EL «PIPA» DE CLARIN Y «EL INCENDIO» DE ANA MARIA MATUTE: UNA INFANCIA TRAICIONADA

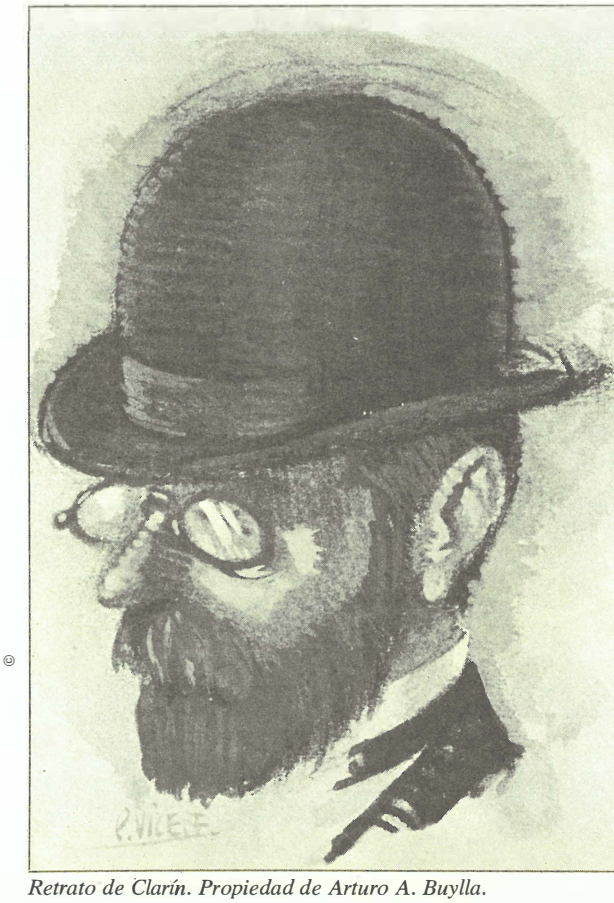
Noël M. Valis

Aunque gran parte del universo imaginativo de Ana María Matute tiene su origen en las experiencias infantiles y en la sensación personal del desastre que aporta la Guerra Civil Española (1), la tendencia de los críticos ha sido la de desatender las influencias literarias sobre la obra de Matute (2). La autora misma, en una entrevista, nos ha proporcionado un gran número de posibles fuentes o, si no fuentes, un clima literario que, directa o indirectamente, juega su papel en las actitudes y formación creativas de cualquier escritor (3).

A pesar de que en dicha entrevista Ana María Matute no hace mención a Leopoldo Alas «Clarín», el crítico Rafael María de Hornedo señala que ella prosigue «la tradición de Galdós, Clarín, Pérez de Ayala, etc., con una constancia que hace pensar en algo más que un tópico literario, la intransigencia, la incomprensión, y falta de caridad con las flaquezas del prójimo, cuando no la vanidad y la gazmoñería, parecen atributos obligados de la gente que acude a la iglesia y aun que frecuenta los sacramentos» (4). Otro crítico ha observado la similitud entre el ahora ya clásico cuento de Clarín, «Pipá» (5), y la antología de cuentos y narraciones poéticas de Ana María Matute, *«Los niños tontos»* (Madrid: Arión, 1956): «Los cuentos de 'niños tontos' de Ana María presentan a menudo, como hemos visto, un final trágico a la semejanza de aquella otra composición del mismo Clarín, 'Pipá', en donde encontramos al mismo golfillo que muere abrasado en una cuba» (6). Sin nombrarlo directamente, parece ser que el crítico se está refiriendo al relato de una página, «El incendio», en el que un niño hace con tiza sobre la acera el dibujo de un fuego, un fuego que, como los objetos en un relato fantástico de Ray Bradbury, se hace real y destruye a la criatura. Existe otro cuento de Matute con el mismo título de «El incendio» (7), que también comparte ese elemento común del fuego con el otro, pero que aparte de eso no presentan más semejanzas. Al yuxtaponer éste «El incendio» y «Pipá», sin embargo, las analogías (y las diferencias) son, en mi opinión, sorprendentes. Me apresuro a decir que el sugerir a «Pipá» como posible fuente de «El incendio» no menoscaba en ninguna medida la originalidad de la magnífica narración de Ana María Matute, sino que simplemente la sitúa dentro de un contexto particular en el cual comentarla (8).

A fin de resaltar los puntos de contactos de ambas narraciones, examinaré tres elementos fundamentales en ellas –los personajes, la exposición y la estructura. ¿Sobre qué versan las dos narraciones? En resumen, «Pipá» narra el comportamiento anárquico y pícaro de un golfillo, un niño de la calle, cuyas burlonas travesuras durante el Domingo de Carnaval provocan resignada exasperación en algunos y benevolencia no disimulada en otros pero que finalizan en un holocausto de grotescas y horrorosas proporciones. «El incendio» es el cuento de El Maestrín, un adolescente enfermizo, hijo de un maestro de escuela de pueblo alcoholizado, que se enamora de su propia versión idealizada de una actriz de paso y descubre, tras prender fuego al campamento para evitar que se marche, que la belleza rubia que él se había imaginado no era más que una mujer decrépita, de edad indeterminada y sensibilidad confusa.

¿Qué tienen en común el «Pipá» de Clarín y «El Maestrín» de Matute? Habría que decir que su sentido de la soledad, de apartamiento del resto de la sociedad. En una palabra, son parias, proscritos sociales. Pipá es un granujilla urbano al que abandonan tanto su supuesto y borracho padre como su un tanto descarriada madre; en ese sentido, es un cuasi-huérfano. Aunque echa de menos los cuidados y cariño de una madre, como se puede



Retrato de Clarín. Propiedad de Arturo A. Buylla.

colegir por su envidia inocente de la relación de la consentida Irene con su aristocrática madre, Julia, se resalta igualmente la relación padre-hijo. Pipá piensa en su padre en dos estados: en su condición más reciente de borracho y en la ternura que le mostraba antaño: «Otras veces el dios malo era su padre que volvía a casa borracho, su padre, cuyas caricias aun recordaba Pipá, porque cuando era él muy niño algunas le había hecho» (p. 114). Para Pipá en su visión maniquea del mundo, «el dios malo» a menudo es su propio padre, sin embargo y aunque resulta curioso, al «dios bueno» más débil se le denomina o «el papá-dios» o «el Papá Dios», calificativos que revelan la necesidad de cariño paterno del *golfillo*. Muy interesante es el epíteto que se aplica a Pipá mismo: «Pipá no era borrachón... era borrachín, porque ni su edad, ni lo somero del vicio merecían el aumentativo» (p. 112).

Matute va a emplear el mismo recurso del diminutivo: «En Pedrerías le llamaban 'el maestrín' porque su padre era el maestro» (p. 7). Y la autora continúa diciendo que el chico jamás llegaría a ser maestro porque era únicamente «un pobre muchacho inútil y desplazado: ni campesino ni de más allá de la tierra» (pp. 7-8). Con prosa más condensada que la de Clarín, Matute combina las dos características más destacadas de la persona de El Maestrín en esta única descripción: es una prolongación, en cierto modo, de su padre, quien también es, sabemos un poco más adelante, un alcohólico al igual que el padre de Pipá; y es un desarraigado que carece de rango social y del sentido de la propiedad. Y como Pipá, conserva de su padre dos tipos de recuerdos, presentes unos, pretéritos otros: «'El Maestrín' amaba a su padre, porque aún estaban vivos sus recuerdos y no podía olvidar. A su memoria volvía el tiempo en que le sacaba en brazos, afuera, al sol, y lo sentaba con infinito cuidado sobre la tierra cálida...» (p. 8). Sin madre y desatendido ahora por su padre, El Maestrín siente la misma necesidad de ser amado que el aparentemente duro y avispado Pipá.

Existen diferencias, por supuesto, Pipá solamente tiene doce años mientras que El Maestrín ya es un adolescente de dieciséis, y aún cuando el amor para Pipá todavía es esencialmente asexual, las quimeras propiciadas por la marquesa Julia catapultan a Irene y a Pipá a un precoz estado de adulto y matrimonio. Pipá se encuentra aún al borde de la adolescencia, y por esa razón bailar con La Retreta, una impúdica mujer de la calle, es una experiencia un tanto repulsiva, mientras que para El Maestrín el bailar con la rubia actriz es su primera ocasión de enamorarse. La personalidad de Pipá también es mucho más exhibicionista e insubordinada que la de El Maestrín, aunque a la postre, las causas de la vengativa rebeldía aparecen en el impulso piromaníaco del adolescente.

A pesar del carácter de rebelión, los dos personajes se encuentran en gran medida manipulados y

Elías/Santamarina ©

«El dios malo de Pipá».

controlados por su entorno. En Pipá, el conflicto entre una sociedad injusta y una víctima de esa misma sociedad (Pipá) se describe claramente en los primeros párrafos: «Pipá tuvo fama; la sociedad le temió y se armó contra él de su vindicta en forma de puntapié...» (p. 103). Imágenes con referencias a Cristo, tales como la figura del Salvador en la nieve hecha por el cuerpo de Pipá (p. 105), se aplican convenientemente al protagonista; y su muerte por el fuego acaece en una juerga de varios clientes borrachos de una taberna que en plan de bufonada erigen a Pipá como el objeto de sacrificio en «el entierro de la sardina» (p. 141).

Aunque Ana María Matute abiertamente no prosigue el conflicto entre sociedad e individuo, la sociedad como viene representada por la ciudad de Pedrerías, «aplastada por un cielo espeso, apenas sin nubes, de un azul cegador... una tierra alejada, distinta...» (p. 7), ejerce de forma determinante una influencia maligna sobre el carácter del enfermizo Maestrín. A lo largo de todo «El incendio», el sentimiento de lástima reprimida por parte de la autora e incluso la auto-compasión por parte del protagonista influyen en los criterios del lector: El Maestrín es tan víctima de sus circunstancias como lo es su pobre y alcoholizado padre. Pero a diferencia de Pipá, El Maestrín carece de esa vitalidad desvergonzada e irracional del anárquico e irrespetuoso protagonista del cuento de Clarín. Ciertamente que Pipá es una víctima, pero su muerte horripilante se considera como doblemente injusta precisamente por su vigorosa personalidad. También debiera mencionarse que el sentido irónico de Clarín hace que el cuento no dege-

nere en un sentimentalismo empalagoso en ciertos momentos críticos, como por ejemplo la escena de la narración de cuentos en casa de la marquesa y el entierro de Pipá.

Debido al carácter soñador de ambos personajes, se encuentran en situaciones que aparentemente corresponden al reino del deseo de sus corazones. A Pipá le invitan al Palacio de Híjar y, una vez en el interior, «parecióle el mismísimo cielo, porque todo lo vio azul...» (pp. 125-26). Irene, la niña de cuatro años de ojos azules y pelo rubio, está adornada por la misma clase de belleza angelical que su madre, la marquesa de Híjar, quien también se viste elegantemente y tiene finas y blancas manos. Pipá se imagina estar en la mismísima «casa del Dios bueno», o en un palacio encantado, semejante a los que uno se figura en los cuentos de hadas y en sueños (9). En «El incendio» el momento de ensoñación de belleza y amor intensos sucede durante el baile (10) con «Ella, una despreciable actriz rubia, que lleva una diadema enjoyada cuyas piedras relucen como estrellas en sus sienes, y un vestido de seda azul. Posee una voz que parece inmaterial. Sus manos son blancas (aunque duras como piedras)». Es una visión que parece contradecir la dura y seca realidad de Pedrerías. Así como Irene y Julia aparecen tan angelicales, rodeadas de azul, lo mismo ocurre con la actriz.

Pero hay otra escena en el cuento de Clarín que ofrece aún mayores semejanzas con el baile en «El incendio». Es el baile de Pipá con la desaliñada Retreta casi al final del cuento. En este caso, sin embargo, el baile provoca en Pipá una reacción negativa, al sentirse repelido por la obscenidad y el alcoholismo de La Retreta. Es una «danza diabólica» en la que todo «parecía alcohol». El aire quema como aguardiente, y las llamas de las antorchas oscilan prediciendo un desastre incendiario. Aquí, se acentúa la realidad a proporciones grotescas de tal manera que lo meramente cotidiano se deja muy atrás para convertirse en un tipo de realidad expresionista.

En la escena de la danza de Matute hay una luz que «iba y venía, no se estaba quieta ni un segundo», y el protagonista solamente oye un «ritmo obsesivo». El Maestrín también intensifica la realidad, pero en su caso está idealizada porque él no ve a la actriz ni a las circunstancias como realmente son. No obstante, las referencias sexuales que se denotan ampliamente en las acciones satirizadas de La Retreta se convierten en el acto mismo en «El incendio», que se consuma después de la danza. También se observa que, a pesar de su aversión, El Maestrín entra en una taberna a tomar unos vasos antes de acostarse con la actriz; como Pipá y los dos padres, los personajes parecen atraídos, de buena o mala gana, por el alcohol. Y en ambos cuentos, se contempla al alcohol bien como una fuerza negativa o destructiva en las vidas de los personajes.

Ambas narraciones están estructuradas de manera similar: es decir, se mueven partiendo de una descripción inicial o serie de circunstancias que pueden constituirse como «realidad», a una fase intermedia y a menudo transicional, porque no existe realidad prosaica que se corresponda con ella, que puede denominarse «ilusión». Y desde la ilusión, los personajes retornan a la «realidad». En «El incendio», observamos el movimiento realidad-ilusión-realidad en la descripción inicial de Pedrerías como una tierra árida y difícil rodeada de peñascos, cuevas y negros cuervos y grajos de mal agüero; la danza; y finalmente, el desencanto sufrido por El Maestrín tras prender fuego a la caravana de los comediantes. En «Pipá», la realidad es la injusticia y miserias sociales experimentadas por el protagonista aunque moderada por el humor de Clarín y el propio sentido de la malicia del *golfillo,* continuada por el episodio casi onírico del Palacio de Híjar, y finalizada en la taberna con la muerte y posterior entierro de Pipá.

En el cambio de la primera fase de realidad a la última, el elemento de lo grotesco aparece muy aumentado. En el primer párrafo de «El incendio» la autora describe Pedrerías como situada «en las estribaciones de la sierra, más allá de los pinares: al pie de las grandes rocas horadadas por cuevas de grajos y cuervos, con extraños gritos repitiéndose en las horas calmas de la siesta...» (p. 7). En la última página, cuando el desencanto de El Maestrín es completo, se describe a la actriz en los siguientes términos:

> Entonces la vió. Gritaba como un cuervo espantoso, graznaba como un cuervo, como un grajo: desmelenados los cabellos horriblemente amarillos; la diadema de estrellas falsas con un pálido centelleo; el camisón arrugado, sucio, bajo la chaqueta; las piernas como de palo, como de astilla. Aullaba al fuego, despavorida... Luego [El Maestrín] se quedó encogido, esperando. Esperando el grito que no llegaba. Sólo su mirada azul y opaca, y su boca abierta, como una cueva, en el centro de aquella aurora llena de humos y rescoldos (p. 14).

Ana María Matute une hábilmente la descripción inicial, puramente física (aunque no insensible) de las cuevas, los cuervos y los sonidos de sus graznidos con esta última descripción expresionista de la actriz, en que los mismos elementos trascienden la mera realidad material.

En «Pipá», la realidad de la miseria social se contempla primero a través del prisma de la ironía y humor clarinianos y se transforma luego rápidamente (haciéndose más agradable al lector) en una clase de baile de máscaras o ilusión dramática por el empleo que Pipá hace de su carnavalesco disfraz de difunto. Pero al final del cuento, la representación de Pipá se hace horripilantemente real: bajo los efectos del alcohol se le quema vivo durante una orgía báquica. La muerte del *golfillo* en la taberna se interpreta como la versión litera-

Elías/Santamarina ©

El aire quema como aguardiente.

ria de una escena sacada de las pinturas negras de Goya.

La ilusión como arte dramático prolifera en las dos historietas. Se aprecia el gusto por lo dramático (y lo fantástico) en la vestimenta funeraria de Pipá: «Era Pipá con su disfraz de difunto, con su careta de calavera y su dominó-mortaja» (p. 123). Es apropiado que los sucesos en Pipá ocurran durante el Domingo de Carnaval. En «El incendio», es el cumpleaños de El Maestrín, cierto tipo de día festivo, con una compañía de comediantes vagando por la ciudad (12). La representación que ve El Maestrín es la de un diminuto teatro de marionetas colocado dentro de un teatro mayor, como una función dentro de otra función; las figuras son las de Adán y Eva (13), «blancos como cadáveres...» (p. 10). Después del incendio, el Maestrín se queda observando el cuerpo de Eva, la marioneta, entre las cenizas, con su cabeza calva, «como una rodilla de niño enfermo» (p. 14). Como en Pipá, la ilusión (en forma de teatro) ha muerto, aunque la muerte sea aquí figurativa y no física.

El contraste entre realidad e ilusión señala también el empleo de otra polarización en los dos cuentos, singularmente la de vida-muerte, expresada a veces como calor-frío, luz-oscuridad, agua-aridez (14). Pipá se disfraza de Muerte; la ciudad, cubierta de nieve, parece «muerta»; se introduce la oscuridad; los árboles deshojados y cubiertos por la nieve. Por contraste, el Palacio de Híjar destila calor y luz; Irene y Julia son ángeles de rubia luminosidad y brillantez; mientras se encuentra allí, Pipá ingiere «no pocos tragos de lico-

res deliciosos, que él no sabía que existiesen» (p. 129). También debiera advertirse que Pipá «entraba vivo, sin más que vestir el traje de difunto» (p. 126), y que saborea «las delicias de su vida de difunto» (p. 131). Clarín no solamente no separa aquí la polarización vida-muerte, sino que también la enlaza estrechamente al contraste ilusión-realidad utilizando la metáfora de la careta y disfraz de difunto de Pipá. Pipá como la Muerte es la imagen unificadora que reúne ambas dualidades en un todo único.

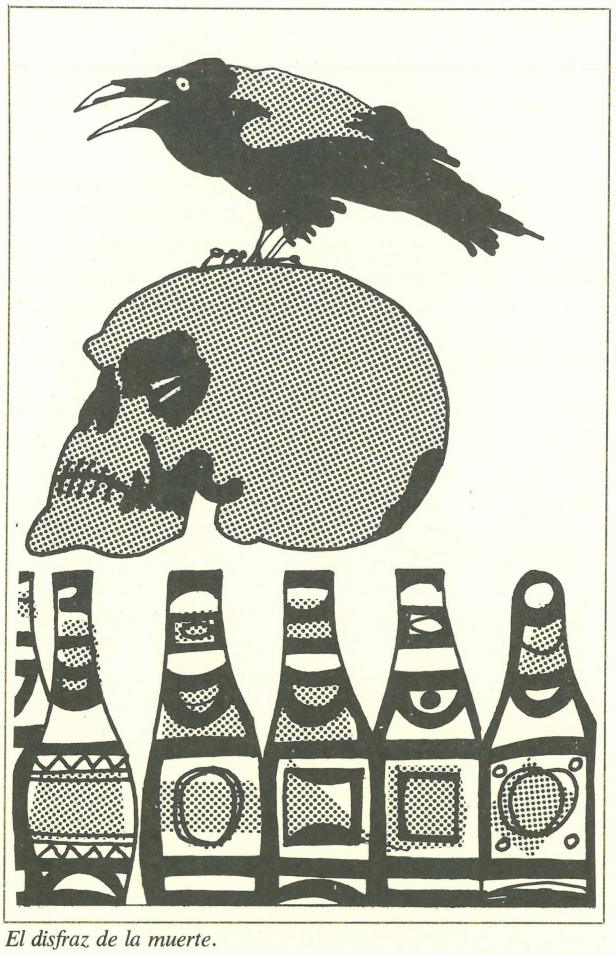
Como en Pipá, las polarizaciones en la narración de Ana María Matute son abundantes. Pedrerías es opresiva y seca, aunque el río se encuentre cercano; el sol es riguroso, aunque como muchacho, el Maestrín lo recuerde como muy agradable, sin embargo Pedrerías es también «aquella oscuridad»; en la danza, es de noche, existe poca iluminación, pero la que hay vibra y reluce sobre la deslumbradora pedrería en la diadema de la actriz. Como Clarín, Ana María Matute también se obsesiona con las imágenes de muerte. Los cuervos, por ejemplo, son tradicionalmente presagio de muerte. En los recuerdos pretéritos de El Maestrín, sus rodillas son «flacas y blancas, bruñidas y extrañas como pequeños cráneos de marfil» (p. 8). Las marionetas durante la representación parecen cadáveres. Al final, la actriz grita con ásperos sonidos de cuervo, y parece tan vieja que sus mejillas hundidas y coloreadas le recuerdan a El Maestrín muros de cementerio. Y finalmente, Matute reitera la oscura imagen de los cuervos en las últimas líneas del cuento: «Bajo las rocas, un cuervo volaba, extraño a aquella hora. Un cuervo despacioso, lento, negro» (p. 14). La manifestación funeraria de los cuervos al comienzo y al final unifica estéticamente la obra resaltando la persistente presencia de la muerte a través de toda la existencia del protagonista. Las prefiguraciones de muerte ya señaladas preparan al lector para el clímax final en ambos relatos. El «incendio» ocurre a la llegada del alba (15); El Maestrín utiliza un «bidón del petróleo», mientras Clarín indica la misma sustancia para ser usada en la conflagración en «Pipá»; y en ambas narraciones, el fuego y calor de las llamas son los agentes de la destrucción total. En el caso de «El Maestrín» se nos muestra la muerte de la ilusión, y en «Pipá», la muerte física del mismo protagonista. Pero dado que Pipá representa durante gran parte de la historieta un tipo de ilusión dramática, en este sentido, también mueren los sueños y la fantasía.

El anticlimax en ambos cuentos presentan también algunas analogías. El funeral de Pipá sirve como final adecuado (y pesimista) de la vida del *golfillo*. Los transeúntes preguntan quién se ha muerto, y Celedonio, el eterno enemigo de Pipá, responde: «Nadie, es Pipá» (p. 145). Después del funeral, Celedonio se queda solo con el féretro, y tras asegurarse de que nadie le ve escupe sobre los restos de Pipá (16). Solamente yo, escribe el narrador en primera persona, recuerdo ahora a Pipa; posteriormente, Celedonio gana una beca para un seminario y bien pronto estará diciendo su primera misa (p. 145). La ironía de este final es tan áspera como la inequívoca actitud crítica del narrador en este pasaje. El final en la obra de Matute, como se ha observado, hace uso una vez más de la importancia simbólica de los cuervos, pero también repite el estribillo que el padre de El Maestrín le enseñó cuando era niño: «Piden agua, piden pan; no les dan...» (p. 14). El mensaje es evidente: tanto Pipá como El Maestrín necesitaban amor, estaban faltos de atención y ternura y nada recibieron.

Existen diferencias importantes, por supuesto, entre las dos obras. Las diferencias estilísticas son muy evidentes dado que Clarín, a pesar del uso de contrastadas frases breves semejantes a las de Matute, es sin embargo representante de un estilo prosístico más pausado. «Pipá» es una obra mucho más larga que «El incendio», incluyendo como lo hace un mayor desarrollo de personajes secundarios, como son el *«dotor»* y su esposa. Clarín se muestra también incapaz de abstenerse de filosofar, como atestigua la 2.ª Parte de «Pipá», en la que explica la visión maniquea que tiene del mundo el *golfillo* utilizando los términos, «Dios bueno» y «Dios malo» (a propósito, otro ejemplo de polarización).

Pero quizás la diferencia más importante entre «Pipá» y «El incendio» es ésta: en la obra de Clarín, ya hemos advertido la tendencia a representar a Pipá en términos de semejanza a Cristo, que implican no solamente la muerte, sino también la resurrección del hijo de Dios. Cuando Pipá cae en el lecho de nieve para hacer la figura de Cristo con sus brazos extendidos, le observamos incorporándose después. En el Palacio de Híjar, se cree que se ha ido al cielo y está viviendo un sueño, una visión. La mortaja que roba para usarla como disfraz la coge de entre los ex-votos de la iglesia, es decir, de aquellas ofrendas hechas por algún milagro o algún otro acto divino de clemencia. La campanita que él hace sonar durante su representación piensa que convencerá a la ciudad de que él es un «resucitado». Y finalmente, el papel que Pipá juega durante el grotesco «entierro de la sardina» es un papel que implica un tipo de resurrección pagana que prefigura la de Jesucristo. Sin embargo las imágenes de Cristo y de la Resurrección se equilibran, primero, por la presencia obsesiva de la muerte y, al final, por el holocausto de Pipá.

Lo que se recuerda es el final apocalíptico en «Pipá», una conclusión que reforzada por el escupitajo de Celedonio sobre los restos carbonizados del protagonista, parece no ofrecer esperanza alguna de resurrección (17). Aunque la posibilidad de resurgimiento queda destruida por la visión apocalíptica de la muerte en «Pipá», ha sido sugerida, no obstante, como un modo alternativo de contemplar las cosas; sin embargo el punto de



Elías/Santamarina ©

El disfraz de la muerte.

vista de Ana María Matute sobre la existencia no ofrece nada que compense la tristeza y desesperación de sus últimas frases, palabras tan negras como los cuervos que revolotean en torno a Pedrerías: «Piden agua, piden pan; no les dan...»

En resumen, los dos cuentos presentan un gran número de similitudes en cuanto a la presentación de los personajes, las situaciones y la estructura. Pipá y El Maestrín son intrusos, despojados del amor familiar, que creen haber descubierto la manifestación visible de sus sueños y deseos, ocultos o distintos. Pero en el movimiento de la realidad a la visión y vuelta de nuevo a la realidad, cada uno experimentará la destrucción de sus ilusiones por medio de un elemento común, *el incendio*. La búsqueda del amor, según se ejemplifica en situaciones análogas del sueño hecho realidad, muestra que es fútil, pues el amor o bien es pretexto como ocurre con la experiencia de El Maestrín, o bien es falaz, como en el caso de Pipá. Para ambos, finalmente es inexistente; y el baile de máscaras en que cada uno participa, iluminado como se encuentra por luces tintilantes, alcohol y referencias sexuales, al final se convierte en una danza de muerte que destruye por medio del fuego la ilusión, el deseo y la vida misma.

(Traducción: Francisco A. Mori)

NOTAS

(1) Véase Janet Winecoff Díaz, «El Elemento Autobiográfico en las Obras de Ana María Matute», *Kentucky Romance Quaterly,* 15 (1968), 139-48.

(2) Una excepción es «La comedia dell'arte en una novela de Ana María Matute», de Janet W. Díaz, N.º 40 (1970), pp. 15-28.

(3) Antonio Núñez, «Encuentro con Ana María Matute», *Insula,* N.º 219 (febrero, 1965), p. 7.

(4) «El mundo novelesco de Ana María Matute», *Razón y Fe.* N.º 162 (1960) p. 343. El 6 de noviembre de 1978, en una conversación entre Ana María Matute y el autor, la novelista manifestaba que desde su infancia conocía y había leído con gran placer la obra de Clarín, muy en particular sus narraciones cortas.

(5) Escrito en Oviedo en 1879 y publicado el mismo año en *La Unión* (Madrid), «Pipá» fue posteriormente recogido en el volumen de narraciones cortas, *Pipá* (Madrid: Fernando Fe, 1886). Todas las citas aparecen entre paréntesis en el texto y fueron tomadas de la edición más moderna de *Pipá,* ed. Antonio Ramos-Gascón (Madrid: Cátedra, 1976), pp. 103-45.

(6) Celia Berrettini, «Los niños en la obra de Ana María Matute», *Universidad de Antioquía* (Medellín), N.º 40 (1963), p. 320.

(7) *Historias de la Artámila* (Barcelona: Destino, 1961), pp. 7-14.

(8) El mismo Clarín fue acusado de haber plagiado en «Pipá» «La Nochebuena de Periquín» de Fernanflor. Véase Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid: CSIC, 1949), pp. 532-36, y Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín* (Madrid, Revista de Occidente, 1965), pp. 16-17.

(9) Hay que destacar, sin embargo, que después Pipá reflexiona sobre una prenda portada por un enano que había servido en casa de la marquesa y que ya había muerto; también recuerda la exclamación del cocinero. «A Pipá le estará que ni pintada la casaca del enano» (p. 138). La realidad, en forma de un objeto servil, proyecta su aspecto desagradable en la visión de Pipá. Es tras estos pensamientos cuando se decide a retornar a su antigua vida y a la taberna.

(10) Aunque Clarín no entra en detalles sobre ello, se celebra un baile también en casa de la marquesa al que acude Pipá; se trata de una representación ulterior del sueño de cuento de hadas del *golfillo.*

(11) Para un examen de los elementos carnavalescos en «Pipá», véase Nigel Glendinning, «Versiones del Carnaval: Goya y Alas», en *Studies in Modern Spanish Literature and Art Presented to Helen F. Grant,* et. Nigel Glendinning (Londres: Támesis, 1972), pp. 65-78.

(12) La afición de Ana María Matute por el teatro es bien conocida, reflejándose en *Pequeño teatro, Fiesta al noroeste,* y en alguna otra obra.

(13) En «Pipá», se compara a la marquesa Julia y a su hija Irene con Jesús y María en el cuadro de Rafael, «La Virgen de la Silla» (p. 120).

(14) Antonio Ramos-Gascón también señala la «contrastación palacio-taberna» («Introducción», Pipá, p. 75).

(15) La acción en ambos cuentos parece ocurrir en un período de tiempo de aproximadamente 12 horas que va de media tarde al amanecer.

(16) En la 1.ª Parte de «Pipá», Celedonio por primera vez realiza el mismo acto (p. 114).

(17) Pierre L. Ullman usa el término «antiapocalipsis» para explicar los símbolos en el «¡Adiós, Cordera!» de Clarín. («La Etica Androcrática de Clarín y la Estructura Antiapocalíptica de '¡Adiós, Cordera!'», en *El Análisis de Textos Hispánicos: Tendencias Modernas en Metodología. Second York College Colloquium,* ed. Lisa E. Davis e Isabel C. Tarán (N. Y.: Bilingual Press, 1976), pp. 11-31).