pudo concluir la carrera. No bastó la tradicional benevolencia de los profesores para que Trabuco consiguiera hacerse licenciado en ambos derechos.
>
> »Una vez le preguntaron en un examen:
>
> »—¿Qué es el testamento, hijo mío?
>
> »—Testamento..., ello mismo lo dice es el que hacen los difuntos.»

Considérese asimismo el tono grotesco del incidente que Quintanar cuenta a Mesía, sin percibir tal carácter, como lo demuestra el orgullo con que lo refiere, al evocar sus años de actor aficionado, a propósito de la cadena con que representaba a Segismundo en el primer acto de *La vida es sueño:*

> «—Mire usted, amigo mío, a usted puedo decírselo; no es inmodestia; reconozco, ¿cómo no?, la superioridad de Perales en el teatro antiguo, su Segismundo es una revelación, concedo; revela mejor que el mío la filosofía del drama, pero... no me gusta su modo de arrastrar la cadena; parecía un perro con maza; yo la manejaba con mucha mayor verosimilitud y naturalidad; arrastraba la cadena, créame usted, como si no hubiera arrastrado otra cosa en mi vida. Tanto, que una noche, en Calatayud, me arrojaron todo ese hierro al escenario como símbolo de mi habilidad. Por poco se hunde el tablado. Guardo esa cadena como el mejor recuerdo de mi efímera vida artística.»

Otra especie de cuento jocoso se encuentra en el capítulo XXII, cuando el médico Somoza y el prestamista Foja disputan sobre la enfermedad de Barinaga. Frente a las pedanterías terminológicas de Somoza, Foja, irritado dice:

> «—Mire usted, señor pedantón, si sigue usted rompiéndome el tímpano con esas palabrotas, le cito a usted cincuenta mil versos y le dejo bizco; y si no, oiga usted:
>
> *»Ordine confectu, quisque libellus habet:*
> *quis, quid, coram quo, que jure petatur et a quo,*
> *Cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas...*
>
> »Ripamilán se retorcía de risa. Somoza, furioso gritaba; y se oía: colapso... flegmasía... cardiopatía... y el ex alcalde, sin atender, continuaba mezclando latines:
>
> »Masculino es *fustis, axis,*
> *turris, caulis, sanguis, collis,*
> *piscis, vermis, callis, follis.*

»El médico y el prestamista estuvieron a punto de venir a las manos.»

Pero probablemente el más definido y típicamente clariniano de esta especie de insinuados cuentos que cabe percibir a lo largo de LA REGENTA se halle en el capítulo XXVI, el de la confesión y muerte del ex ateo Guimarán. El poeta local, Trifón Cármenes,

«concibió la empecatada idea de consagrar una *hoja literaria* de *El Lábaro* al importantísimo suceso. Pero había que esperar a que el enfermo saliese de peligro o se fuera al otro mundo. Esto último era lo más probable y lo que más convenía a los planes de Cármenes, el cual desde el Domingo de Ramos tenía a punto de terminar una larguísima composición poética en que se *cantaba* la muerte del ateo felizmente restituido a la fe de Cristo. La oda elegíaca, o elegía a secas, lo que fuera, que Trifón no lo sabía, comenzaba así:

»*¿Qué me anuncia este fúnebre lamento?...*

»El poeta iba y venía de la *casa mortuoria,* como él la llamaba ya para sus adentros, a la redacción, de la redacción a la casa mortuoria.

»—¿Cómo está? —preguntaba en voz muy baja, desde el portal.

»La criada contestaba:

»—Sigue lo mismo.

»Y Trifón corría, se encerraba con su elegía y continuaba escribiendo:

»*¡Duda fatal, incertidumbre impía!...*
Parada en el umbral, la Parca fiera,
ni ceja ni adelanta en su porfía;
como sombra de horror, calla y espera...

»Pasaban alguna horas, volvía a presentarse Trifón en casa del moribundo; con voz meliflua y tenue decía:

»—¿Cómo sigue don Pompeyo?

»—Algo recargado —le contestaban.

»Volvía a escape a la redacción, anhelante; "había que trabajar con ahínco, podía morirse aquel señor y la poesía quedar sin el último pergeño"... Y escribía con *pulso febril:*

»*Mas, ¡ay!, en vano fue; del almo cielo*
la sentencia se cumple; inexorable...

»No sabía Trifón lo que significaba almo, es decir, no lo sabía a punto fijo; pero le sonaba bien.

»Cuando la criada de Guimarán le contestaba: "Que el señor había pasado mejor la noche", Cármenes, sin darse cuenta de ello, torcía el gesto, y sentía una impresión desagradable parecida a la que experimentaba cuando llegaba a convencerse de que un periódico de Madrid no le publicaba los versos que le había remitido. Él no quería mal a nadie, pero lo

cierto es que una vez tan adelantada la elegía, don Pompeyo le iba a hacer un flaco servicio si no se moría cuanto antes.

»Murió. Murió el Miércoles Santo. El Magistral y Trifón respiraron. También respiró Somoza. Los tres hubieran quedado en ridículo a suceder otra cosa. En cuanto a Cármenes, terminó sus versos de esta suerte:

»*No le lloréis. Del bronce los tañidos*
himnos de gloria son; la Iglesia Santa
le recogió en su seno..., etc.

»Al pobre Trifón le salían los versos montados unos sobre otros: igual defecto tenía en los dedos de los pies.»

Obsérvese que aunque este episodio de Cármenes tenga cierta autonomía y casi equivalga a un satírico cuento muy clariniano, no se nos presenta como algo despegado de la trama central, propiamente dicha, ni de sus protagonistas, ya que, por diferentes motivos, Somoza, el médico, y De Pas, el canónigo, desean tanto como Cármenes que Guimarán muera pronto, para no quedar «en ridículo».

Quiere decirse que ni tan siquiera el gusto de Alas por tales cuentos en miniatura resulta incompatible con la trabazón y compacidad propias de la novela. Sus muchos personajes tienen no poco que ver con su mucha extensión, pero sin funcionar nunca como estorbo de la trama central, sino como acordes enriquecedores y aclaradores de la misma.

XIV. *Los personajes de* La Regenta

Una novela tan extensa como La Regenta, con un centenar y medio, por lo menos, de personajes, podía haberse convertido en un laberinto, de no haber tenido el autor un cuidado exquisito en no perder nunca de vista cuáles eran el tema y el sentido principales de la obra, sirviéndose siempre de una técnica eficacísima, en orden a mantener, sin quebranto, la coherencia y la compacidad narrativa.

Aquí los árboles —los personajes— no estorban la visión del bosque, sino, por el contrario, lo delimitan y definen. Esto es así porque Alas manejó de manera admirable distintos efectos de transición y de engarce de escenas, ambientes y personajes; capaces de comunicar, precisamente, a la novela esa comentada coherencia, a través de un discurso narrativo cuya fluidez es el resultado de la habilidad con que tales transiciones y enganches se producen.

Vuelva a considerarse, a este respecto, lo ya apuntado del arranque de la novela, cuando, desde la perspectiva de los golfillos Bismarck y Celedonio, en el campanario de la catedral, se pasa a la de don Fermín y a la de cuanto ve a través de su catalejo, para, luego, cuando el Magistral desciende a la catedral, encontrarnos con Bermúdez, Obdulia y el matrimonio Infanzón.

Un primer personaje sirve, pues, para introducir a un segundo; éste, a un tercero, y así sucesivamente. Este juego de conexiones y presentaciones se produce unas veces por un simple desplazamiento

espacial, por el movimiento de un personaje o de su mirada: las de Celedonio y Bismarck descubren al acercarse de don Fermín a la catedral; el descenso del Magistral al interior del templo y su caminar por las naves servirá para introducir a los ya citados visitantes del mismo.

Otras veces, bastará con el solo ilimitado espacio de la mente, de los recuerdos, de las asociaciones de un personaje para, a su través, ir conociendo a otros, según sucede en el capítulo III, cuando, en vísperas de una confesión general, Ana Ozores se dispone a hacer examen de conciencia. Tal análisis determinará una serie de visiones retrospectivas, evocadoras de la infancia y juventud de la Regenta, y de los personajes que entonces contaron en su vida.

En algún caso, el desfile de personajes se produce desde la perspectiva del narrador, que va pasando revista —según ocurre en el capítulo VI— a los habituales asistentes a los salones y tertulias del Casino de Vetusta.

Por cierto que en tal capítulo, el del Casino, hay un pasaje realmente curioso y significativo, con referencia a lo que ahora estoy tratando de comentar. Cuando Alas describe una tertulia del Casino caracterizada por los tópicos y lugares comunes manejados por los asistentes a la misma, cabe leer lo siguiente:

> «El derecho civil también les encanta en lo que atañe al parentesco y a la herencia. Pasaba un socio cualquiera, y si no lo conocía alguno de aquellos fundadores, preguntaba:
>
> »—¿Quién es ése?
>
> »—Ése es hijo de..., nieto de..., que se casó con..., que era hermana de...
>
> »Y como las cerezas salían enganchados por el parentesco casi todos los vetustenses. Esta conversación terminaba siempre con una frase:
>
> »—Si se va a mirar, aquí todos somos algo parientes.»

Ese efecto de *ir enganchándose como las cerezas* es, justamente, el que suscita la técnica de que Alas se sirve para ir introduciendo y presentando los personajes de La Regenta. Pero el mismo nunca es manejado de una forma repetitiva y mecánica, como una fórmula rígida, sino a través de las más sutiles variaciones.

Así, algún caso hay en que el *enganche* se produce por oposición. Precisamente en el recién citado capítulo VI, el del Casino, una de las primeras imágenes que se nos ofrece de Mesía se produce por oposición a la de Ronzal. El empeño de este rústico personaje por imitar y aun emular a don Álvaro le convierte en algo así como su negativo:

> «Don Álvaro Mesía era más alto que Ronzal y mucho más esbelto. Se vestía en París y solía ir él mismo a tomarse las medidas. Ronzal encargaba la ropa a Madrid; por cada traje le pedían el valor de tres y nunca le sentaban bien las levitas. Siempre iba a la penúltima moda. Mesía iba muchas veces a Madrid y al extranjero. Aunque era de Vetusta, no

> tenía el acento del país. Ronzal parecía gallego cuando quería pronunciar en perfecto castellano. Mesía hablaba en francés, en italiano y un poco en inglés.»

Ese capítulo VI supone una visión —no poco satírica— del Casino vetustense a través de sus socios, cuya revista y sucesión de semblanzas constituyen la materia propia de esas páginas, dedicadas a presentar en su ambiente a uno de los personajes-vértice del triángulo novelesco: don Álvaro Mesía.

Desde el Casino —espacio, salones, muebles— se pasa a los personajes. Pero también desde éstos se puede llegar a la captación de un ambiente, de un espacio vetustense como el de la calle del Comercio, descrita en el capítulo IX; cuando Ana y su criada Petra regresan del campo a la ciudad, pasan por tal calle y encuentran allí a Mesía y a Paco Vegallana. Tal encuentro en tal lugar da pie a Alas para hablar de cómo esa calle se animaba en la hora del paseo nocturno, para describir el ambiente de las tiendas y de los dependientes, casi todos catalanes y guapos, de sus coqueteos con ciertas compradoras como Visita y Obdulia, etc. Transición y enganche funcionan a la perfección.

En ocasiones el desplazamiento se produce desde lo general a lo particular, o viceversa. O bien, en los dos sentidos, circularmente, con movimiento de ida y vuelta. Así, en el capítulo XI, Ripamilán discute con Foja y Barinaga, enemigos del Magistral, sobre el ilegítimo enriquecimiento de éste. Tras la transcripción de esa larga y acalorada discusión entre los tres personajes —lo *particular*—, se pasa a una rápida referencia a lo que sobre tal asunto comentan distintos *coros* vetustenses —lo colectivo o *general*—, para volver luego al caso *particular* de don Fermín. Obsérvese cómo se produce la transición:

> «Conversaciones de este género las había a diario en Vetusta; en el paseo, en las calles, en el Casino, hasta en la sacristía de la catedral.
>
> »De Pas sabía todo lo que se murmuraba. Tenía varios espías, verdaderos esbirros de sotana», etc.

Un muy elaborado *enganche* de personajes se da en el capítulo XII, sobre todo en la parte dedicada a la semblanza del obispo Camoirán, ya que desde sus virtudes se nos informa —a través de un efecto de *oposición* allegable al ya citado de Ronzal vs. Mesía— de los defectos de otros personajes de su mismo medio: el clerical. Y así, cuanto hay de predicador elocuente, sincero, ferviente en Camoirán se trueca en sarcasmo, ironía, en los sermones del «sinuoso Arcediano» Glocester.

Otra transición permite a *Clarín* comparar a Camoirán en su condición de confesor con De Pas: «También en el tribunal de la penitencia había derrotado el Provisor al Obispo». De este juego de oposiciones surge una muy positiva imagen de Camoirán, enfrentable con las tan negativas de los personajes clericales comparados con él en esas páginas.

Por supuesto que cuando alguna fiesta o circunstancia social funciona como convocadora de algunos de los más significativos miembros de la alta sociedad vetustense, *Clarín* encuentra ocasión para manejar efectos de *enganches* rotativos tan típicos como los del capítulo XIII, en que el cuadro de una comida en casa de los Vegallana permite al narrador ir pasando rápida revista a lo que los distintos comensales hacen: Mesía intenta acercarse a Ana sin forzar el acercamiento, pisa entonces un pie a Visita; Paco Vegallana no se atreve a pisar a su infantil prima Edelmira, pero acaba por acercar su rodilla a la falda de la joven; «Obdulia, sentada enfrente, miraba a veces con languidez a la rozagante pareja», intentando luego provocar con sus miradas a De Pas, el cual responde «con mal disimulado desapego» a tales coqueterías, etc.

Cuando, según ocurre en el capítulo XVII, la reunión social se compone de muchísimas más personas, *Clarín* puede introducir en la descripción de la misma un más pormenorizado desfile y enganche de personajes. En tal capítulo se nos describe una representación del *Tenorio* en el coliseo vetustense. El matrimonio Quintanar asiste a la misma en el palco de los Vegallana. En las llamadas *bolsas* están otros grupos de conocidos personajes, funcionando una vez más la oposición Ronzal-Mesía:

> «El único conquistador serio del bando era don Álvaro, y todos le envidiaban tanto como admiraban su fortuna y hermosa estampa. Pero nadie como Pepe Ronzal, alias Trabuco y antes El Estudiante, abonado de la bolsa de enfrente, la vecina al palco de Vegallana. Trabuco era el núcleo de lo que se llamaba *la otra bolsa,* y había procurado rivalizar en elegancia, *sans façon* y *mundo* con los de Mesía. Pero a su palco concurrían elementos heterogéneos, muchos de los cuales lo echaban todo a perder, [...] Los abonados de esta otra bolsa eran Ronzal, Foja, Páez (que además tenía palco para su hija), Bedoya», etc.

La concentración de tantos personajes, ya conocidos del lector, en el teatro obliga al narrador a manejar sus habituales fórmulas de transición para ir pasando de unos a otros, sirviéndose, por ejemplo, de algún gesto o actitud como elemento de enganche. Así, cuando Mesia pasa al palco de Ana, se da cuenta de que el Tenorio real —es decir, el de Zorrilla— es un rival invencible, y no se atreve a rozar a la dama:

> «don Álvaro resistió el vehemente deseo de pisar un pie a la Regenta o tocarle la pierna con sus rodillas.
> »Que era la que estaba haciendo Paquito con Edelmira, su prima.»

Si un determinado espacio —el Casino, el teatro— puede funcionar como hilo conductor de ese ir pasando revista a los personajes allí instalados, en alguna otra ocasión ese hilo es más flexible y sutil aún, según ocurre, por ejemplo, con el motivo de la llu-

via en el capítulo XVIII. Llueve mucho en Vetusta, y ello permite al narrador ir contándonos lo que en esos días hacen los principales personajes de la novela: Frígilis y Quintanar, de cazadores; Visitación yendo de casa en casa; Obdulia corriendo de portal en portal y enseñando sus blancos bajos; la marquesa de Vegallana levantándose más tarde y leyendo en la cama libros de viajes y aventuras, etc.

La atención del narrador se va desplazando de uno a otro personaje, siempre en función del motivo conductor de la lluvia. En alguna ocasión, tal desplazamiento se caracteriza por su rapidez o brusquedad, sustentado en algún motivo de coincidencia, como el que se apunta en el capítulo XVIII, al pasarse, sin casi transición, desde la perspectiva de Mesía a la de don Fermín, ambos desalentados frente a la Regenta:

> «Si don Álvaro perdía la esperanza, el Magistral tampoco estaba satisfecho. Veía muy lejos el día de la victoria; la inercia de Ana le presentaba cada vez nuevos obstáculos», etc.

Contrastes, oposiciones, coincidencias tanto anímicas como simplemente espaciales, circunstancias de distinto tipo que pueden afectar a toda una ciudad —así, la lluvia—, etc., son otros tantos recursos que Alas supo utilizar sabiamente para proporcionar a una muy extensa novela, con más de un centenar de personajes, las tantas veces comentadas coherencia y compacidad.

Por eso no parecen advertirse en LA REGENTA fallos de bulto en cuanto a la organización y estructura del conflicto novelesco, ya que son, posiblemente, muy pocos los personajes que cabría considerar superfluos y no funcionales, referidos a tal conflicto. Incluso aquellos episodios que —según hemos indicado— equivalen poco menos que a cuentos en embrión, no podrían desgajarse del cuerpo del relato sin que éste sufriera quebranto, puesto que, de una u otra forma, arrojan luz sobre la trama central y contribuyen a que su sentido pueda captarse con plenitud.

XV. *Transiciones y enlaces*

Un caso muy significativo respecto a esa funcionalidad de unos personajes y de unos episodios aparentemente secundarios o muy laterales, lo constituye la historia de don Santos Barinaga y de la influencia que sobre él llega a ejercer el *ateo oficial* de Vetusta, don Pompeyo Guimarán. Éste es el responsable de que el pobre Barinaga muera sin recibir los auxilios espirituales de la Iglesia y haya de ser enterrado civilmente. La historia de esa muerte y la descripción de ese entierro dan lugar, en el capítulo XXI, a unas páginas realmente extraordinarias.

Pero esta historia y la posterior del arrepentimiento y confesión de Guimarán, cuando se ve próximo a la muerte, no suponen alejamiento del tema central, por cuanto una y otra tienen mucho que ver con la campaña suscitada contra el Magistral por sus ene-

migos tanto seglares como eclesiásticos. En las distintas fases de la misma, la muerte del arruinado y hambriento Barinaga supone un terrible momento para De Pas y su madre, acusados por muchas voces de ser los responsables de tan trágico hecho. Se diría que entonces están como acorralados y a punto de ser vencidos. Pero luego, cuando Guimarán pide confesión y sólo acepta hacerla con don Fermín, éste adquiere conciencia de su triunfo, reforzado además por la carta que recibe de Ana; triunfo que adquiere una espectacular dimensión pública cuando la Regenta, descalza, desfila como nazarena en la procesión del Viernes Santo.

Un personaje como Guimarán tiene entidad propia, y la atención que se le presta en el capítulo XX pudiera parecer excesiva, de no fijarnos en cuál es la función de tan pintoresco individuo en su *enganche* con el motivo de la campaña anti-Magistral, manejada por el arcediano Mourelo en la Iglesia, y por Mesía en el Casino.

No procede aquí, por prolijo, describir los aspectos y matices de tal *enganche* novelesco, pero sí de prevenir al lector de La Regenta para que observe cuidadosamente cómo se produce el mismo y cuán grande fue la habilidad de Alas en lo que atañe a conseguir un perfecto equilibrio entre trama y principales personajes, y subtramas y personajes secundarios.

Los *enganches* resultan, alguna vez, tan inesperados como eficaces. Así, a punto de concluir la novela, en el capítulo XXIX, se nos presenta aquella ya comentada y transcrita escena en que Petra, la criada da Ana, decide descubrir todos los pormenores del adulterio al Magistral, revelándose como muy experta en tan espinosos asuntos por haber leído aquellos folletines «que dejara en un desván doña Anuncia».

Esta doña Anuncia fue una de las dos tías de Ana, que se hicieron cargo de la niña al quedar huérfana. Su presencia se limita a muy pocos capítulos de carácter retrospectivo, el V y el VI; en el que se la da ya por muerta. De su afición a los folletines hay una indicación muy fugaz —y también retrospectiva— en el capítulo X, cuando Ana está en su casa, junto a la chimenea, «al amor de cuya lumbre leyera en otros días tantos folletines la señorita doña Anunciación Ozores, que en paz descanse».

¿Podría sospecharse una resurrección de tales folletines a propósito de lo que en ellos había aprendido Petra, cuando está a punto de concluir la novela? Tal enlace, creo, da la medida del sabio hacer de Alas, de su memoria como narrador, de su atar cabos que pudieran parecer sueltos, de la atención que prestó a todas y a cada una de sus criaturas novelescas, por insignificantes que pudieran parecer.

Algunas de ellas tan sólo aparecen una vez, según ocurre en el capítulo XII, con aquel rústico párroco de Contracayes que, con el notario eclesiástico, visita a don Fermín, para responder de la acusación que sobre él pesa de haberse aprovechado de una de sus penitentes. Se trata de un personaje tan fugaz como episódico, pero que, sin embargo, difícilmente podría ser considerado superfluo.

Su presencia, ante el malhumorado Magistral, sirve para que

éste descargue sobre él su contenida cólera. Por otro lado, parece evidente que el pecado de que se acusa a tal clérigo tiene no poco que ver —en versión zafia, si se quiere— con la pasión, cada vez más desbordante, de que es víctima De Pas. Y, finalmente, el aspecto físico del cura de Contracayes supone un vivo contraste con el de don Fermín; capaz de comunicar a su enfrentamiento una *sui generis* tensión y viveza.

Quiere decirse que el papel de tan humilde personaje no puede ser calificado de totalmente irrelevante, puesto que su presencia ante don Fermín sirve para *expresar,* para dar a conocer aspectos importantes de este último; entre ellos el servir de válvula de escape o desahogo a su mal humor, enmascarable y justificable tras la cólera que el delito del párroco suscita en el Provisor.

Ante casos como éste —frecuentes, en LA REGENTA— cabe recordar aquella sabia lección de técnica narrativa que Henry James nos dio, a propósito de lo que él llamaba *ficelles.* El término era francés, y, como tantos otros de esta lengua o de la italiana manejados por James, revela hasta qué punto gustó el gran novelista americano de lo europeo. Literalmente, *ficelle* es un cordelillo; traslaticia o metafóricamente y, sobre todo, con referencia al lenguaje o *argot* teatral, es un artificio, un truco, una artimaña, que algo tiene que ver con *ténir* o *tirer les ficelles*; es decir, manejar el tinglado, mover los hilos.

Un personaje que, en una novela de James, pueda ser considerado *ficelle,* equivale a un personaje secundario, pero no superfluo, sino eficazmente funcional. De Henriette Stackpole, personaje de *The Portrait of a Lady,* decía James, bienhumoradamente, que era como las ruedas de un carruaje, que nunca forman parte del cuerpo del mismo ni pueden alojarse en su interior [54].

Pero es, sobre todo, en el prefacio a *The Ambassadors* donde H. James tuvo ocasión de desarrollar más ampliamente su teoría de las *ficelles,* a propósito del papel que María Gostrey desempeña en la novela, como confidente y amiga de Strether. Cuando éste encuentra en Londres a esa mujer y habla con ella de los motivos de su viaje, se nos permitirá introducirnos en lo que va a ser el tema y conflicto de la novela. Gracias a María Gostrey y a través de su relación con Strether, queda justificada «su intervención ... como ficelle», según señala James. «Gracias a ella hemos tratado escénicamente, y sólo escénicamente, toda la difícil cuestión del "pasado" de Strether» [55].

En definitiva, como resume Richard P. Blackmur:

---

[54] Vid. Henry James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces,* Introducción de Richard P. Blackmur, Charles Scribner's Sons, New York, 1934, p. 54.

[55] El manejo de las *ficelles* guarda, pues, relación con la concepción jamesiana de la *dramatic novel.* El texto original, completo, dice así: «I think, from an early stage, as the very form and figure of *The Ambassadors*; so that, to respect, such an agent as Miss Gostrey, pre-engaged at a high salary, but waits in the draughty wing with her shawl and her smelling—salts. Her function speaks at once for itself, and by the time she has dined with Strether in London and gone to a play with him her intervention as a *ficelle* is, I hold, expertly justified. Thanks to it we have treated scenically, and scenically alone, the whole lumpish question of Strether "past"» (ed. cit., p. 323).

«Taking the French theatrical term, James so labeled those characters who belong less to the subject that to the treatment of it» [56].

¿No ocurre algo de esto en tantos y tantos personajes de LA REGENTA, pertenecientes no tanto al *tema* central como a su *tratamiento*? ¿Y no presenta tal tratamiento —según se ha sugerido ya— un cierto predominio de la *escena* sobre el *panorama*?

Sin querer forzar las aproximaciones, resulta entonces que algo hay en la estructura de LA REGENTA que podría relacionarse —con todas las salvedades que se quieran— con algunos de los *modos narrativos* más característicos de Henry James.

En el caso de Alas lo que, robando el término a James, venimos llamando *ficelles* tiene que ver más —observando su manejo en LA REGENTA— con la acepción primaria de la palabra francesa —*bramante, cordelillo*— que con la traslaticia, propia del *argot* teatral. Pues lo que realmente hace *Clarín*, en tantas páginas de su gran novela, es *enlazar* personajes como con *cordeles*, establecer entre ellos contactos y enganches parecidos a los que se producen con los rabos de las cerezas. Se tira de una, y sale otra, y otra...

Obsérvese, por ejemplo, cómo funciona tal técnica en el capítulo XXII, cuando se describe la Misa de gallo en la catedral, con la comparecencia de todos o de casi todos los personajes más significativos de la novela. Van desfilando Ana, Mourelo, Ripamilán, Celedonio... El movimiento rotatorio queda, incluso, marcado por el paso de la ronda que preside el Magistral y que trata de impedir que se produzcan escándalos en el interior del templo:

> «Había otra clase de profanaciones que no podía evitar la ronda. Apiñábase el público en el crucero, oprimiéndose unos a otros contra la verja del altar mayor, y la valla del centro, debajo de los púlpitos, y quedaban en el resto de la catedral muy a sus anchas los pocos que preferían la comodidad al calorcillo humano de aquel montón de carne repleta. Como la religión es igual para todos, allí se mezclaban todas las clases, edades y condiciones. Obdulia Fandiño, en pie, oía la misa apoyando su devocionario en la espalda de Pedro, el cocinero de Vegallana, y en la nuca sentía la viuda el aliento de Pepe Ronzal, que no podía, ni tal vez quería, impedir que los de atrás empujasen [...] Visitación estaba también allí, más cerca de la capilla, con la cabeza metida entre las rejas. Paco Vegallana, cerca de Visitación, fingía resistir la fuerza anónima que le arrojaba, como un oleaje, sobre su prima Edelmira», etc.

El efecto de enlace es aquí tan claro como mecánico; subrayado, incluso, por las referencias anatómicas que funcionan justamente como las *ficelles*, los cordelillos enganchadores de los personajes:

---

[56] Introducción de Blackmur a la ed. cit. de H. James, p. XXX.

la *espalda* de Pedro en que se apoya Obdulia, la *nuca* de ésta que recibe el aliento que sale de la *boca* de Ronzal...

Con todo, lo verdaderamente importante de las técnicas utilizadas por Alas para enlazar personajes y pasar de unos a otros, no reside en los fáciles enganches mecánicos que suponen escenas como la de la Misa de gallo, la del teatro, etc., sino en aquellos otros pasajes en que a tales efectos se suman los propios y más sutiles del *punto* o *puntos de vista.* En tal línea cabría citar páginas como las del ya comentado arranque de la novela, en que se pasa de la perspectiva de Bismarck y Celedonio contemplando cómo se acerca De Pas a la catedral, a la de éste mismo, escrutando la ciudad con su catalejo, o tantas otras, tan sutilmente trabajadas a lo largo de la novela.

Cuando la técnica de enlace de personajes afecta a no pocos de éstos, el efecto resultante —si los enlaces se suceden con rapidez— suele ser equivalente al de un musical *crescendo.* Es, por ejemplo, lo que ocurre en el capítulo XX, el dedicado al ateo Guimarán, a su amistad con Barinaga, convertido —por odio al Magistral— en discípulo suyo, y al papel desempeñado por ambos personajes en la campaña tramada contra don Fermín:

> «Si Barinaga tomó de don Pompeyo su apostasía, Guimarán se contagió con el odio de don Santos al Provisor y a doña Paula. "¡Era escandaloso, ciertamente, aquel tráfico indigno!" Los dos viejos fueron trompas de la fama contra la honra del Provisor.»

De manera semejante —salvadas las intenciones, claro es— a cómo en la famosa y burlesca aria de *la calumnia* en *El barbero de Sevilla* de Rossini, don Basilio describe a don Bartolo los efectos de la misma en un discurso musical que se configura como un extraordinario y efectista *crescendo,* lo que Barinaga y Guimarán cuentan, trompetean, del Magistral, hace que crezca «el escándalo», fomentado por los enemigos de don Fermín, incluidos los eclesiásticos:

> «En el cabildo, Glocester, el maquiavélico arcediano, hablaba al oído de los canónigos "de descrédito colectivo, de lo que la iglesia y la catedral, sobre todo, perdían con aquellas *algaradas* (frase de Glocester)". El beneficiado don Custodio apoyaba al señor Mourelo.»

Con gran «maña» consiguen, junto con Foja y Mesía, que se hable por todas partes de la «simonía y despotismo» del Magistral. El *crescendo* se remata en el momento en que, desde los personajes conocidos del lector, se pasa al coro anónimo:

> «En el *pueblo bajo* corría la historia de las aras, de la ruina de don Santos, de los millones del Magistral depositados en el Bando; con tal motivo, algunos obreros de la Fábrica Vieja hablaban de ahorcar al clero en masa.»

XVI. La Regenta, *obra clásica*

El arte de *Clarín* en lo que se refiere a la presentación y enlace de tantos personajes como se mueven en La Regenta, ha sido unánimemente reconocido, Así, E. Alarcos Llorach ha podido analizar muy penetrantemente el enlace de planos temporales —del presente al pasado— a través de ciertos personajes, de sus recuerdos, de las relaciones que son capaces de extraer de todo eso [57].

Por su parte, E. J. Gramberg ha destacado el estrecho enlace que existe entre el drama personal del ateo Guimarán con el argumento central de la novela, así como la conexión de tal personaje con el *coro* y su condición de «parte de una cadena de sucesos que tocan directamente a los protagonistas» [58].

Se trata, pues, de uno de los méritos literarios más sobresalientes que presenta la novela, como ya, en 1885, supo señalar uno de sus críticos, Jacinto Octavio Picón, en la reseña de que antes se dio noticia. Hay en la misma un pasaje muy significativo con referencia a todo lo últimamente apuntado:

> «La novela surge del contacto de unos personajes con otros, *sin visible artificio,* pero artísticamente planeado, tejido lenta y minuciosamente, a semejanza de esos chales de la India en que lo cuidadoso de la labor, hecha a menudos trozos, atrae primero las miradas y luego, cuando la tela se despliega, muestra un solo dibujo al cual todas las líneas secundarias se enlazan y todos los detalles obedecen como dispuestos armónicamente para dar realce a lo principal» [59].

Realmente lo que Picón apunta del contacto de unos personajes con otros, conseguido *sin visible artificio,* casi se correspondería, en algún aspecto, con lo que Henry James entendía por *ficelles.*

Pero no es necesario forzar las aproximaciones y las interpretaciones. Baste recordar que el propio *Clarín* sintió gran preocupación por los procedimientos novelescos que permitieran establecer relaciones verosímiles entre los distintos personajes de una novela. Bien lo ha señalado H. Ruth Weiner, al recordar y comentar un texto de Alas:

> «Por eso, *Clarín* insiste mucho en que el novelista debe establecer bien las relaciones entre sus personajes. En su ensayo sobre *El tren directo* de Ortega Munilla *(Solos de Clarín),* reconoce varios aciertos en la composición de la novela, "pero de grupo a grupo no ha establecido bien las relaciones; los personajes de cada lado del cuadro no forman un conjunto con los del otro, no hay coordinación ni hay subordinación a un personaje principal"» [60].

---

[57] E. Alarcos, estudio cit., pp. 144-145.
[58] E. J. Gramberg, *Fondo y forma...,* p. 55.
[59] A. Amorós, art. cit. en *Los Cuadernos del Norte,* p. 20 a. El subrayado es nuestro.
[60] H. Ruth Weiner, art. cit. en *Los Cuadernos del Norte,* p. 90 a.

Justamente todo eso de que, según Alas, carece la novela de Ortega Munilla, es lo que, magistralmente planeado y resuelto, se encuentra en la suya, en LA REGENTA. Sólo un dominio extraordinario de la técnica narrativa permitió a su autor conseguir ese prodigio de una novela tan extensa como compacta, en la que la abundancia de personajes nunca supone pérdida o extravío del hilo central conductor.

Tales méritos explican cumplidamente el que se haya llegado a considerar LA REGENTA como la mejor novela española del XIX, e, incluso, como la obra más importante, en tal género, después del *Quijote*.

Las cosas han cambiado mucho, pues, desde el tiempo en que Alas publicó su novela y el inmediatamente posterior, cuando LA REGENTA suscitó críticas tan increíblemente negativas como la del padre Blanco García.

Todavía en 1952, año del centenario del nacimiento de Alas, podía considerarse LA REGENTA como novela no muy conocida ni valorada [61]. De entonces a acá, todo ha cambiado, y en la actualidad parece indiscutible el valor de obra clásica asignado a la novela clariniana.

Se han ido sucediendo las ediciones y, sin perder LA REGENTA su condición de novela relativamente minoritaria, se ha producido el fenómeno de su acercamiento a un público lector cada vez más amplio.

Pensando precisamente en ese público, se han escrito estas páginas introductivas, en las que se ha pretendido comentar algunos de los aspectos del arte literario de Alas. Un arte hecho de sabiduría y sutileza, refinadamente intelectual, pero, a la vez, tremenda y conmovedoramente humano.

MARIANO BAQUERO GOYANES

---

[61] Así pudo escribir en tal año E. Alarcos Llorach que *La Regenta* era «prácticamente desconocida hasta de algún catedrático de Literatura» (art. cit., p. 141).

GUÍA DE PERSONAJES

Las razones que nos han llevado a preparar este censo o guía pueden encontrarse en cuanto se ha apuntado, en las páginas introductivas, sobre la importancia, funcionalidad y manejo de los personajes en LA REGENTA.

Al ser una de las notas más sobresalientes y hasta más llamativas de la gran novela de Alas la abundancia de sus personajes —ciento cincuenta aparecen, prácticamente, recogidos en el repertorio que sigue—, ha parecido conveniente ofrecer al lector de esta edición una *guía* o, casi, un *quién es quién* de los mismos, presentados por orden alfabético y con indicación de todos y de cada uno de los capítulos en que se les cita.

En los casos de personajes innominados, el criterio ha sido el de presentarlos atendiendo a lo más relevante de sus características: v. gr., el *caballero apoplético*, que, en el capítulo VI, lee *The Times* en el Casino sin saber inglés.

Algún personaje hay, de relativa importancia, del que nunca se nos da el nombre; así, la madre de Ana Ozores, siempre recordada como *la modista italiana*.

En los casos de personajes con sobrenombres o apodos, éstos remiten al nombre verdadero, cuando se conoce; excepto en la entrada correspondiente al perrero de la catedral, conocido por *el Palomo*, y del que sólo una vez se nos dice que se apellidaba Rodríguez.

Se observará que no siempre son los protagonistas o personajes centrales los que, proporcionalmente, consumen más espacio en nuestra *guía*, ya que al aparecer en todos o casi todos los capítulos de la novela, hubiera resultado poco menos que imposible el reseñar con detalle su actividad en cada uno de ellos.

Por el contrario, de otros personajes menores, pero de gran relieve, se transcriben pasajes más o menos extensos que, en algún caso y según se estudió en las páginas introductivas, equivalen a poco menos que un *cuento* en embrión o en potencia.

En cualquier caso, la posible utilidad de una guía como ésta, tal vez resida en proporcionar al lector una adecuada imagen del entramado de planos, líneas y acciones que convergen en LA REGENTA, y que confieren a la novela esas complejidad y coherencia a las que tantas veces se ha aludido en la Introducción.

Las muchas novelas que los muchos personajes de LA REGENTA pudieran suponer —según puede observarse a través de la guía que sigue— se unifican y concentran en una sola y compacta novela. Pero al lector de la misma puede resultarle interesante y de alguna utilidad seguir la pista a ese entrecruzamiento de vidas y de personajes; para, después de leída LA REGENTA, comprobar hasta qué punto Alas fue un maestro extraordinario en el arte de enlazar tantas pasiones humanas, tantas vidas inventadas. De su interrelación nace una po-

derosa sensación de verdad, de humanidad. Y de la contemplación, por separado, de todos y de cada uno de esos personajes, tras haberlos visto actuar conjuntamente en las páginas de la novela, tal vez pueda inferirse la idea de una misteriosa y superior fuerza que traza los destinos de cada una de esas criaturas, precisamente en función de sus relaciones entre sí [1].

M. B. G.

[1] Fueron tantos los personajes manejados por Alas en *La Regenta*, que no puede extrañarnos el que al propio autor, según iba componiendo la obra, llegaran a olvidársele los nombres de algunos de ellos, según confiesa, en 1889, en una carta a su editor Manuel Fernández Lasanta: «Sólo así pude concluir *La Regenta*, que fue escrita como artículos sueltos, sin quedarme yo con borrador (como ahora) y olvidándome a veces hasta de los nombres de algunos personajes» [*Clarín y sus editores (1884-1893)*, ed. de Josette Blanquet y Jean-François Botrel, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1981, p. 43].