

LA MUERTE DESDE LA ESCRITURA CLARINIANA¹

ABOAL LÓPEZ, MARÍA
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (ESPAÑA)
Profesora adjunta
Código ORCID: 0000-0002-7236-4167
maria.lopezaboal@unir.net

Resumen: El tema de la muerte, particularmente representado a través de los personajes, de sus reflexiones sobre la misma, de sus actitudes ante el lecho del enfermo o ante los entierros y funerales, es recurrente en la obra de Leopoldo Alas Clarín; otro de los grandes testigos del Ochocientos español junto a Galdós y Pardo Bazán. En estas páginas se pretende recoger la manera con la que Clarín plasmó su interés por esta cuestión inherente al ser humano y a toda la literatura, a la vez que se compara con la representación de la muerte galdosiana.

Palabras clave: Leopoldo Alas Clarín, muerte, realismo, naturalismo, Pérez Galdós.

Abstract: The subject of death, particularly represented by the characters, their reflections on it, their attitudes to the sickbed or at burials and funerals, is recurrent in the work of Leopoldo Alas Clarín, one of the great witnesses of spanish Eight hundred with Galdós and Pardo Bazán. In these pages we intend to collect the manner in which Clarín reflected his interest in this issue inherent in human beings and in all literatura, while compared to these two novelists.

Keywords: Leopoldo Alas Clarín, death , realism, naturalism, Pérez Galdós.

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del presente artículo es la representación de la muerte en la escritura clariniana. Para ello, he buscado en la obra de Leopoldo Alas aquellos instantes en los que aparece reflejada la idea de la muerte. Y, finalmente, los he encontrado en *La Regenta*, *Su único hijo* (apenas una referencia al suicidio), en sus “novelas cortas” *Pipá*, *Doña Berta*, *Cuervo* y en el cuento *Mi entierro*. Con este material he analizado cómo Clarín retrata la muerte para así comprender mejor su propia obra, así como el cambio que se produce en la representación de la muerte durante la segunda mitad del XIX.

¹ Este artículo de encuadra en el Proyecto I+D+i “Poder, espiritualidad y género (Castilla: 1400-1500): la emergencia de la autoridad femenina en la corte y el convento” (FFI2015-63625-C2-1-P).

El tema de la muerte, particularmente representado a través de los personajes, de sus reflexiones sobre la misma, de sus actitudes ante el lecho del enfermo o ante los entierros y funerales, es recurrente en la obra de Leopoldo Alas Clarín; otro de los grandes testigos del Ochocientos español junto a Galdós y Pardo Bazán. En estas páginas se pretende recoger la manera con la que Clarín plasmó su interés por esta cuestión inherente al ser humano y a toda la literatura, a la vez que la compararemos en diversas ocasiones con la de Galdós, y en algunos momentos con la de Pardo Bazán.

Los avances científicos del XIX se contagiaron rápidamente a la novela gracias a una narrativa realista y naturalista que pretendía plasmar con mayor precisión todo aquello que sucedía a los hombres y mujeres de su sociedad. Así, el afán de verosimilitud y el espíritu de progreso médico de la época quedaron plasmados en multitud de escenas en las novelas decimonónicas. Aquí recogeremos únicamente las correspondientes al autor zamorano, intentado así vislumbrar su propia representación de la muerte en un período en el que ya no se ejercía sobre ella la fascinada y exaltada mirada del romanticismo, después retomada en el decadentismo finisecular. Los personajes con los que nos acercó Clarín al tema de la muerte pertenecen a *La Regenta*, *Cuervo*, *Pipá*, *Mi entierro* o *Doña Berta*, y de esta forma, a través del estudio de los mismos y de su enfrentamiento al desenlace final, podemos acercarnos un poco más a la propia visión clariniana sobre el tema. Si la relación de la novela realista con el contexto histórico es fundamental (Sotelo Vázquez, 2002: 164), intentaremos vislumbrar si esa aproximación a la vida contemporánea del Ochocientos se corresponde con la “muerte vedada” que Ariès (1975) enmarcó en la segunda mitad de aquel siglo.

2. LOS PERSONAJES Y LA MUERTE

2.1 *La Regenta*

Son diversos los momentos marcados por la presencia de la muerte en *La Regenta*, y todos ellos aportan información esencial sobre los personajes. Especialmente reveladora resulta la desaparición de Santos Barinaga, quien reniega de los santos sacramentos y de la Iglesia en su lecho de muerte, pero cuyo fallecimiento bien podría incluirse dentro de las muertes que siguen en cierta manera un patrón religioso, ya que, como a otros personajes de la novela realista —especialmente galdosianos; por ejemplo, el caso de Mauricia en *Fortunata y Jacinta* ya estudiado en Aboal López, 2015—, a Barinaga se le intenta imponer este modelo, si bien en

el caso del comerciante esto resulta un absoluto fracaso. Es en esa escena cuando asistimos a la particular lucha de don Santos con la religión, aquí representada por la figura del cura don Antero:

Don Santos levantó un poco la cabeza y conoció al cura de la parroquia.

—Don Antero... usted también... por aquí... Me alegro... así... podrá usted dar fe pública... como escribano... espiritual... digámoslo así... de esto que digo... y es todo mi testamento: que muero, yo, Santos Barinaga... por falta de líquidos suficientemente... alcohólicos... que muero... de... eso... que llama el señor médico... Colasa... o Colás... segundo...

Se detuvo, la tos le sofocaba. Hizo un esfuerzo y trayendo hacia la barba el embozo sucio de la sábana rota, continuó:

—Ítem: muero por falta de tabaco... Otrosí... muero... por falta de alimento... sano... Y de esto tienen la culpa el señor Magistral, y mi señora hija... (Alas, 1885, II: 322).

El final con cierto tono tragicómico de Barinaga nos evoca la ya citada escena galdosiana de la muerte de Mauricia: además de sufrir ambos los estragos del alcoholismo —Somoza ya había diagnosticado que Santos se moría por esta enfermedad y por falta de alimentación²—, los dos conservan la rebeldía que les caracteriza durante sus últimos momentos de vida. A continuación, comprobamos cómo también Clarín, de manera similar a don Benito, refleja la falsedad con la que todos intentan ocultarle al moribundo la gravedad de su estado y, una vez más, quien miente en este tipo de muerte es el cura:

—Vamos, don Santos —se atrevió a decir el cura— no aflija usted a la pobre Celesta. Hablemos de otra cosa. Ni usted se muere, ni nada de eso. Va usted a sanar en seguida... Esta tarde le traeré yo, con toda solemnidad, lo que usted necesita, pero antes es preciso que hablemos a solas un rato. Y después... después... recibirá usted el Pan del alma...

—¡El pan del cuerpo! —gritó con supremo esfuerzo el moribundo, irritado cuando podía—. ¡El pan del cuerpo es lo que yo necesito!... que así me salve Dios... ¡muero de hambre! Sí, el pan del cuerpo... ¡que muero de hambre... de hambre!...

Fueron sus últimas palabras razonables. Poco después empezaba el delirio. Celestina lloraba a los pies del lecho. Don Antero, el cura, se paseaba, con los brazos cruzados, por la sala miserable, haciendo rechinar el piso. Guimarán con los brazos cruzados también, entre la alcoba y la sala, admiraba lo que él llamaba la muerte del justo. Carraspique había corrido a Palacio (ibíd.: 322-323).

² “Y aunque ustedes no comprendan esto, la ciencia declara que la privación de alcohol precipita la muerte de ese hombre, enfermo por abuso de alcohol...” (ibíd.: 300). Esta enfermedad, retratada en numerosas ocasiones en la narrativa naturalista, es ampliamente tratada por Zola en el personaje de Coupeau, en *L'Assomoir*.

Cuando la noticia de la indisciplina del moribundo llega hasta los oídos del obispo asistimos a una escena donde la preocupación de este por Barinaga contrasta radicalmente con la apatía mostrada por el Magistral, al que lo único que le inquieta de la desaparición del tendero es que provoque un empeoramiento de su reputación en Vetusta. Clarín refleja así los temores internos que acosan a Fermín de Pas; temores que, más adelante, veremos confirmarse durante el entierro civil del comerciante:

“Y ahora don Santos moría escandalosamente, moría como un perro, habría que enterrarle en aquel pozo inmundado, desamparado, que había detrás del cementerio y que servía para los *enterramientos civiles*; y de todo esto iba a tener la culpa él, y Vetusta se le iba a echar encima”. Ya empezaba el rum rum del motín, el Chato venía a cada momento a decirle que la calle de don Santos y la tienda se llenaban de gente, de enemigos del Magistral... que se le llamaba asesino en los grupos —porque él obligaba al Chato a decirle la verdad sin rodeos— asesino, ladrón... El Magistral al llegar a este pasaje de sus reflexiones, sin poder contenerse, golpeó el pavimento con el pie. Carrasque dio un salto (ibíd.: 323).

Por todo ello, podemos afirmar que, al igual que ocurre poco después con la escena de su funeral, Alas se sirve de la muerte de Barinaga para revelar la ruindad de Fermín de Pas y su titánico poder, algo nítidamente reflejado cuando este influye en el obispo —quien sí deseaba *salvar* al pobre don Santos— impidiendo que acuda al auxilio del pobre comerciante. A pesar de todas estas circunstancias, Santos Barinaga muere finalmente fuera del seno de la Iglesia, y es entonces cuando para Guimarán su amigo el comerciante se convierte en una especie de héroe del ateísmo, ejemplo a seguir por todos los impíos y agnósticos de Vetusta:

—¡Muerte gloriosa! —decía don Pompeyo al oído de cualquier enemigo del Provisor que venía a compadecerse a última hora de la miseria de Barinaga—. ¡Muerte gloriosa! ¡Qué energía! ¡Qué tesón! Ni la muerte de Sócrates... porque a Sócrates nadie le mandó confesarse.

[...]

Murió al amanecer.

Las nieblas de Corfín dormían todavía sobre los tejados y a lo largo de las calles de Vetusta. La mañana estaba templada y húmeda. La luz cenicienta penetraba por todas las rendijas como un polvo pegajoso y sucio. Don Pompeyo había pasado la noche al lado del moribundo, solo, completamente solo, porque no había de contarse un perro faldero que se moría de viejo sin salir jamás de casa. Abrió Guimarán el balcón de par en par; una ráfaga húmeda sacudió la cortina de percal y la triste luz del día de plomo cayó sobre la palidez del cadáver tibio.

A las ocho se sacó a Celestina de la “casa mortuoria” y el cuerpo, metido ya en su caja de pino, lisa y estrecha, fue depositado sobre el mostrador de la tienda vacía, a las diez. No volvió a parecer por allí ningún sacerdote ni beata alguna.

— Mejor — decía don Pompeyo, que se multiplicaba.

— Para nada queremos cuervos — exclamaba Foja, que se multiplicaba también (ibíd.: 332-333).

Jugando nuevamente con la paradoja de las creencias religiosas, Clarín reproduce un poco más adelante la muerte del amigo de Barinaga, don Pompeyo Guimarán. Su caso nos sirve para ilustrar la ambigua representación del fallecimiento de un “ateo empedernido” (ibíd.: 409) convertido al cristianismo en el preciso instante de su extinción³: la ambigüedad en la representación de la muerte naturalista parece ser, junto con la ironía, otro punto en común de *Alas* con Galdós. Más adelante, comprobaremos cómo Clarín ironiza con el solemne entierro del ateo Guimarán. Recordemos ahora que don Pompeyo sufre el empeoramiento de su salud desde el mismo día del entierro civil de Barinaga, tras el pertinaz aguacero que sorprende a todos camino del cementerio, y es desde entonces cuando don Pompeyo abandona sus visitas al Casino y las amistades que allí frecuenta. Poco a poco, el fallecimiento de su estimado Barinaga deja de resultarle a Guimarán un ejemplo de convicción ética para provocarle el miedo a sufrir la misma muerte miserable⁴.

“No, no quería más luchas religiosas. Ya iba siendo viejo para tamañas empresas. Mejor era callar; vivir en paz con todos.” La muerte de Barinaga le hacía temblar al recordarla. “¡Morir como un perro! ¡Y yo que tengo mujer y cuatro hijas!” (ibíd.: 408).

Cuando Guimarán cae enfermo, y después de la rectificación del doctor Somoza, quien en un principio declaró que este no tenía nada grave, sus hijas y su mujer temen una más que probable negativa del moribundo ante la propuesta de recibir el sacramento de la confesión. Sin embargo, su respuesta sorprende a todos: “Media hora después toda Vetusta sabía el milagro. ¡El Ateo llamaba al Magistral para que le ayudara a bien morir!” (*Alas*, 1885, II: 410). Pero, para desgracia de

³ Para López Landeira (1979-1980: 96): “La ironía es connatural a toda la manifestación artística de *Alas*”.

⁴ Aun así, Clarín parece mostrar desde esta figura atea al único habitante de Vetusta que realmente sigue los mandamientos divinos cuando el narrador afirma que: “Al fin, hay una religión, la del hogar” (*Alas*, 1885, II: 409). Nuevamente desde la ironía, *Alas* incide sobre el abismo existente entre las apariencias y el interior de casi todos los personajes y, así, durante la procesión de Semana Santa el narrador comenta que ya ningún vetustense pensaba en Dios porque: “El pobre don Pompeyo, el ateo, ya había muerto” (*Alas*, 1885, II: 430).

don Pompeyo, De Pas, justo tras conocer la noticia de la asombrosa petición del moribundo, recibe la carta de reconciliación de Ana Ozores y antes de acudir a su lecho de muerte pasa por la casa de la Regenta y permanece allí durante más de una hora y media. Una vez expuesta la absoluta falta de compasión del Magistral, la pluma clariniana vuelve a cebarse con el mundo del clero, como cuando alrededor del lecho de muerte de don Pompeyo el narrador señala que diferentes curas “revolotean” cual buitres⁵.

La aparición del Magistral, *iluminado* por su reconciliación con Ana, le otorga un halo de santidad ante los espectadores de la eminente muerte de don Pompeyo. Aun cuando se quedan solos moribundo y confesor, la escena de su reconciliación con la Regenta, que De Pas reconstruye en su cabeza, resta protagonismo a una circunstancia tan trascendental como la extinción de la vida de Guimarán. Sin duda, la supuesta unión entre los hasta ahora eternos enemigos (De Pas y don Pompeyo) se revela como mera apariencia carente de cualquier atisbo de sinceridad. De la misma manera que en los cuadros galdosianos de muertes religiosas el moribundo aparece rodeado de soledad e incompreensión (Aboal López, 2015), también aquí el personaje clariniano se desdibuja ante el protagonismo de la ambición del confesor, quien desea que el célebre ateo se convierta al cristianismo, no por verse guiado por un verdadero sentimiento religioso, sino por ambicionar la reputación que esta especie de milagro le proporcionaría en Vetusta:

Se sentó al lado del enfermo y por primera vez vio lo que tenía delante: un rostro pálido, avellanado, todo huesos y pellejo que parecía pergamino claro. Los ojos de Guimarán tenían una humedad reluciente, estaban muy abiertos, miraban a los abismos de ideas en que se perdía aquel cerebro enfermo, y parecían dos ventanas a que se asomaba el asombro mudo (Alas, 1885, II: 416).

Otra coincidencia de la extinción de Guimarán con algunas muertes galdosianas es el recurso de ciertas simbologías religiosas, como la coincidencia de que don Pompeyo comulgue precisamente el Domingo de Ramos. No obstante, el martirio al que es sometido este personaje durará unos días más — como el que se representa durante la Semana Santa de Jesucristo— volviendo a poner en duda los conocimientos científicos del médico, ya que Somoza equivoca de nuevo su diagnóstico y la muerte no era tan inminente como anunció en un principio: “Murió. Murió el

⁵ Junto al moribundo estaban el Arcediano, don Custodio, el cura de la parroquia y otros clérigos a los que habían recurrido las hijas desesperadas al ver que De Pas no llegaba. Ante la negativa de don Pompeyo a tratar con nadie que no fuera el Magistral, “Glocester se moría de envidia” (Alas, 1885, II: 414).

Miércoles Santo. El Magistral y Trifón respiraron. También respiró Somoza. Los tres hubieran quedado en ridículo a suceder otra cosa” (Alas, 1885, II: 421).

La acusación contra la sociedad que Casaldueiro (1943: 205) vislumbra en *Marianela* es muy similar a la que Clarín manifiesta en *La Regenta* a través del entierro de don Pompeyo Guimarán. Recordemos que este, tras el terrible aguacero sufrido durante el funeral de su amigo Barinaga, comienza a sentirse mal y cae muy enfermo. Sorprendentemente, antes de fallecer, el reconocido ateo pide confesarse con el Magistral, hecho extraordinario que no deja indiferente a nadie en Vetusta y, así, el entierro de Guimarán se convierte en todo un espectáculo y en una sonada lección de fe protagonizada por De Pas, al tratarse de la conversión de un ateo convencido. Por todo ello, este funeral es la antítesis del entierro civil de Barinaga, al que, paradójicamente, el propio Guimarán había influenciado tanto con sus ideas anticlericales⁶. La celebración, que por su boato se asemeja a la de un miembro eclesiástico, le proporciona al Magistral la oportunidad de dar un giro radical: de su reciente papel de verdugo en la defunción de Barinaga pasa a ser un sacerdote redentor porque, desde este momento, De Pas será considerado el artífice del milagro de la conversión del archiconocido vetustense, y las que antes eran palabras de repudio contra él, ahora serán expresiones de halago y admiración⁷:

El entierro del ateo fue una solemnidad como pocas. *Acompañaron a la última morada del cadáver del finado* las autoridades civiles y militares; una comisión del Cabildo presidida por el Deán, la Audiencia, la Universidad, y además cuantos se preciaban de buenos o malos católicos. La viuda y las huérfanas recibían especial favor y consuelo con aquella pública manifestación de simpatía. El Magistral iba presidiendo el duelo de familia: no era pariente del difunto, pero le había sacado de las garras del Demonio.

Según Gloucester, que se quedó en la sala capitular murmurando, “aquello, más que el entierro de un cristiano fue la apoteosis pagana del pío, felice, triunfador Vicario general”. En efecto, el pueblo se lo enseñaba con el dedo: “Aquel es, aquel es”, decía la muchedumbre señalando al Apóstol, al Magistral (Alas, 1885, II: 421-422).

⁶ Para Baquero Goyanes (1995: 62) don Pompeyo, el “ateo oficial de Vetusta”, “es el responsable de que el pobre Barinaga muera sin recibir los auxilios espirituales de la Iglesia y haya de ser enterrado civilmente”.

⁷ No obstante, para el lector no hay ninguna duda de que lo que se comentaba durante el entierro de Barinaga (“Aquel pobre don Santos había muerto como un perro por culpa del Provisor”; Alas, 1885, II: 335) se revela plenamente con el de don Pompeyo: al Magistral no le importa ningún moribundo ni le preocupa llevar la fe a un ateo, lo único que le interesa es él mismo y el mantener una imagen de grandeza que ha creado para sentirse admirado por todos. No olvidemos que antes de acudir al lecho de muerte de Guimarán, De Pas acude sin prisa alguna a visitar a la Regenta y que durante la confesión del moribundo sus pensamientos están en Ana Ozores.

Muy diferente resulta la otra cara del entierro de don Pompeyo, la de la gran indignación de sus colegas de ideología, aquellos que le ayudaron a enterrar a Barinaga, y enemigos también del Magistral, que consideran que Guimarán les ha desacreditado a todos con su última acción en vida e, incluso, con esta de cuerpo presente: “Los que estaban furiosos eran los libre-pensadores que comían carne en una fonda todos los Viernes Santos” (II: 422). Además, el ritual funerario de don Pompeyo denuncia, paradójicamente, su culpabilidad en el entierro-destierro de su amigo don Santos Barinaga, al que ha traicionado al final de su vida ideológica y éticamente. Nuevamente nos encontramos ante un acto de engaño al moribundo⁸. Por todo ello, el personaje de don Pompeyo Guimarán se revela como un auténtico fiasco porque, como bien señala Robert Jammes (1988: 396), “representa el ateísmo y su fracaso, fracaso materializado por el lamentable entierro civil de don Santos Barinaga y, sobre todo, por la propia conversión de Guimarán en el momento de morir”⁹.

Desaparición muy distinta, pero fundamental por su relevancia en los acontecimientos de *La Regenta*, es la vertiginosa muerte de Víctor Quintanar, cuando durante el duelo¹⁰ con Álvaro Mesía una bala le perfora la vejiga provocándole la peritonitis que acaba con su vida¹¹. Lo inesperado de esta situación conlleva una absoluta falta de tiempo para cualquier mínimo ritual y, aquí, las prisas hacen que se traslade al malherido a la casa nueva del vivero sin posibilidad alguna de ser acompañado por su esposa y familiares. Recordemos que los impactantes finales de las muertes repentinas tienen su origen en una muerte que resulta siempre mucho más inesperada que otras y que sigue el patrón tan extendido de obras como *Emma Bovary*, *Anna Karénina*, *Crimen y castigo* o *Jude the Obscure*. Precisamente, el

⁸ Precisamente, Richmond (1986: 505) percibe en este hecho otro nexo de unión entre Barinaga y el protagonista de *Mi entierro*, quien también será engañado por su amigo y por su mujer (como también ocurre en la novela *Lo prohibido* de don Benito).

⁹ Como bien señala el personaje de Gloucester, la celebración se parece más a una festividad de la magnificencia del Magistral que al entierro del pobre don Pompeyo (Alas, 1885, II: 421).

¹⁰ Sobre la revitalización del desafío y el duelo en el Ochocientos, véase Díaz-Plaja (1969: 175-192). Asimismo, en este episodio cabe pensar en las siguientes palabras de Eoff (1965: 84): “Seguramente, en lo que más se diferencia *La Regenta* de *Madame Bovary*, no es en el tema, sino en el estilo literario, en la preponderancia en la novela española del elemento cómico sobre el trágico, distinción fundamental entre el genio literario español y el francés”.

¹¹ Simone Saillard (1988: 315-319) destaca, además de las consultas del autor a un tratado de medicina para documentarse sobre este caso, el parecido de esta escena con el capítulo XXXVIII de *Renée Mauperin* de los hermanos Goncourt, cuando el hermano del protagonista también muere a consecuencia de un duelo.

suicido de Karénina bien podría haber influido en la muerte de *Doña Berta* de Clarín. Recordemos que la protagonista de *Alas* fallece al ser arrollada por el tranvía en la calle Fuencarral (*Alas*, 1892a: 163-164), mientras que la célebre heroína rusa se lanza a las vías del tren (Tolstói, 1877: 954-955). Ese final de la figura clariniana arrollada por el tranvía confirma además el cambio en la representación de la muerte en la narrativa realista hacia un espacio más urbano, alejado de los amplios espacios e incluso paisajes exteriores descritos en tantas muertes románticas.

De nuevo, en *La Regenta*, no puede evitar Clarín arremeter contra el doctor Somoza y en esta ocasión las palabras del narrador dejan entrever la posible curación si el médico hubiera permitido el traslado del herido a Vetusta¹². El final de don Víctor guarda a su vez relación con los dramas de capa y espada que tanto leía el esposo de Ana Ozores; y así termina él, asesinado no por ser el adúltero, sino el esposo engañado¹³. Al hablar del tema de la frustración y el sentimiento de fracaso en *La Regenta*, Baquero Goyanes (1978: 166) considera que la muerte de don Víctor es una especie de castigo a su teatral existencia: “Lo doloroso, lo inmediatamente fisiológico da la exacta medida de la oposición vida literaturizada-vida real. Y resulta una paradoja trágica la de que el teatral don Víctor conozca la violencia de esa vida auténtica, solo en el trance de la deshonra y momentos antes de morir”. De hecho, el duelo por el que pierde la vida Quintanar resulta nuevamente una suerte de parodia del romanticismo.

Yacía don Víctor en la misma cama donde meses antes había dormido con el dulce sueño de los niños.

Alrededor del lecho estaban los dos médicos, Frígilis que tenía lágrimas heladas en los ojos, Ronzal, estupefacto, y el coronel Fulgosio, lleno de remordimientos.

[...]

Y Frígilis entró en un gabinete, que estaba a oscuras, para llorar a solas.

Poco después Pepe vio salir al coronel Fulgosio y detrás a Somoza el médico.

—¿Y trasladarle a Vetusta...? —decía el militar.

—¡Imposible! ¡Ni soñarlo! ¿Y para qué? Morirá esta tarde de fijo.

Somoza solía equivocarse, anticipando la muerte a sus enfermos.

Esta vez se equivocó dándole a don Víctor más tiempo de vida del que le otorgó la bala de don Álvaro.

Murió Quintanar a las once de la mañana (*Alas*, 1885, II: 579-580).

¹² Para el estudio de los personajes médicos clarinianos, véase López Aboal (2012).

¹³ Sobre este mismo aspecto, véase Baquero Goyanes (1995: 24-25).

2.2 *Pipá*

Pasemos ahora a comentar la representación de la muerte en la novela corta¹⁴ *Pipá*, con la que Clarín consigue no dejar indiferente al lector al retratar el terrible accidente sufrido por un niño¹⁵, además de diferenciarse bastante de las defunciones infantiles representadas por Galdós (Aboal, 2015: 127-138). Desde el comienzo de la narración, Pipá parece estar simbólicamente guiado en su camino a la muerte (Landeira, 1979-1980: 98): se disfraza de difunto, finge estar muerto momentos antes de su accidente, todos juegan a examinar su cadáver y emulan después el entierro de la sardina... En esta ocasión, la ironía clariniana ahonda en la espeluznante tragedia que supone la muerte del travieso crío¹⁶, quien parece abrasado dentro de un tonel. Pero, una vez más, en la muerte realista la figura del moribundo no resulta ser el elemento más terrorífico, sino que esta condición pertenece a aquello que le rodea, más bien a aquellos que le rodean durante su última escena, quienes en este caso continúan su particular fiesta macabra sin hacer nada por él. Cuando ya es demasiado tarde, otra niña se da cuenta de lo que está ocurriendo:

La niña gritaba: ¡Que arde Pipá...!, y la danza diabólica se hacía cada vez más horri-sona; unos caían sin sentido, otros con él, pero sin fuerza para levantarse; inmundas parejas se refugiaban en los rincones para consumir imposibles liviandades, y ya nadie pensaba en Pipá. Una tea mal clavada en una hendidura de la pared amenazaba caer en el baño funesto y gotas de fuego de la resina que ardía, descendían de lo alto apagándose cerca de los bordes de la pipa. El pillastre sumergido, despierto apenas con la impresión del inoportuno baño, hacía inútiles esfuerzos para salir del tonel; mas solo por el vilipendio de estar a remojo, no porque viera el peligro suspendido sobre su cabeza y amenazándole de muerte con cada gota de resina ardiendo que caía cerca de los bordes, y en los mismos bordes de la pipa.

¹⁴ Tomo esta denominación de Ricardo Gullón (1952: 3), quien además afirma que: “La novela corta tiene menos espesor —no menos densidad—: aspira a reproducir un fragmento de la realidad y refleja una porción, una parte del mundo. Arrancando de esta diferencia esencial poco importa si la novela es más breve o la novela corta más extensa de lo pensado”.

¹⁵ Clarín basó su relato en la muerte de un muchacho llamado Pipá con quien el escritor se solía encontrar en su juventud camino del Instituto Provincial de Oviedo (Lissorgues, 2007: 88-89). Al igual que en la narración clariniana, el chico falleció también quemado: “A Leopoldo le impresionaba ese muchacho sin familia, sin casa, no muy limpio, pero gracioso, atractivo, chistoso en su lenguaje de golfo callejero” (88). Ricardo Gullón (1978: 116) alaba al personaje de Pipá, al cual considera la figura más inolvidable de entre todas las de Galdós, Pardo Bazán y Clarín.

¹⁶ Para profundizar sobre los diferentes tipos de ironía en Leopoldo Alas, véase Landeira (1979-1980: 96-98).

—¡Que se abrasa Pipá, que se abrasa Pipá! —gritó la Pistañina. Los alaridos de la bárbara orgía contestaban. De los rincones en que celebraban asquerosos misterios babilónicos aquellos sacerdotes inmundos salían agudos chillidos, notas guturales, lascivos ayes, ronquidos nasales de maliciosa expresión con que hablaba el placer de la bestia. El humo de las teas, ya casi todas extintas, llenaban el reducido espacio de la taberna, sumiéndola en palpables tinieblas: la luz de la aurora servía para dar con su débil claridad más horror al cuadro espantoso. Brillando como una chispa, como una estrella roja cuyos reflejos atraviesan una nube, se veía enfrente del banco en que lloraba la Pistañina la tea suspendida sobre el tonel de Pipá.

Pronto morirían asfixiados aquellos miserables, si nadie les avisaba del peligro.

Pero no faltó el aviso. La Pistañina vio que la estrella fija que alumbraba enfrente, entre las nieblas que formaba el humo, caía rápida sobre el tonel... La hija del ciego dio un grito... que no oyó nadie, ni ella...

Todos salieron vivos, si no ilesos, del incendio, menos el que se ahogaba dentro de la pipa (Alas, 1886: 142-143).

Sin duda alguna, la desolación ante la muerte de Pipá es incluso mayor que la de las muertes infantiles galdosianas (Zarapicos, Alejandrino, *Posturitas*, Valentín y Ción) al no conllevar esta ninguna trascendencia a nada ni a nadie: ninguno de los personajes que le rodean sufre cambio alguno porque tampoco muestran dolor por ese fallecimiento. Leopoldo Alas aporta a través de esta muerte infantil la visión más cruda de una realidad incuestionable: a pesar de la muerte, el mundo sigue. Resulta interesante aquí tener en cuenta el temor del propio Clarín a perder un hijo que este le expresó a Galdós: “Le es insoportable la idea de un hijo muerto; la peor de las desgracias. Si en una novela tuviera que describir la muerte de un hijo, renunciaría a escribirla” (Lissorgues, 2007: 569).

3. DESDE LOS CEMENTERIOS

3.1 *Cuervo*

Pasemos ahora a las páginas de *Cuervo*, que si bien en su introducción a *La Regenta* Gonzalo Sobejano (1981: 10) considera esta obra —junto a *Pipá*, *El Señor*, *Doña Berta* y *Superchería*— una de las mejores novelas cortas del autor¹⁷,

¹⁷ Sin embargo, para Ricardo Gullón (1952: 3) *Cuervo* es una obra fracasada, ya que considera que “Estas novelas cortas no son simple sucesión de imágenes, sino esa sucesión integrada en la vida y formando parte de ellas: Alas veía las imágenes en su realidad total, dentro del marco que las infundía sentido, y cuando no era así (caso de *Cuervo*), fracasaba”. Para una clasificación de la crítica de las novelas cortas de Clarín, véase Albadalejo (1986: 155-167).

es precisamente en ella donde encontramos algunos matices relevantes sobre la representación clariniana de la muerte. El protagonista de la novela, Ángel Cuervo, asiste a su vez como espectador y participante a los últimos momentos de vida de sus vecinos, y posteriormente a sus entierros, y no profesa precisamente una actitud muy habitual ante la muerte. Para Adolfo Sotelo (2006: 83-84), la naturalidad con la que este personaje se enfrenta a la muerte es una representación muy lejana de la concepción que de esta tenía Clarín¹⁸:

Creo que esa normalidad es producto de la refinada construcción humorística que Alas aplica al personaje, cuya concepción de la muerte de los otros como un gozo vital tanto le aleja del pensamiento de su creador, de quien, sin embargo, se nutre para el final de la *nouvelle*. Solo desde el humorismo se entiende el significado del personaje de la *nouvelle*, articulada en torno a Cuervo como si fuese un modo de superar la tentación de la tristeza y la desesperanza del pesimismo, que en ocasiones embargaba a su autor.

De esta forma, Alas se permite en esta otra novela corta ensayar con una idea del destino del ser humano bastante alejada de los convencionalismos más cercanos al dolor y la desesperación. Este personaje, de quien podemos decir que vive y se alimenta de la muerte¹⁹, muestra una cara muy diferente a las estudiadas hasta ahora sobre el momento final, ya que la pérdida del Otro significa para Cuervo casi la vida, su propia existencia, la cual sin esas defunciones no tendría el mismo sentido. Extrañamente, no estamos ante un personaje que abrigue una especial conmiseración por los moribundos y sus familiares, sino que el protagonista clariniano es alguien que no siente el menor atisbo de miedo a la muerte y que, incluso, puede resultar hasta carente de piedad. Debido a este último aspecto, y como hemos adelantado anteriormente, podríamos relacionar a Cuervo con la costumbre galdosiana de representar a los testigos de la muerte del otro como farsantes que le niegan al agonizante la verdad de su situación²⁰:

¹⁸ Ezama (1994: 75) define esta pasión del personaje de Cuervo por la muerte como una “erótica de la muerte”.

¹⁹ Ángel Cuervo aprovecha los rituales de duelo para comer y beber: “Consistía en saborear la vida, la salud, el aguardiente, el tabaco, la buena conversación” (Alas, 1892: 185). En su edición a esta obra, Adolfo Sotelo (2006: 176, n. 17) recuerda que los banquetes fúnebres eran una costumbre típica en el Ochocientos en las zonas del norte de España y se celebraban tras la misa por el difunto. Esta costumbre podría proceder de la cultura egipcia (De León Azcárate, 2000: 72), pues los familiares de los difuntos celebraban la fiesta y la comida por los muertos en las tumbas.

²⁰ Estudiado ampliamente por Aboal López (2015) y perfectamente ejemplificado por el personaje galdosiano de José María Bueno en *Lo prohibido* (1884).

No visitaba a los muertos mientras ofrecían esperanzas de vida. No era su vocación. Él entraba en la casa cuando el portal olía a cera y en las escaleras había dos filas de gotas amarillentas, lágrimas de los cirios. Entraba cuando salía el *Señor*. Llegaba siempre como sofocado. [...]. Nadie como él para engañar al moribundo con las esperanzas de la vida, si eran oportunas, dado el carácter del enfermo. [...]

Pero lo que había de seguro en esto, como en todo lo que se refería a don Ángel, era la ausencia completa de toda idea fúnebre, de todo sentimiento tétrico enfrente de la muerte del prójimo [...]. Las tristes escenas y lances que precedían a la *defunción* eran menos interesantes para Cuervo que los lances y escenas que venían después. No obstante, algo había a veces, anterior a la consumación de la desgracia, que le parecía de perlas; era lo que él llamaba *la noche del aguardiente*. Con el ojo certero que todos le reconocían, anunciaba siempre cuál sería la última noche, y aquella la pasaba él en vela en casa del paciente (Alas, 1892: 183-185)²¹.

Con esta propuesta de un personaje tan fuera de lo común, Leopoldo Alas parece acercarse a una concepción idealizada del enfrentamiento del hombre a su trágico destino basada en la ausencia absoluta de desesperación ante la muerte²². Quizá, esta fórmula le resultara a nuestro novelista mucho más sincera que la de los rituales fúnebres realizados mecánicamente, como meras costumbres sin significado o sentimiento alguno, tal y como a continuación veremos que muestra desde las páginas de *La Regenta* (Alas, 1885, II: 70)²³. En *Cuervo*, como destaca en el siguiente fragmento el narrador, esta forma tan distinta de Ronzuelos de percibir y comprender la muerte consigue de alguna manera incluso embellecer la vida²⁴:

La muerte no era nada; pero la vida, al atribuirle una forma, la poetizaba, y esta poesía de la *estética de la muerte*, que él no llamaba así, por supuesto, era lo que mejor comprendía y sentía Cuervo, el cual, si al manejar con esmero los cuerpos moribundos, y al asistir a la visita de duelo y consolar a los *que quedaban*, trabajaba por los demás, y cumplía con las hipocresías sociales, lo que es, al seguir al *cadáver* al cementerio, al presenciar los funerales, vivía para sí, satisfacía, ya tranquila la conciencia, los propios apetitos, su pasión inconsciente del contraste de la muerte *ajena* y de la salud *propia*. (Alas, 1892: 193)

²¹ También recoge Adolfo Sotelo (2002: 185, n. 36) esta tradición asturiana de velar la última noche al enfermo mientras se bebe aguardiente.

²² De alguna forma, esta visión estética de la muerte adelanta la mirada modernista posterior.

²³ Asimismo, Clarín (1885, II: 399) refleja esta falta de amor hacia el muerto en Obdulia, cuando el narrador dice de ella que: “Era viuda y jamás recordaba al difunto”.

²⁴ En este caso se contempla lo que ocurre después de la muerte, no a la muerte directamente, por lo que la figura del moribundo es evitada.

Esta concepción clariniana, que es a su vez una nueva opción con la que el autor experimenta con el sentimiento del vacío, se asemeja a lo que el historiador de filosofía Françoise Dastur (2007: 22) propone: “Llegar a encontrar en la finitud del tiempo, es decir, en la muerte, el recurso de la vida exige entregarse sin reservas al terror que suscita y aceptar permanecer constantemente bajo su dominio”.

Pero volvamos a esa crítica clariniana a la hipocresía de ciertas tradiciones vinculadas con la Iglesia, tan bien reflejada en el conocido capítulo XVI de *La Regenta* cuando las campanas que señalan el día de Todos los Santos entristecen y angustian a Ana al recordarle que ha pasado un año más y que ella sigue inmersa en su soledad²⁵. Es precisamente en este momento cuando se acentúa en la protagonista su animadversión hacia los vetustenses, al observar cómo estos celebran el día de Difuntos sin emoción o pena alguna, sin ni siquiera un pensamiento para los muertos a los que, supuestamente, están honrando²⁶. En este mismo pasaje comprobamos también cómo Leopoldo Alas es, de los tres grandes novelistas del realismo español (junto a Pardo Bazán y Galdós), quien más hincapié hace en mostrar la separación entre vivos y muertos:

Se asomó al balcón. Por la plaza pasaba todo el vecindario de Encimada camino del cementerio, que estaba hacia el Oeste, más allá del Espolón sobre un cerro. Llevaban los vetustenses los trajes de cristianar; criadas, nodrizas, soldados y enjambres de chiquillos eran la mayoría de los transeúntes; hablaban a gritos, gesticulaban alegres; de fijo no pensaban en los muertos. Niños y mujeres del pueblo pasaban también, cargados de coronas fúnebres baratas, de cirios flacos y otros adornos de sepultura. De vez en cuando un lacayo de librea, un mozo de cordel atravesaban la plaza abrumados por el peso de colosal corona de siemprevivas, de blandones como columnas, y catafalcos portátiles. Era el luto oficial de los ricos que sin ánimo o tiempo para visitar a sus muertos les mandaban aquella especie de besa-la-mano. Las *personas decentes* no llegaban al cementerio; las señoritas emperifolladas no tenían valor para entrar allí y se quedaban en el Espolón paseando, luciendo los trapos y dejándose ver, como los demás días del año. Tampoco se acordaban de los difuntos; pero lo disimulaban; los trajes eran oscuros, las conversaciones menos estrepitosas que de costumbre, el gesto algo más compuesto... Se paseaba en el Espolón como se está en una visita de duelo en los momentos en que no está delante ningún pariente cercano del difunto. Reinaba una especie de discreta y alegría contenida. Si en algo se pensaba alusivo a la solemnidad del día era en la ventaja positiva de no contarse entre los muertos. Al más

²⁵ Sobejano (2003: 584-589) habla de la negatividad de la muerte en este capítulo de la novela, donde aparece incluso como aburrimiento ambiental.

²⁶ Crítica similar, aunque menos radical que la clariniana, es la que encontramos en los relatos recogidos bajo el título *Cómo morimos* (1882) de Zola (1884: 50-52), especialmente en el funeral del conde de Verteuil.

filósofo vetustense se le ocurría que no somos nada, que muchos de sus conciudadanos que se paseaban tan tranquilos, estarían el año que viene con los otros; cualquiera menos él (Alas, 1885, II: 69-70).

Esta crítica clariniana a ciertas actitudes y cambios en la tradición del día de Difuntos²⁷ ya la expresaba el autor en la prensa madrileña (*La Unión*) donde escribía, con su habitual maestría e ironía, lo siguiente:

Todo decae, hasta los cementerios.

¿Dónde está aquella literatura melenuda, como los reyes de Francia, que en tal día como hoy —el de difuntos— todo se le volvía oír campanas cuyos tañidos eran metálicos lamentos y conciertos fúnebres? Ya no hay nada de eso. Únicamente la Iglesia, que es eterna, sigue cobrando sus responsos y cantando el *Dies irae*, *Dies illa*, con esa imperturbable sangre fría de que solo son capaces los clérigos.

Hoy, en vez de elegías alusivas al trance inevitable de la muerte, se ve por los periódicos artículos humorísticos, parodias de la escena de Hamlet en el cementerio, o imitaciones del célebre artículo de Fígaro. En vez de discurrir sobre lo que el *más allá* encierra, asunto serio y transcendental, pregunta el más filósofo: ¿y qué hay de necrópolis?

A mí, que soy soñador y romántico en el fondo, se me presenta el campo santo bajo su aspecto predominantemente municipal, y me he sorprendido alguna vez calculando lo que rentarían a un ayuntamiento esas casas de vecindad que tanto se parecen a las de los vivos en lo incómodas y estrechas.

Y un nicho es caro. Sobre que no ofrece comodidades, su alquiler ha subido mucho. Acaso sean nuestros poetas dramáticos quienes hayan hecho subir los precios. Porque la verdad es que va muriendo mucha gente en el teatro (Alas, 2003: 64).

3.2 *Mi entierro*

De manera similar, Clarín experimenta con el ritual funerario del sepelio en *Mi entierro*. Recordemos que en esta otra narración el protagonista, Ronzuolos —a quien Carolyn Richmond (1986: 505) considera una anticipación del personaje de Santos Barinaga en *La Regenta*—, muere durante una borrachera de un ataque cerebral, tal y como él mismo le cuenta al sereno cuando regresa a casa tras una partida de ajedrez. Todo en esta novela resulta inquietante y teñido de elementos fantásticos

²⁷ Muy diferente aparece retratado este día en las páginas pardobaziana, donde la autora recoge así las tradiciones gallegas que se celebran en esa fecha: “El día de Difuntos —tan triste en otras partes— daba aquí ganas, más bien que de llorar y morirse, de resucitar brincando; y cuando salimos para el soto el notario, el señorito de Limioso, el cura de Naya y yo, íbamos tan contentos y me sentía tan bien, que creí vencida del todo mi enfermedad” (Pardo Bazán, 2007: 68).

y, así, asistimos a una escena donde el propio protagonista, en un interesante desdoblamiento, se amortaja a sí mismo. Este particular ejercicio de observación que realiza la figura clariniana nos recuerda al que lleva a cabo el Manso galdosiano, a quien también su autor le permite “jugar” con su fallecimiento y ser testigo de su propia muerte. Ambas obras guardan una estrecha relación con el relato de Zola *La muerte de Olivier Bécaille*, personaje que narra su muerte en primera persona²⁸. Una vez más, nuestros escritores experimentan con la obra narrativa y se aproximan aquí a lo que afirma Manuel Arranz en el prólogo a *La muerte* de Vladimir Jankélévitch (2002: 9): “La muerte es inimaginable e inefable”. Por ello, según Freud (1915: 2110), la escuela psicoanalítica afirma que nadie cree en su propia muerte, ya que “en lo inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad”.

Al igual que la ya famosa ironía de don Benito, la de Leopoldo Alas tampoco tiene límites, como cuando su protagonista llega al cementerio y comenta que: “Entonces los del duelo, por la primera vez, se acordaron de mí” (Alas, 1892b: 174). Este tipo de cavilaciones sobre la falsedad de aquellos que rodean al moribundo y al cadáver ya las hemos encontrado en *La Regenta* y volveremos a verlas en diferentes fragmentos clarinianos. El final de *Mi entierro*, con su tono de humor absurdo, abunda en esta idea: Ronzuelos, que observa todo lo que ocurre tras su muerte, en especial las reacciones de sus amigos y de su esposa, concluye que es mejor quedarse en el cementerio y le dice al enterrador: “No quiero volver a la ciudad de los vivos” (176)²⁹.

3.3 *La Regenta*

Desde la narrativa clariniana podemos también asistir al entierro de Santos Barinaga, escena que nos sirve como resumen de muchas de las características de los rituales funerarios de la novelística de Leopoldo Alas; no obstante, es a la muerte de Barinaga, y su funeral, a la que nuestro escritor dedica más páginas. Al tratarse de alguien conocido por su anticlericalismo, la noticia de su muerte dispara en Vetusta todo tipo de hipótesis sobre su entierro. Los amigos de don Santos están

²⁸ En este relato zolesco (Zola, 1884: 81-111), el protagonista experimenta con la muerte al ser enterrado con vida. Tras muchos esfuerzos consigue escapar de su propio ataúd para comprobar, una vez en el mundo de los vivos, que estaba mejor en el de los muertos, ya que todos le han olvidado rápidamente, y su mujer y su mejor amigo se han marchado juntos.

²⁹ Aunque Ronzuelos se ofrece a pagar un alquiler por el nicho, el enterrador avisa a su familia y, al día siguiente, su mujer y algunos de sus amigos consiguen llevárselo de allí, a pesar de su resistencia, y vuelven a colocarlo en el tablero de ajedrez (Alas, 1892b: 177).

indignados porque no se le va a dar sepultura en campo santo, sino en la zona del cementerio destinada a los llamados enterramientos civiles³⁰, y culpan de todo ello al Magistral. La escena del sepelio de don Santos no puede ser más lúgubre, y le sirve a Clarín, una vez más, para exponer la perversidad de Fermín de Pas —enemigo declarado del difunto— y el odio bastante justificado que muchos vetustenses sienten hacia el Magistral:

El entierro fue cerca del anochecer. Solo así podían asistir los de la Fábrica.

Llovía. Caían hilos de agua perezosa, diagonales, sutiles.

La calle se cubrió de paraguas.

El Magistral, que espiaba detrás de las vidrieras de su despacho, vio un fondo negro y pardo; y de repente, como si se alzase sobre un pavés, apareció por encima de todo una caja negra, estrecha y larga, que al salir de la tienda se inclinó hacia adelante y se detuvo como vacilando. Era don Santos que salía por última vez de su casa. Parecía dudar entre desafiar el agua o volver a su vivienda. Salió; se perdió el ataúd entre el oleaje de seda y percal obscuro (Alas, 1885, II: 334).

El ampliamente descrito entierro del amigo de don Pompeyo resulta curioso y paradójico en muchos momentos, como cuando al trasladar el féretro hacia el cementerio algunos miembros de la comitiva pronuncian oraciones. Si bien Guimarán, quien preside el duelo, recomienda a todos mantenerse en silencio, finalmente, tras discutir sobre el tema, la comitiva fúnebre acaba rezando: “Todo aquello era una contradicción, pero Vetusta no estaba preparada para un verdadero entierro civil” (335). El pertinaz aguacero que acompaña al cuerpo de don Santos durante este último viaje resulta un marco excelente y, a modo de escena terrorífica, el tétrico ambiente sirve para resaltar las malas artes del Magistral; quien, a partir de ahora, verá aumentar su mala reputación entre muchos ciudadanos de Vetusta: “Aquel pobre don Santos había muerto como un perro por culpa del Provisor; había renegado de la religión por culpa del Provisor, había muerto de hambre y sin sacramentos por culpa del Provisor” (335-336)³¹.

³⁰ Sobre la negación de la sepultura a algunos difuntos por parte de la Iglesia, véase Alfonso Di Nola (1995: 142-143). Sobre el enterramiento civil en la novela clariniana, véase lo que anota Oleza (ibíd.: 324, n. 31).

³¹ Las alusiones a morir como un perro también aparecen durante la agonía de Eloísa en *Lo prohibido*, cuando esta le recrimina a José María su ausencia en esos momentos (Pérez Galdós, 2001, 485), así como en la terrible muerte de *Papá Goriot*, cuando el protagonista ya moribundo llama desesperado a sus ingratas hijas: “¡Eh, Nasie! ¡Eh, Delphine! ¡Venid a ver a vuestro padre que tan bueno ha sido con vosotras y que sufre!’ Nada, nadie. ¿Es que voy a morir como un perro? Esa es la recompensa que tengo, morir abandonado” (Balzac, 1992: 233).

Pero no solo se castiga al Magistral durante esta escena, sino que el entierro de Barinaga se convierte en toda una lucha contra los elementos y, de manera casi apocalíptica, los que pretenden dar sepultura al hereje parecen ser escarmentados durante la hazaña (“llovía a latigazos”)³². Esta dura situación preocupa a don Pompeyo, quien ya con los pies encharcados comienza a temer hasta por su salud: “No hay Dios, es claro — iba pensando —, pero si le hubiera, podría creerse que nos está dando azotes con estos diablos de aguaceros” (336).

Guimarán es el encargado de mediar con el enterrador y el capellán del campo santo y, tras las dificultades para entrar, consiguen introducir el féretro en el cementerio, aunque no lo hacen por la puerta principal, “sino por una especie de brecha abierta en la tapia del corralón inmundo, estrecho y lleno de ortigas y escajos en que se enterraba a los que morían fuera de la Iglesia católica” (337)³³. No se lleva a cabo ceremonia alguna, pero Pompeyo permanece bajo la lluvia hasta que todos abandonan el cementerio, sin sospechar que el turbulento funeral de su amigo se convertirá en su propia condena a muerte³⁴; posible castigo para el *culpable* del ateísmo que ha conducido a don Pompeyo a una triste muerte³⁵.

Había cerrado la noche. Se detuvo solo, completamente solo, en lo alto de la cuesta. “A su espalda, a veinte pasos tenía la tapia fúnebre. Allí detrás quedaba el mísero amigo, abandonado, pronto olvidado del mundo entero; estaba a flor de tierra... separado de los demás vetustenses que habían sido, por un muro que era una deshonra; perdido, como el esqueleto de un rocín, entre ortigas, escajos y lodo... Por aquella brecha penetraban perros y gatos en el cementerio civil... A toda profanación esta-

³² Podemos recordar aquí las palabras de Richmond (1986: 504), para quien este funeral “es un acto de significación ideológica”. Recordemos que el funeral de Pipá también ocurre durante una tormenta que parece presagiar la fatalidad (Landeira, 1979-1980: 93).

³³ Tampoco es enterrado en sagrado el protagonista clariniano de *El doctor Pértinax*, personaje ateo que Richmond (1986: 503) y, en su estela, Oleza (ibíd.: 418, n. 7), consideran predecesor de Barinaga y Guimarán. Richmond asimismo contempla una estrecha relación entre el entierro de don Santos y la novela corta *Mi entierro*.

³⁴ Tal y como señala Richmond (1986: 504), este funeral es el factor desencadenante de varios efectos y transformaciones en don Pompeyo: enferma, rompe con sus amigos del Casino y deja de debatir sobre la religión al concluir que la única religión que existe es la del hogar.

³⁵ Muy visual resulta también la ensoñación de don Pompeyo Guimarán en *La Regenta*, durante esa noche de fiebre que pasa tras el patético entierro de su querido Barinaga: “Soñaba que él era de cal y canto y que tenía una brecha en el vientre y por allí entraban y salían gatos y perros, y alguno que otro diablejo con rabo” (Alas, 1885, II: 338). Esta experiencia onírica refleja su miedo a terminar como su amigo, indicio de ese cambio del personaje que hemos comentado, enterrado en esa tierra indigna destinada para aquellos que morían fuera de la Iglesia y a la que se accedía “por una especie de brecha abierta en la tapia del corralón inmundo, estrecho y lleno de ortigas y escajos” (337).

ba abierto... Y allí estaba don Santos... el buen Barinaga que había vendido patenas y viriles... y creía en ellos... en otro tiempo. ¡Y todo aquello era obra suya... de don Pompeyo; él, en el café-restaurant de la Paz, había comenzado a demoler el alcázar de la fe... del pobre comerciante...!” (Alas, 1885, II: 337-338).

3.4 *Pipá*

Casi tan impactante como su muerte es la desoladora escena del funeral de Pipá. Así, las fatídicas circunstancias recreadas por el autor durante la muerte de este —abrasado dentro de un tonel mientras todos están de fiesta a su alrededor—, parecen dilatarse hasta el momento de su entierro; donde, irónicamente, los mismos que no le ayudaron ni le prestaron ninguna atención entonces, ahora le observan con curiosidad y detenimiento, en calidad de testigos:

Como que Pipá estaba dentro de la caja de enterrar chicos que tiene la parroquia, como esfuerzo supremo de caridad eclesiástica³⁶. Y no había miedo que se moviese, porque estaba hecho un carbón, un carbón completo como decía Maripujos.

La horrible bruja contemplaba la masa negra, informe, que había sido Pipá, con mal disimulada alegría. Gozaba en silencio la venganza de mil injurias. Tendió la mano y se atrevió a tocar el cadáver, sacó de la caja las cenizas de un trapo con los dedos que parecían garfios, acercó el infame rostro al muerto, volvió a palpar los restos carbonizados de la mortaja, pegados a la carne (Alas, 1886: 144).

Clarín no desaprovecha la ocasión para incidir en la ruindad y la hipocresía de las gentes del pueblo llano y de la Iglesia: “La parroquia no dedicó a Pipá más honras que la *caja de los chicos*, cuatro tablones mal clavados” (145). Pero, además, nuestro escritor se ceba especialmente con uno de los personajes que también después tendrá un papel singular en *La Regenta*: Celedonio. Aquí, el célebre monaguillo demuestra su mezquindad durante toda la ceremonia (cuando la gente le pregunta quién es el difunto, “Celedonio contestaba con gesto y acento despectivos: —Nadie, es Pipá”; 145) y, sobre todo, al final del funeral y de la novela, cerrando la obra, como también lo hace en *La Regenta*, con un toque grotesco y revelador de su personalidad³⁷:

³⁶ Como ya comentamos, Clarín basó esta novela corta en un hecho real que tiene muchas coincidencias con esta descripción: “Por la tarde, al entrar en la Puerta Nueva, Leopoldo piensa en Pipá que ahora yace en un carbón en la caja de los chicos, cuatro tablones mal clavados, triste regalo de la parroquia” (Lissorgues, 2007: 88).

³⁷ Precisamente, cuando Beser (1982: 32) comenta la relación entre estas dos obras clarinianas afirma que el final de *La Regenta* le parece más apropiado de un relato corto del tipo de *Pipá*.

Celedonio dirigía la procesión con traje de monaguillo. Chiripa y Pijeta con otros dos pilletes llevaban el muerto, que a veces depositaban en tierra, para disputar, blasfemando, quién llevaba el mayor peso, si los de la cabeza o los de los pies. Eran ganas de quejarse. Pipá pesaba muy poco.

La popularidad de Pipá bien se conoció en su entierro; seguían el féretro todos los granujas de la ciudad.

[...]

En el cementerio, Celedonio se quedó solo con el cadáver. [...] El monaguillo levantó la tapa del féretro, y después de asegurarse de la soledad... escupió sobre el carbón que había dentro.

Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo; y Celedonio ha ganado una beca en el seminario. Pronto cantará misa (Alas, 1886: 145).

4. CONCLUSIONES

Si bien Leopoldo Alas marca de manera fundamental la narrativa realista y naturalista española³⁸, también su representación de la muerte, a través de la relación de sus personajes con ella, ayuda a conformar una nueva visión de la misma, apartándose en la segunda mitad del XIX de la mirada exaltada que sobre ella ejerció el romanticismo para ir desmitificándola y diseccionándola desde una mirada más clínica (Aboal López, 2015), coincidiendo, por tanto, con esa “muerte vedada” propia de la segunda mitad del Ochocientos en la que la medicalización la va relegando a un segundo plano, enmascarándola de enfermedad (Ariés, 2000)³⁹.

La habitual ironía de Clarín se contagia también a la visión de la muerte, contagiada por su anticlericalismo y por la crítica a una religiosidad mal entendida⁴⁰,

38 Para Sotelo Vázquez (2002: 65) *La Regenta* es la obra maestra del naturalismo español.

39 Por otro lado, apenas hay referencias a la muerte voluntaria en la novela clariniana y, así, en *Su único hijo* solo encontramos una pequeña mención sin relevancia (Alas, 1891: 199). Sin embargo, Noël Valis (2002: 243) sugiere la posibilidad del suicidio de Antonio Reyes en el fragmento de la inconclusa *Sinfonía de dos novelas: Una medianía*. Sobre esta misma cuestión, Oleza (1989: 27) señala que Clarín declaró en una carta a Menéndez Pelayo que su personaje estaba condenado a suicidarse “cuando adquiere la evidencia de esa *medianía* que es” (carta del 6-X-91).

40 Sobre la religiosidad clariniana, véase Arboleya (1978: 43-59), así como los testimonios del propio Leopoldo Alas que Lissorgues (2007: 169; 304) recoge en su biografía. Este último (Lissorgues, 1996: 109) advierte sobre Clarín que “Si se muestra anticlerical, no se declara jamás antirreligioso, y algunos arrebatos irreverentes contra ciertos dogmas católicos no van más allá de una reivindicación del libre examen frente a una imaginiería pueril y sin consistencia racional”. Ezama (1994: 76) señala una búsqueda de Clarín de la religiosidad auténtica a partir de 1890.

así como por esa primacía de lo material sobre lo espiritual tantas veces simbolizada en la novela decimonónica y propia del momento social.

Por otro lado, hemos comprobado cómo las muertes de los protagonistas afectan a las acciones del resto de personajes y nos aportan más datos psicológicos sobre estos últimos. Así, la desaparición de Quintanar acentúa la ya tremenda soledad de Ana Ozores, además de castigar su infidelidad con Álvaro Mesía y adelantar su condena final; y la defunción de don Pompeyo Guimarán manifiesta la hipocresía del personaje, el fraude moral que supone ese giro radical del ateísmo al cristianismo del que Clarín se sirve al mismo tiempo para ahondar en la ruindad del Magistral (como también hemos visto que ocurría con la defunción de Santos Barinaga).

Sin embargo, resulta ciertamente llamativo que Clarín dedique en sus novelas más espacio a la descripción de los entierros de sus personajes que a las muertes de los mismos; algo que le diferencia especialmente de Galdós, quien escribió más páginas representando a los moribundos en sus últimas horas. No obstante, coincide Alas con esa entrada en la literatura que hace el cementerio en el XIX y que estudia ampliamente Ariès (1975: 412-443), quien señala incluso que: “el cementerio del siglo XIX se ha convertido en objeto de visita, en un lugar de meditación” (435). En este sentido, Dastur (2007: 32-33) destaca que estas prácticas o ritos son precisamente las que “marcan por sí mismas la aparición del reino de la cultura, ya que son testimonios del rechazo a someterse pasivamente al orden de la naturaleza, a ese ciclo de la vida y de la muerte que rige a todos los seres vivos”.

Analizando la representación de la muerte en la novela clariniana, comprobamos que la misma aparece como forma de ahondar en la psicología de sus figuras de ficción y, a través de ellos, quizá en el hombre del Ochocientos. Al fin y al cabo, estudian al Otro, a aquel que se queda a contemplar la muerte porque, como recoge Azcárate de León (2000: 417): “Los vivos, por supuesto, no han quedado ausentes del proceso de la muerte. Más aún, son casi siempre los protagonistas principales”.

En el realismo y naturalismo, la muerte ya no se representa como una posible unión con la naturaleza, como sucedía en muchas ocasiones en el romanticismo, sino que se contempla como un inexorable vacío, tal y como percibimos en la obra clariniana y que vemos en parte ejemplificada en estas divagaciones de Víctor Quintanar, donde aparece ya esa negación de la muerte que comenzará en la segunda mitad del siglo XIX y que se mantendrá hasta nuestros días.

En la muerte no quería pensar, porque eso le ponía malo [...]. La muerte... la muerte... él tenía así... una vaga y disparatada esperanza de no morir... ¡La medicina progresa tanto! y además, se podía morir sin grandes dolores, por más que Frígilis lo negara (Alas, 1885, II: 283).

5, BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. (CLARÍN). (1885): *La Regenta*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2001.
- . (1886). *Pipá*, ed. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Cátedra, pp. 103-145, 1986.
- . (1892a). *Mi entierro (Discurso de un loco)*, ed. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Cátedra, pp. 167-177, 1986.
- . (1891): *Su único hijo*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2005.
- . (1892b): *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez, Madrid, Cátedra, 2006.
- . (2003): *Paliques*, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de prensa, 4, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- ABOAL LÓPEZ, M. (2015): *La muerte en Galdós*, Universidad de Alicante.
- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante.
- ARBOLEYA, M. (1978): “Alma religiosa de ‘Clarín’ (Datos íntimos e inéditos)”, en José María Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, pp. 43-59.
- ARRANZ, M. (2002): “Prólogo”, en Vladimir Jankélévitch, *La muerte*, Valencia, Pre-Textos.
- ARIÈS, P. (1975): *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000.
- BALZAC, H. (1835): *Papá Goriot*, Barcelona, Planeta, 1992.
- BAQUERO GOYANES, M. (1978): “Exaltación de lo vital en *La Regenta*”, en José María Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, pp. 157-178.
- . (1995): “Introducción”, en Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 11-74.
- CASALDUERO, J. (1943): *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1974.
- DASTUR, F. (2007): *La muerte. Ensayo sobre la finitud*, Barcelona, Herder, 2008.
- DÍAZ-PLAJA, F. (1969): *La vida española en el siglo XIX*, Madrid, Prensa Española.
- DI NOLA, A. M. (1995): *La negra señora. Antropología de la muerte y el luto*, Barcelona, Belacqua, 2006.
- DE LEÓN AZCÁRATE, J. L. (2000): *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto.

- EZAMA GIL, M. A. (1992): “La erótica de la muerte de un personaje clariniano: Ángel Cuervo. Estudio de una pasión”, *Anales de Literatura Española*, 10, pp. 69-80.
- FREUD, S. (1915): “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, en *Obras completas (1914-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 6, pp. 2101-2121, 1987.
- GULLÓN, R. (1952): “Las novelas cortas de *Clarín*”, *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, VII, 76, p. 3.
- . (1978): “Clarín, crítico literario”, en José María Martínez Cachero (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, pp. 115-146.
- JAMMES, R. (1988): “La Conquête de Plassans de Émile Zola, hipotexto de *La Regenta*”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 385-399.
- LISSORGUES, Y. (2007): *Leopoldo Alas Clarín, en sus palabras (1852-1901). Biografía*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- LÓPEZ ABOAL, M. (2012): “La mirada clínica del naturalismo en las figuras médicas de Pardo Bazán y Clarín”, *Voz y Letra. Revista de literatura*, vol. 23, nº 2, pp. 81-98.
- LÓPEZ LANDEIRA, R. (1979-1980): “*Pipá*: Maniqueísmo, ironía y tragedia”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 29-30, pp. 83-106.
- PARDO BAZÁN, E. (2007): *Bucólica y otras novelas*, ed. Marta González Megía, Madrid, Lengua de Trapo.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1881): *Lo prohibido*, ed. James Whiston, Madrid, Cátedra, 2001.
- RICHMOND, C. (1986): “Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, vol. 2, pp. 499-506.
- SAILLARD, S. (1988): “La peritonitis de don Víctor y la fiebre histérica de Ana Ozores: dos calas en la documentación médica de Leopoldo Alas novelista”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 315-327.
- SHOEMAKER, W. H. (1980): *The Novelistic Art of Galdós*, 2 vols., Valencia, Albatros Hispanófila.
- SOBEJANO, G. (1981): “Introducción”, en Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Castalia, pp. 5-56.

- . (2003): “Símbolo, sociedad y género literario en un capítulo de *La Regenta*”, en Iris M. Zavala, *Romanticismo y Realismo, Historia y Crítica de la literatura española (V)*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 584-589.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (2002): *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar.
- . (2006): “Introducción”, en Leopoldo Alas, *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, Madrid, Cátedra, pp. 11-94.
- TOLSTÓI, L. (1877): *Anna Karénina*, ed. Josefina Pérez Sacristán, Madrid, Cátedra, 2008.
- ZOLA, E. (1884): *El arte de morir*, Córdoba, El Olivo Azul, 2009.