



Novela corta y publicación periódica: nueva lectura de *El cura de Vericueto* (1894) de Clarín

Ramón Espejo-Saavedra

A finales del siglo XIX, la rápida expansión de los periódicos como medio de distribución literaria, junto con cambios en los hábitos de lectura, fomentaron el desarrollo de formas literarias más breves a la vez que animaban a los escritores a buscar nuevas maneras de aprovechar la relación entre la literatura y su contexto periodístico (Ezama Gil 17-18). Siempre atento a la relación entre la literatura y su entorno social dentro y fuera de España, Leopoldo Alas, “Clarín,” reflexionó sobre estos cambios tanto en su crítica como en su obra creativa. Si por un lado defendía la libertad del escritor literario frente a las exigencias del editor y del contexto periodístico, por otro se enorgullecía de poder cumplir con sus obligaciones y escribir sobre las cuestiones más variadas utilizando una multiplicidad de formatos. En *El cura de Vericueto*, publicada originalmente por entregas en la revista *Madrid Cómico*, Clarín juxtapone distintas maneras de atraer y mantener la atención del lector como reacción a la tensión entre la publicación por entregas, las expectativas del lector y el deseo autorial de usar la novela corta para examinar la psicología individual.

En un “palique” del 3 de agosto de 1892, citado muchas veces por la crítica, Clarín analiza la relación entre el periodismo y el auge del cuento en España. Sugiere que el formato de los textos publicados en los periódicos ha cambiado para reflejar la prisa que siente el lector en el mundo moderno y que, como consecuencia: “si al artículo de fondo sustituyen el suelto, la noticia; a la novela larga es natural que sustituya el cuento” (*Obras completas IV [segunda parte]* 1781). Defiende a los buenos cuentistas, que sufren por la incompreensión de aquellos lectores que equiparan el tamaño con la importancia o la calidad del texto. Al mismo tiempo, achaca la baja calidad general de los cuentos que publican los periódicos a la necesidad que sienten los editores de suministrarle al lector una mercancía literaria siempre nueva: “se cree con aptitud para escribir cuentos, porque son cortos, el que reconoce no tenerla para otros empeños artísticos. El remedio de este espejismo de la vanidad depende, en el caso presente, de los directores de los periódicos.” El texto literario, según Clarín, es el resultado de una negociación constante entre el público lector, ávido de nuevas lecturas, el editor, que intenta anticipar los gustos de la mayoría, y el autor que intenta desarrollar su obra según lo dicta la lógica interna de su propia inspiración.

Al mismo tiempo, es particularmente interesante el comentario que hace el autor acerca del tipo de texto que ha sido reemplazado por el cuento en las páginas del periódico: “Sería de alabar que los lectores y lectoras del folletín apelmazado, *judicial* y muchas veces *justiciable*, escrito en un francés traidor a su patria y a Castilla, se fuesen pasando del novelón al cuento; mejorarían en general de gusto estético y perderían mucho menos tiempo” (*Obras completas IV [segunda parte]* 1781). Entre un cuento bien escrito y una novela mala, Clarín prefiere el cuento. De ahí precisamente su afirmación de que la calidad, y no la cantidad, es lo que distingue a los escritores. Sin embargo, los escritores que intentaban crear un espacio para el cuento en los periódicos se enfrentaban a las expectativas de unos lectores acostumbrados a la retórica y a los trucos narrativos del folletín. Como todos los realistas y naturalistas de su generación, Clarín echaba al folletín la culpa del mal gusto de los lectores y de la resistencia a las nuevas tendencias estéticas. En el artículo “De teatro,” publicado en *Solos de Clarín* (1886), lo dice con toda la vehemencia de quien defiende una fe nueva:

Desterrado está ya por todos los novelistas de cuenta aquel fantasear sin freno, y sin objeto, que llenaba no ha mucho de viento la cabeza de inúmeros lectores y los folletines de periódicos sin cuento; despréciase ya por los que entienden de esto el artificio de las intrigas más o menos hábiles, cuyo fin único era despertar el interés de frívolos cuanto desocupados lectores. (*Obras completas IV [primera parte]* 148)

Entre otras cosas, Clarín criticaba a los escritores de folletín por reducir la función de la literatura a la creación de un argumento lo suficientemente animado o truculento como para avivar el interés de los lectores menos exigentes, lo que Alward ha llamado “story apprehension.”¹ En vez de buscar en la literatura motivos para la reflexión sobre la sociedad, la psicología individual o la evolución de las ideas, el lector se contenta con “batir palmas, abrir los ojos como puños y preguntar al autor después del epílogo: ¿y qué más? Que es la pregunta eterna de la fantasía irritada con el interés del cuento” (*Obras completas IV [primera parte]* 283).²

Como explica Santiago Díaz Lage en un estudio sumamente interesante, la publicación periódica implica una manera de trabajar y de concebir la relación entre autor, texto y lector en la cual la composición del texto, el ritmo de la publicación y el momento de la lectura tienden a la fragmentación (412). Para Clarín, la concentración temática y precisión técnica del cuento representaba una manera de enfrentarse a las exigencias del formato periodístico sin ceder a la tentación del sensacionalismo o lo meramente noticiero. Sin embargo, la extensión variable de los relatos, según el tema tratado y el modo de abordarlo, implicaba siempre la posibilidad de cierta tensión entre el espacio disponible para la publicación y las metas artísticas del autor. Para los textos más largos, se imponía la obligación de publicarlos en fragmentos a lo largo de semanas o meses, y la necesidad de recordarle al lector lo anteriormente publicado entraba en conflicto con el deseo de dar coherencia estética a la obra total (424-427). Si el autor quería desarrollar más su análisis de las circunstancias y la psicología individual de sus personajes en una novela corta, se enfrentaba a esta tensión generada por la publicación por entregas y aumentaba la importancia de no caer en los trucos fáciles del folletín.

Clarín mismo, en el “palique” de 1892, afirma la diferencia entre la novela corta y el cuento y lamenta la falta de un término en español para lo que en Francia se llama *nouvelle* (*Obras completas IV [segunda parte]* 1781). Las cartas que intercambió en el *Madrid Cómico* con su editor, Sinesio Delgado, muestran a un autor siempre atento a la naturaleza a la vez comercial y artística de su trabajo para la revista. Utilizó o inventó una gran variedad de formas textuales, desde el “palique” o la “revista,” hasta el cuento y la novela corta, para expresar sus preocupaciones intelectuales y artísticas. Al mismo tiempo, la cuestión de la popularidad, extensión, forma y remuneración de estos textos fue tema de discusión constante entre editor y autor a lo largo de los años, y esta experiencia ayudó a que Clarín desarrollara un instinto agudo de las muchas maneras en que el contexto periodístico condicionaba la recepción de distintos géneros literarios.³ También fue calibrando hasta qué punto cada una de estas formas textuales resultaba adecuada o no para la elaboración de una idea particular. Botrel ha sugerido que en la novela corta encontró Clarín la “única forma acaso en la que se concilian satisfactoriamente las exigencias del creador con la rentabilidad para el productor” (“Producción literaria” 132), al poder seguir el vuelo de su imaginación a lo largo de varios números de la revista. De hecho, se dedicó a lo largo de muchos años a desarrollar un concepto de la novela corta basada en la exploración de las circunstancias y psicología individual de un grupo reducido de personajes, en oposición a las fáciles manipulaciones de la literatura de folletín.⁴ Algunas de estas novelas cortas, como *Pipá* (1879), *Doña Berta* (1891) y *El Señor* (1892), están entre los textos del autor más populares y reconocidos por la crítica. Sin embargo, este deseo de espacio y libertad creativa se encontraba a veces con la resistencia del editor, que veía más rentable, y sobre todo más atractivo para el lector, un cuento corto o un artículo publicado en un solo número (Botrel, “Clarín y el *Madrid Cómico*” 13-14).

En el caso particular de *El cura de Vericuetto* (1894), publicado primero en el *Madrid Cómico* y luego en el tomo *Cuentos morales* (1896), Clarín contrapone dos maneras de contar una historia, la primera basada en el empleo exagerado de técnicas encaminadas a crear el suspense, y la segunda en la indagación pormenorizada en las circunstancias y psicología del protagonista, para desarrollar una historia centrada en el contraste entre la reputación de un hombre y los motivos secretos de su comportamiento. Juega con las expectativas del lector y contrapone distintas maneras de avivar su interés para subrayar la diferencia entre la lectura pasiva, solo atenta a los enigmas del argumento, y la que está abierta a la ambigüedad y complejidad de la psicología individual. La obra cuenta la historia de Tomás Celorio, hijo de una familia noble venida a menos que se dedicó al sacerdocio en buena parte para ayudar económicamente a su familia y que, con los años, adquirió fama de tacaño y poco compasivo entre sus parroquianos. El narrador se entera del caso por un amigo suyo, Higadillos, un joven intelectual y *positivista*, que ha escrito un poema satírico sobre el cura. La progresiva revelación del verdadero carácter del sacerdote, y de su lucha desesperada por pagar una deuda contraída jugando a las cartas, constituye la base argumental de la obra. El reconocimiento final por parte de Higadillos de la superficialidad de su propia actitud frente al sacerdote constituye una crítica de los tópicos anticlericales frente a la complejidad del destino individual del protagonista.

Los críticos que se han ocupado de la obra han tenido reacciones radicalmente diferentes. Si para Baquero Goyanes el cura Celorio es “el sacerdote mejor tratado psicológicamente,

dentro de la narrativa breve de Alas” (281), Stephen Miller sugiere que la obra está demasiado anclada en los gustos y preocupaciones de su época como para interesar a los lectores de la nuestra (472). Sin embargo, la relación entre la técnica narrativa y el retrato psicológico y moral del cura Celorio es mucho más compleja de lo que reconoce Miller, y encuentra su explicación en el origen periodístico de la obra. Clarín construye la novela corta tomando en cuenta la manera en que sus primeros lectores la iban a leer, en sucesivos números de una revista, y establece un juego de ocultamiento y revelación psicológica que busca no la defensa de una postura ideológica o moral, sino el progresivo ahondamiento en la circunstancia individual del protagonista, con el fin de provocar una actitud de comprensión matizada por la distancia crítica.

La obra se publicó originalmente entre abril y diciembre de 1894 en la revista *Madrid Cómico*. Si la consideramos tal y como apareció en ese momento, saltan a la vista las diferentes maneras en las que Clarín construyó cada entrega como una unidad textual que, sin embargo, animaba al lector a buscar el siguiente número que saldría a la venta quizás semanas más tarde. De esta forma, establece un diálogo con el lector que es a la vez un juego en el que el narrador intenta despertar su interés y posponer satisfacerlo mientras desarrolla aspectos importantes del tema central. Los cinco capítulos que constituyen la primera parte de la obra salieron en cuatro entregas que aparecieron entre abril y julio de 1894.⁵ La primera entrega, o sea, los capítulos I y II, empieza a establecer la estrategia básica que se elabora de varias maneras en las siguientes: indicar la existencia de un misterio que formará la base de desarrollo del argumento y, a la vez, sugerir que la solución del enigma es un mero juego, que la verdadera esencia de la situación presentada se encuentra a otro nivel de lectura.

El narrador de la obra establece una relación de complicidad con el lector que no excluye un fuerte elemento didáctico o moralista. Apela al sentido común y a una serie de valores compartidos como base de sus observaciones sobre la sociedad que les rodea.⁶ Al mismo tiempo, intenta determinar la reacción del lector frente a sus personajes mediante una serie de comentarios explícitamente valorativos.⁷ Así, al presentar a Higadillos, el amigo que primero le habló del cura de Vericuelto, el narrador no tiene reparo en describirlo como “un badulaque, por supuesto, que se creía un sabio *positivo* y positivista a los veinte años, porque había leído a Spencer traducido, y leía el *Gil Blas*, periódico de París, y la *Revue des Revues*” (Clarín, *El cura de Vericuelto* 114). Siguen tres párrafos dedicados enteramente a elaborar con ejemplos esta primera impresión, que terminan con un resumen de la “filosofía” personal de Higadillos, formada a base de lecturas mal digeridas y conversaciones de café: “Materialismo, o mejor, sensualismo, determinismo, hedonismo, naturalismo, individualismo, escepticismo ético, esta es la fija. El caso es ahondar ahí, no buscar nuevas tierras. El mundo ya está descubierto; ahora a descubrir minas” (115). Llegados a este punto, ni el narrador ni el lector están dispuestos a creer lo que Higadillos dice sobre el cura de Vericuelto, pero el interés del personaje queda establecido.

Cuando el narrador, pasado algún tiempo, decide visitar a su amigo para que le lleve a conocer al famoso cura, Clarín subraya el elemento de suspense esencial para dar fin a esta primera entrega de la obra: “Cuando le recordé su promesa de llevarme a casa del cura de Vericuelto, y le declaré que esta visita era el móvil principal de mi viaje, se turbó un poco; así, cual algo contrariado; pero pronto se repuso y, por lo menos, fingió celebrar mucho mi

buena memoria y excelente propósito” (*El cura de Vericuetto* 117-118). El lector ya está dispuesto a creer que la realidad es más compleja que la imagen que había presentado Higadillos del cura avaro y malicioso, pero la turbación momentánea que muestra el amigo del narrador aviva el interés y suscita una serie de preguntas no solo sobre el carácter del sacerdote, sino también sobre la relación entre los tres personajes: el narrador, Higadillos y el cura de Vericuetto. No se llegará a satisfacer la curiosidad del lector sobre todos estos aspectos de la obra hasta el final, o sea, hasta que la última entrega aparezca ocho meses después en el número del 22 de diciembre del *Madrid Cómico*.

Charnon-Deutsch, en su estudio sobre las estrategias narrativas del cuento decimonónico, llega a la conclusión de que: “next to Alarcón, Clarín is the most adroit manipulator of reader response through anticipation” (113). En el caso de una novela corta como *El cura de Vericuetto*, el hecho de publicarse en entregas separadas entre sí por una o varias semanas representa una oportunidad para el despliegue de técnicas de anticipación que toman en cuenta la naturaleza fragmentaria de la lectura. Al mirar la manera en que el autor estructura la relación entre el final de una entrega y el comienzo de la siguiente, se ve claramente un deseo de recordarle al lector lo esencial de la situación y de prepararle para lo que sigue. La primera entrega termina en el momento en que Higadillos y el narrador llegan al pueblo de Vericuetto. La siguiente entrega (el capítulo III), por lo tanto, comienza con una larga descripción del lugar que contiene algún detalle desarrollado posteriormente:

Vericuetto es una *bandada* de chozas pardas y algunas casuchas blancas esparcidas por la ladera aquella de Suavecetes; parece que van al asalto de la cumbre, berrueco inmenso que amenaza desplomarse sobre la diseminada tropa y aplastar todas las viviendas que encuentre en su caída. (Clarín, *El cura de Vericuetto* 118)

La pobreza del lugar sirve de introducción al tema de la avaricia y poca generosidad de su párroco, una confirmación de la descripción dada por Higadillos al comienzo del texto.

Sin embargo, el narrador inmediatamente empieza a introducir enigmas secundarios cuya resolución supuestamente servirán para explicar el carácter del cura: “Además, ¿qué se diría si el cura gastase dinero de la fábrica en pompas y vanidades, mientras no puede emplear un céntimo en lo *otro*, en lo del *pique*? ¿Qué es lo del *pique*? Ya se verá luego” (118-119). Al final de la descripción del cura y de su relación con sus feligreses y la jerarquía eclesiástica, el narrador vuelve al momento de la llegada a su casa al decir: “Pero ya es hora de que subamos nosotros, sin miedo a lo del *pique*; que por ahora no sabemos lo que es” (120). Lo que sigue no es la explicación esperada de ese *pique*, sino el comienzo de una conversación entre el cura, Higadillos y el narrador. Se prolonga, por lo tanto, este misterio menor dentro de la obra para recordarle al lector el enigma que sirvió para dar fin a la primera entrega, el del carácter del cura. Esta entrega termina precisamente con una descripción física de Tomás Celorio que nos sugiere, otra vez, una verdad oculta tras la imagen que se tiene de él en el pueblo: “la cara del cura de Vericuetto no era un *cliché* de la fisonomía del avaro, era un misterio complicado en que no había de seguro más que la malicia, la astucia... y un no se sabía qué de bondad, de honradez latente arraigada en el espíritu” (123). El lector conoce

un poco mejor el pueblo y se han añadido algunos detalles más sobre la fama que tiene el sacerdote, pero la narración vuelve al mismo punto en el que estaba al final de la primera entrega respecto a la resolución del enigma central.

En lo que queda de la primera parte de la obra, o sea, en las dos entregas siguientes, se prolonga hasta tal punto la satisfacción de la curiosidad del lector que uno tiene la impresión de que Clarín está jugando abiertamente con nuestras expectativas y demostrando su propia capacidad para crear una sensación de suspense. Después de haber sugerido con la descripción física del cura que hay algo en él que puede contradecir o por lo menos complicar su imagen pública, el narrador dedica toda la tercera entrega (el capítulo IV) a una descripción pormenorizada de las varias maneras que tiene el cura Celorio de ganar dinero. Cobra absolutamente todos sus derechos como sacerdote y además vende o supervisa la venta de todo tipo de “artículos de consumo,” desde las hortalizas de su huerta hasta los cerdos que cría en el patio de su casa (126-127). Como sección casi autónoma de la obra, constituye un retrato magistral del cura avaro que utiliza su influencia en el pueblo para llenar sus arcas. Para el lector que ha ido leyendo los capítulos anteriores según se publicaban, sin embargo, pospone una vez más la resolución del misterio de su carácter.

No es hasta la entrega siguiente de la obra del 28 de julio (el capítulo V) cuando por fin se entera el lector de lo que es *el pique* al que se refería el narrador varias veces semanas antes: “En lo más alto de aquella montaña [. . .] había, según ya se ha dicho, un enorme berrueco, o sea peñón ingente que, no sé si se dijo también, amenazaba desplomarse sobre aquéllas frágiles moradas y hacerlas polvo” (128). La historia de la lucha entre el cura Celorio, los del pueblo, y las autoridades locales por decidir quién pagará las obras necesarias para asegurarse de que la roca no se desplome sobre el pueblo subraya el hecho de que la avaricia y la estrechez mental que le atribuyen al cura forma parte de un ambiente general de desconfianza y egoísmo. Una vez resuelto el misterio de este conflicto local, el narrador, en un capítulo muy breve, se encarga de recordarle al lector una vez más el hecho de que no es ese el verdadero misterio que hay que resolver, ya que “encontraba, lo mismo en los ojos que en la sonrisa, que en las palabras de Celorio, un fondo de delicadeza así como vergonzante, que no se compadecía con las cualidades del tipo, groseramente epicurista, avaro, carnal y cazarro que Higadillos pintaba en su poema y en su conversación” (133). Como al final del capítulo III, Clarín utiliza la historia del *pique* para desarrollar su crítica de la avaricia del cura y de sus parroquianos para luego advertirle al lector de que no es allí donde encontraremos el verdadero interés de la narración. Demuestra que es capaz de mantener la atención del lector mediante toda una serie de estrategias anticipatorias, a pesar del tiempo que puede haber pasado entre una entrega y otra. Pero también sugiere que estas son técnicas de oficio, de un escritor acostumbrado a atraer la atención del lector que pasa el ojo por todo tipo de textos a lo largo de un número del periódico. La meta de la literatura para Clarín, sin embargo, es otra.

En el prólogo a *Cuentos morales*, Clarín dice: “No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones más, la descripción del mundo exterior, ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad” (“Prólogo” 109). *El cura de Vericuetto*, texto que escogió precisamente para encabezar la colección en 1896, ilustra claramente este enfoque. Al comparar las dos partes

en las que el autor divide la novela corta desde el punto de vista de las técnicas empleadas para avivar y mantener la atención del lector, se nota enseguida en la segunda parte un deseo de demostrar el interés intrínseco del mundo interior del protagonista frente al retrato externo del cura y de su entorno, en el que se había enfocado en los cinco capítulos de la primera parte.⁸ La segunda parte constituye la confesión que hace el cura después de su muerte en una carta dirigida a Higadillos. El autorretrato del cura Celorio se centra en las diversas maneras en que su entorno familiar y sus inclinaciones personales formaron su carácter a lo largo de los años. Los problemas económicos de su familia junto con su afición al trabajo hicieron que las tentaciones de la carne fueran de poca importancia para el joven cura en comparación con la obsesión con el dinero que solo se podía satisfacer de una manera, jugando a las cartas: “Vedábame el estado sacerdotal todo conato en tal sentido, y hube de atenerme al tresillo, al solo y... a la *santina*, o sea el *monte*, que se jugaba en las rectorales en las noches que seguían a las fiestas del Sacramento y otras no menos solemnes. No había para mí otro modo de dar expansión a mi deseo de legítima ganancia” (*El cura de Vericueto* 139). En contraste con las técnicas de anticipación y de enlace narrativo entre capítulos y entregas que había empleado Clarín en la primera parte, es de notar que, una vez comenzados la confesión y el autorretrato de Tomás Celorio en la segunda parte, desaparecen casi por completo las interpelaciones al lector y las recapitulaciones del argumento para asegurarse de que se siga el curso de la narración. El autor se fía del interés del análisis psicológico y de las capacidades del lector, y abandona los trucos del oficio de los que había hecho alarde anteriormente. En este sentido, el modo de narrar y de estructurar las entregas de la segunda parte de la obra constituye una crítica implícita de las expectativas del lector que la primera parte manipulaba tan hábilmente. No solo ahonda la segunda parte en las motivaciones y circunstancias que sirven para explicar el carácter del protagonista, sino que le demuestra al lector que el análisis pormenorizado de la psicología individual puede mantener su atención incluso mejor que los trucos narrativos empleados hasta la parodia en la primera parte.

El nuevo modo de narrar de la segunda parte de la obra se nota sobre todo en cuanto Celorio empieza a jugar a las cartas con el conde de Vegarrubia y el barón de Cabranes, error que le llevará a la ruina y que servirá para explicar su comportamiento como cura durante el resto de su vida. El juego psicológico entre los tres personajes, en el que entran el orgullo, la crueldad y el deseo de lucirse ante los demás jugadores, llega a su culminación al final del capítulo II, cuando el cura, que le lleva ventaja al barón, se empeña en seguir jugando y tentando la suerte:

pero más caso hacía yo de los impulsos generosos del vino, también generoso, de la nobleza que inspira la suerte que sopla favorable, y particularmente de las miradas y sonrisas del conde, que parecían decirme: “Vamos, plebeyo, retírate si te atreves; ¡si lo estás deseando, hidalgüelo! Solo un noble como yo es capaz de seguir dando el desquite hasta que salga el sol a este pobre barón que pálido y tembloroso, por más que disimule, ya empieza a jugar sobre su palabra acaso más de lo que tiene.” Yo no cejaba; ganaba siempre, y siempre daba el desquite. (*El cura de Vericueto* 145)

Así termina el último párrafo del capítulo y, al llegar a la indicación de que “se continuará” en el siguiente número, el lector queda atrapado por la fuerza misma de la narración, esperando una conclusión. Es el momento de mayor tensión de la obra, y Clarín consigue un aumento notable de ritmo mediante el análisis de la rivalidad entre los tres personajes y de la psicología del protagonista.⁹ Es una demostración implícita de la sugerencia en el prólogo de *Cuentos morales* sobre el interés y la eficacia narrativa del mundo interior de los personajes frente a la creación artificial del suspense empleada en la primera mitad.

La conclusión de la novela corta, sin embargo, depende precisamente del ejemplo más obvio de las técnicas de anticipación que Clarín utiliza para estructurar la obra. Al final de la primera parte, el narrador comenta que durante la visita al cura con su amigo Higadillos: “Noté que a veces, si Higadillos no le miraba, [Celorio] guiñaba un ojo, sacaba la lengua, y vine a comprender que le preparaba una gran broma” (*El cura de Vericuetto* 134). No es hasta el final de la segunda parte cuando el lector se entera de en qué consiste esta broma: el cura Celorio le ha dejado a Higadillos en herencia todos los recibos por el dinero que ha ido ganando a lo largo de los años y que le ha ido dando al conde de Cabranes en pago de su deuda. O sea, que la pregunta sobre la naturaleza de la “gran broma” del cura de Vericuetto, planteada en la entrega del 28 de julio de 1894, no se resuelve hasta que sale el número de *Madrid Cómico* que contiene la conclusión de la obra en diciembre del mismo año. La existencia de esta pista y de su explicación en estos momentos clave muestra el esfuerzo por parte de Clarín de construir el texto según un plan que diera unidad a la obra a pesar de su división en partes y de su publicación a lo largo de meses a la vez que enfatiza el contraste entre la primera y la segunda parte del texto.

Charnon-Deutsch, al estudiar el empleo del misterio y el suspense en los cuentos de Clarín, indica que, al igual que ocurre en otros maestros del cuento realista del siglo diecinueve: “Seeing the bonds and interrelations between the character, his environment, his motives and his actions is usually more critical to the reader’s role than unravelling false codes or questions of fact posed by the text” (124). En este caso, la relación entre el misterio de la “gran broma” que le hace Tomás Celorio a Higadillos y el retrato que se hace del cura sirve para resaltar la conexión entre el tema central de la obra y las distintas maneras empleadas para contar la historia central. Cuando Higadillos termina de leer la carta que le ha dejado Celorio y abre el arca que contiene todos los recibos, se siente avergonzado por haber escrito un poema burlesco sobre el cura avaro y decide dar el dinero recibido por su publicación “mandando decir, por el alma del cura de Vericuetto, las misas de San Gregorio” (*El cura de Vericuetto* 158). Si el lector recuerda la descripción de Higadillos que hizo el narrador al comienzo de la obra como “un badulaque [. . .] que se creía un sabio *positivo* y positivista a los veinte años” (114), la vergüenza que siente el personaje al final se lee como un castigo merecido. La obra se construye sobre la oposición entre el joven positivista que sólo interpreta las acciones del cura según los prejuicios anticlericales que estaban de moda entre los jóvenes “progresistas” de la época y un sacerdote cuya penitencia autoimpuesta, vivir en la miseria toda su vida para poder pagar su deuda, es testamento de su honradez a pesar de las contradicciones de su carácter. El empleo de dos modos distintos de narrar en la primera y la segunda parte, uno basado en el empleo exageradamente explícito de los efectos del suspense y el otro en el análisis de la realidad interior del protagonista mediante la confesión, sirve para criticar el deseo de encontrar explicaciones fáciles para el comportamiento

humano. En este sentido, establece por un lado un paralelo entre Higadillos y los del pueblo, dispuestos a creer y propagar una imagen del cura Celorio basado en los tópicos anticlericales; y por otro lado los lectores, que prefieren que el autor les lleve de la mano por una historia mediante el empleo de los trucos y clichés del suspense, en vez de ahondar en las ambigüedades de la vida real.

En la primera parte de la obra, Clarín deja claro que el sentimiento anticlerical que luego determina la idea que tienen los del pueblo de Celorio tiene su base en la realidad. En varios momentos a lo largo del texto subraya el hecho de que la Iglesia cobija e incluso fomenta todo tipo de abusos de poder e influencia. En la primera parte, se dedica el capítulo IV entero a describir la manera en que Celorio utiliza su influencia en el pueblo para acumular dinero. Se explica que “la irresistible necesidad del lucro legítimo mantenía a Celorio en aquella situación algo irregular de pastor que convertía a su rebaño en consumidores de sus productos; de párroco que convertía a sus feligreses en *parroquianos*” (*El cura de Vericueto* 127). A pesar de la mala fama que tiene el cura, los del pueblo aceptan la situación como algo relativamente normal y los representantes de la jerarquía eclesiástica tampoco se escandalizan: “Que de estos y otros parecidos excesos llegaban soplos al obispo, ya lo sabía él; pero también le enseñaba la experiencia que el obispo hacía oídos de mercader” (127). La mezcla de vocabulario religioso y comercial a lo largo de esta sección sirve para enfatizar hasta qué punto los intereses mundanales han contaminado la labor espiritual de la Iglesia.¹⁰

Cuando el joven sacerdote descubre una vía de “legítima ganancia” en el juego, se deja claro que es un vicio común entre el clero de la época. El mismo Celorio, en su confesión en la segunda parte de la obra, reconoce que: “Además, lo que yo, hacían los clérigos rurales en general, jugar y más jugar; en esto no se distinguían los buenos de los malos, jugaban todos” (141). Incluso más llamativo es el hecho de que, una vez descubierta la verdadera razón por la tacañería del sacerdote—la necesidad de pagar la deuda contraída con el barón de Cabranes—Celorio demuestra su propia honradez al rechazar la manera mucho más tradicional de acumular dinero para un cura: “¿Camino del clérigo para la riqueza? La simonía. Yo no había de ser simoníaco” (151). Queda claro, pues, que la crítica a la iglesia católica como institución seguía formando una parte fundamental de la visión de Clarín de la sociedad española.

Sin embargo, en la segunda parte de la obra, contada desde el punto de vista del mismo Celorio, Clarín pone énfasis no solo en la penitencia autoimpuesta del protagonista sino sobre todo en todos los factores sociales y psicológicos que sirven para matizar nuestra percepción de su carácter, sin justificar ni disculpar su comportamiento. En este autorretrato se revelan detalles sorprendentes que contradicen directamente la imagen popular del cura avaro y egoísta que se ha ido formando de él en la mente del lector a lo largo de la primera parte de la obra, como por ejemplo su reacción cuando se decide en la familia que va a tener que hacerse cura para ayudar económicamente a la familia:

pero un buen natural o lo que fuera, seguramente la gran repugnancia que me causaban las reyertas y el dolor propio o ajeno, y sobre todo, el horror a

la injusticia, al mal reparto de lo que a cada cual corresponde, me hicieron siempre ceder antes que otros mis pretensiones, por no reñir, por no molestar, por no ser injusto. (136)

No obstante, igual peso parece tener en él la obsesión con el dinero, hasta tal punto que llega a considerarse la única verdad inamovible, por encima de cualquier otra noción de ética o moralidad, ya que, como explica el mismo Celorio: “El Señor había vuelto a la vida a los muertos, la vista a los ciegos, la salud a los paralíticos, pero a los pobres les había mandado tener paciencia, y no les había llenado la bolsa más que con el buen consejo dado a los ricos de que les abandonaran sus riquezas” (141). Celorio reconoce que esta obsesión es en buena parte lo que le llevó a convertirse en “el más empedernido jugador de solo y de tresillo de todo el arciprestazgo” (141), pero no es el único factor que figura en su caída en desgracia y posterior penitencia. Más allá del análisis sorprendentemente moderno que hace Clarín de la psicología de un ludópata, la verdadera complejidad del retrato se descubre en la manera en que Celorio intenta justificar su comportamiento posterior.¹¹

Como ya hemos visto, Celorio se deja arrastrar a la ruina por muchas razones porque “solo en las malas comedias las pasiones son tan exclusivas que no dejan ver otras flaquezas” (141), referencia sutil al lector que prefiere los trucos efectistas de la mala literatura a la indagación psicológica propuesta aquí. Por un lado, está su obsesión por el juego, a la que se añaden los efectos del alcohol y la presencia de los otros jugadores, entre ellos muchos sacerdotes, que le animan a jugar. Además, figuran su orgullo de hijo de una familia noble aunque sin recursos, y la rivalidad con el conde de Vegarrubia y el barón de Cabranes, dos aristócratas que se aprovechan de la ventaja de su posición social para humillar sutilmente al sacerdote a lo largo del partido. La descripción del conde en particular deja traslucir el orgullo herido de Celorio: “No tenía ni idea del mérito del dinero, y con todo no pensaba en otra cosa, con tal de pensar en el juego; divertíase viendo rabiar a los pobres que perdían y desafiando con la suya la seriedad ajena ante los golpes de la adversa fortuna” (143). Cuando se enfrenta finalmente a la verdad de su ruina, su reacción demuestra la complejidad de su carácter, con sus luces y sombras: “Antes que nada, *¡aun antes que sacerdote!*, soy hombre. Este deber de pagar deudas de juego no es cosa de mi ministerio, porque el buen sacerdote no juega, es deber *humano*, de mi condición pecadora de hombre vicioso...pero hidalgo” (149). Incluso en el momento de reconocer sus faltas, de hacer su confesión íntima e imponerse la penitencia de una vida de miseria, deja traslucir el orgullo del hidalgo que no renuncia a la imagen que tiene de sí mismo aunque haya contribuido directamente a su caída.

Al final de su confesión, Celorio explica la manera en que ha tenido que aprovecharse de su posición, dentro de unos límites “legítimos,” y hasta mostrarse poco caritativo con los parroquianos del pueblo para poder pagar la deuda contraída con el barón de Cabranes. Resume su experiencia con una frase lapidaria: “Iré acaso al infierno, sí, pero iré sin trampas; como un mal sacerdote, y como un buen caballero” (156). La defensa de la propia honradez se expresa con cierta jactancia, la misma que supieron avivar el conde de Vegarrubia y el barón de Cabranes para arrastrarle a la perdición. Esta curiosa mezcla de honestidad e incompreensión de los propios defectos se muestra hasta en la manera en que trata a Ramona, la criada que le ayudó a lo largo de muchos años a pagar la deuda y esconder su secreto. Justo al final de su testamento dice que, a pesar de las malas lenguas, nunca la tomó como

amante, sino que la tuvo a su servicio “por lo bien que me ayudaba a ser económico, avaro” (155). Sin embargo, cuando ya ha pagado la deuda y está disponiendo de sus últimas posesiones, dice: “¿cree ella que en pago de sus servicios le voy a dejar una buena manda? ¡Ca! Nada le debo. Tengo bien echadas mis cuentas. Lo sisado por lo servido” (156). Se evidencia aquí la astucia que ha formado parte del carácter del personaje desde el principio, pero también cierta mezquindad. La necesidad de pagar la deuda como obligación de “caballero” le lleva a utilizar a los demás, tanto a los feligreses como a su sirvienta, para sus propios fines.

La imagen final que tenemos de Tomás Celorio no es la de un santo, ni siquiera de un buen cura, sino la de un hombre cuyo carácter particular, resultado de muchos factores tanto psicológicos como sociales, le predispone a la caída que determina el curso de su vida. Se encuentra atrapado por unos códigos de comportamiento como sacerdote, como “caballero” y como hombre que hacen que sea incapaz de reconocer muchas de sus propias faltas, incluso cuando intenta redimirse mediante el sufrimiento. Al ver el retrato completo, el hecho de ser cura se ve como solo una de las circunstancias que sirven para explicar su destino. En oposición a los clichés anticlericales de la literatura de la época, Clarín presenta no la imagen de un sacerdote bueno, sino la de un hombre particular cuyo fracaso individual no admite conclusiones repentinas ni juicios someros.

El contraste entre las dos partes de la obra le invita al lector a reconocer las limitaciones de perspectiva con las que vivimos todos y abre la posibilidad de una comprensión más profunda del prójimo. Aunque pueda pasar desapercibido en una primera lectura, Clarín también sugiere la existencia de matices no reconocidos abiertamente en la relación entre el narrador, Higadillos y Celorio a lo largo de la obra. A pesar de haber hecho un retrato largo y descarnado de Higadillos en el primer capítulo, el narrador reconoce que cuando volvió a verlo y le recordó su promesa de llevarlo a conocer al cura de Vericueto, “me recibió con los brazos abiertos, pues era tan alegre y expansivo camarada, como superficial pensador y profundo mentecato” (117). El afecto que siente el narrador no parece fingido a pesar de las críticas, y el hecho de ser Higadillos un buen amigo pero una persona poco consecuente consigo misma resultará luego fundamental para entender el desenlace de la obra.

Como se dijo anteriormente, cuando Higadillos se muestra momentáneamente contrariado porque el narrador quiere conocer personalmente al cura, el lector sospecha que el verdadero carácter del sacerdote no va a corresponder a la imagen que ha dado de él en su poema, como luego se confirma. Lo que resulta más interesante es la amistad obvia que hay entre Higadillos y el cura, expresada a través de los motes cómicos que usan entre ellos:

- ¿Se puede, señor de la tribu de Levi?
- Ya he dicho que pase el Gran Oriente.
- Es que no vengo solo.
- Pues adelante con los faroles... de toda la masonería militante... (122)

Dado el afecto sincero entre los dos personajes, parece obvio que Higadillos sabía que su retrato satírico, fruto de la ambición y escrito según la moda intelectual del momento, positivista y “moderna,” no reflejaba la realidad del personaje. El mismo Celorio le perdona

este aspecto de su carácter en la carta escrita antes de su muerte, llamándole “filósofo y maldiciente de profesión, mi buen amigo a pesar de todo” (135). En este contexto, el arrepentimiento que siente Higadillos al final por el éxito que ha tenido su poema, más allá de la crítica implícita al positivismo de moda, es un reconocimiento de su propia superficialidad y una afirmación de la amistad a pesar de las diferencias intelectuales. De esta manera Clarín, sin renunciar a la crítica de los abusos tanto individuales como institucionales, abre la puerta a una comprensión más profunda de las debilidades y limitaciones de sus personajes.

En *El cura de Vericueto*, Clarín hace un retrato intelectual, psicológico y moral del protagonista que al mismo tiempo juega con la necesidad de avivar el interés del lector a pesar de aparecer el texto en entregas a lo largo de varios meses. La primera parte de la obra manipula las expectativas del lector mediante un juego de anticipación y suspense que roza la parodia. Frente a los misterios secundarios utilizados en la primera parte de manera explícita, Clarín estructura la confesión de Celorio, que ocupa la mayoría de la segunda parte, de tal manera que el aumento constante de suspense se debe exclusivamente a la creciente complejidad del retrato psicológico del protagonista. Al mismo tiempo, utiliza el contraste entre la primera y la segunda parte de la obra para crear en el lector una actitud crítica pero comprensiva frente a sus personajes, en contraste con los fáciles prejuicios anticlericales del momento. De esta manera, establece un paralelo entre la lectura del texto literario y la interpretación del carácter de una persona. El retrato del comportamiento del sacerdote y de los de su entorno no es nada complaciente, y deja claro que Clarín de ninguna manera había suavizado su actitud frente a la corrupción, la ignorancia y los abusos de poder. Por otro lado, la imagen del protagonista, atrapado por una combinación de factores psicológicos y sociales, le anima al lector a matizar su crítica mediante la comprensión del caso individual. La posibilidad de una actitud que, sin obviar la crítica, se basa en el reconocimiento de las propias contradicciones y limitaciones, es la clave del énfasis en “el hombre interior” que llega a ser fundamental en la concepción que tenía Clarín de su propia obra.

Loyola University Maryland

Notas

¹ Alward lo explica de la siguiente manera: “in story apprehension the fundamental concern is with what happens in the story generated by the work. Story apprehension is the primary approach to interpretation adopted by appreciators of non-literary genre fiction” (164).

² Sobre el folletín como sustrato de la novela decimonónica, ver el estudio de Ferreras, sobre todo las páginas 11-74.

³ Sobre la relación entre Clarín y *Madrid Cómico*, ver Botrel, “‘Clarín’ y el *Madrid Cómico*. Historia de una colaboración (1883-1901)” y también Versteeg (99-140).

⁴ La descripción clásica de Clarín como fundador de la novela corta moderna en España se encuentra en Sobejano 77-114. En particular, destaca la estructura de *realce intensivo* en las novelas cortas del autor, encaminada a explorar el destino particular del protagonista (85).

⁵ Las fechas de publicación de las entregas son: 14-IV-94 (Caps. I y II), 12-V-94 (Cap. III), 7-VII-94 (Cap. IV) y 28-VII-94 (Cap. V). La segunda parte salió a un capítulo por entrega: 22-IX-94, 3-XI-94, 10-XI-94 y 22-XII-94.

⁶ Sobre esta relación narrador-lector implícito dice Botrel que “la mayor parte de los artículos clarinianos son charlas [. . .] con el ‘lector modelo’ con el que ‘firma’ Clarín un pacto de lectura, un lector menos ficticio o más real, más ‘conocido’ y cercano, debido a la apretada periodicidad de la comunicación, a la cultura o las convicciones compartidas” (“Clarín y la creación periodística” 137).

⁷ Griswold ha señalado la manera en que, en muchos de los cuentos de Clarín, “the fundamental impulse of the narrative strategies is a didactic one. The persona’s eye is on the reader, and his rhetoric is designed to evoke the reader’s sympathy for a character, or the reader’s condemnation of a character, along an axis of moral value” (427).

⁸ Miller sugiere que la relación entre las dos partes de la novela corta de Clarín se inspiró en el ejemplo de la relación entre *La incógnita* y *Realidad* de Galdós (466-7).

⁹ Sobre la habilidad con que Clarín usa el *tempo* narrativo en sus cuentos, ver Charnon-Deutsch 119-122.

¹⁰ Como indica Yvan Lissorgues, Clarín criticó a lo largo de su vida la “preocupación económica” de muchos sacerdotes, manifestación de una visión puramente materialista de la religión y del papel social de la Iglesia (68).

¹¹ Sobre Tomás Celorio y la definición científica de la ludopatía, ver Martínez-Otero Pérez (45-48).

Obras citadas

- Alas, Leopoldo "Clarín." *El cura de Vericueto. Cuentos morales*, editado por Jean-François Botrel, Cátedra, 2012, pp. 113-58.
- . *Obras completas IV Crítica (primera parte)*. Editado por Laureano Bonet, Joan Estruch y Francisco Navarro, Nobel, 2003.
- . *Obras completas IV Crítica (segunda parte)*. Editado por Laureano Bonet, Joan Estruch y Francisco Navarro, Nobel, 2003.
- . "Prólogo." *Cuentos morales*, editado por Jean-François Botrel, Cátedra, 2012, pp. 109-11.
- Alward, Peter. "Cliffhangers and Sequels: Stories, Serials, and Authorial Intentions." *Dialogue*, vol. 57, 2018, pp. 163-72.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Editado por Ana L. Baquero Escudero, CSIC, 1992.
- Botrel, Jean François. "'Clarín' y el *Madrid Cómico*. Historia de una colaboración (1883-1901)." *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del simposio internacional*, Oviedo, 1987, pp. 3-24.
- . "Clarín y la creación periodística." *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo*, editado por Salvador Montesa, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2003, pp. 133-53.
- . "Producción literaria y rentabilidad: el caso de 'Clarín.'" *Hommage des hispanistes français a Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 123-33.
- Charmon-Deutsch, Lou. *The Nineteenth-Century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre in Transition*. Tamesis, 1985.
- Díaz Lage, Santiago. "El escritor periódico: Leopoldo Alas *Clarín*, 1883-1884." *Revista de Literatura*, vol. LXVII, no. 134, 2005, pp. 411-39.
- Ezama Gil, Ángeles. *El cuento de la prensa y otros cuentos*. Universidad de Zaragoza, 1992.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas 1840-1900*. Taurus, 1972.
- Griswold, Susan. "Rhetorical Strategies and Didacticism in Clarín's Short Stories." *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 29, no. 4, 1982, pp. 423-33.
- Lissorgues, Yvan. *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, 'Clarín' (1875-1901)*. Grupo editorial asturiano, 1996.
- Martínez-Otero Perez, Valentín. "Virtualidad educativa de los cuentos de Clarín. Comentario sobre 'El cura de Vericueto.'" *Indivisa. Boletín de estudios e investigación*, no. 5, 2004, pp. 43-50.
- Miller, Stephen. "Intertexts, Contexts and the Clarinian Canon: The Place of 'El cura de Vericueto.'" *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 68, no. 4, Oct. 1991, pp. 463-77.
- Sobejano, Gonzalo. *Clarín en su obra ejemplar*. Castalia, 1991.
- Versteeg, Margot. *Jornaleros de la pluma: La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista 'Madrid Cómico.'* Iberoamericana, 2011.