

# La función del coro en la narrativa de Alarcón

*José Manuel Martín Morán*

*Università del Piemonte Orientale*

En ese conflicto entre individuo y sociedad, que es, según Lukács (1971: 117-8), el presupuesto indispensable para el nacimiento de la novela moderna, Alarcón introduce un nuevo sujeto: el personaje colectivo del coro, una tercera instancia, en conflicto a veces con el protagonista y a veces con los valores de la sociedad. Acerca de ese conflicto, y acerca de la identidad y función de ese tercer sujeto tratarán las páginas que siguen.

Baquero Goyanes, en la introducción a su edición de *El escándalo* (1973), señala el uso por parte de Alarcón del personaje colectivo con las mismas características y prerrogativas que el coro griego, y lo localiza con diferentes funciones e importancia en tres de sus novelas: *El escándalo* (1875), *El niño de la bola* (1880) y *La pródiga* (1882). El campo de extensión del fenómeno, como se ve, resulta bastante restringido ya en su primera determinación, pero se restringirá aún más tras la puntualización del crítico (Baquero Goyanes: 1973: XCI) acerca del ínfimo papel del coro en la última de las novelas citadas, donde los personajes que acompañan la vicisitud amorosa de Julia y Guillermo —“esa especie de coro”

José Manuel Martín Morán  
“La función del coro en la narrativa de Alarcón”  
Raquel Gutiérrez Sebastián – Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)  
*Individuo y Sociedad en la literatura del XIX*  
(ISBN: 978-84-939074-3-3)  
Santander: Tremontorio ediciones. 2012. Páginas 861-886

(Baquero Goyanes: 1953)- se pueden considerar al máximo como la endeble expresión de “una conciencia o voz colectiva”, dado que raramente actúan al unísono y no suelen ir más allá de la reprobación silenciosa por la unión ilícita entre su patrona y el forastero. En cambio, en las otras dos novelas citadas, el coro se enriquece de nuevas funciones respecto a su modelo griego; en *El escándalo*, por ejemplo, el personaje colectivo encarna la opinión pública, tal vez, sugiere Baquero Goyanes (1973: XCI), a causa de la ambientación urbana del relato; mientras que en *El niño de la bola*, al adaptarse a un marco rural, adquiere una dimensión emotiva y participativa en la acción. Para Montes Bordajandi (1986: 38), es en esta última novela donde el coro tiene mayor importancia –lo mismo opinaba ya Baquero Goyanes (1973: XCVII)-, y eso a pesar de que, según él, en *El escándalo* el coro llega a determinar la solución de la trama. Con todo, lo que para Montes Bordajandi (1986: 38) resulta indiscutible es que el uso del coro revela la concepción dramática de la novela en Alarcón.

En las páginas que siguen analizaré las formas y funciones del coro en las dos últimas novelas mencionadas, sobre el trasfondo del personaje colectivo de la tragedia griega, para tratar de comprender la concepción alarconiana de la relación individuo – sociedad. Antes de comenzar el análisis convendrá advertir que, además de en las tres reseñadas, hay otras presencias colectivas con papeles diegéticos de relieve en otras novelas del autor. Sin ir más lejos, en el principio de *El sombrero de tres picos*, tras larga y ordenada

presentación de los personajes y el ambiente, el narrador cede la palabra a un grupo de labradores en diálogo, que comenta y evalúa el comportamiento y los sentimientos del corregidor como si de un coro griego se tratara. Nada comparable por dimensiones y función, como enseguida se verá, al uso del coro que encontramos en *El escándalo* y *El niño de la bola*.

### **Consciencia de Alarcón en el uso del coro**

La aplicación de la categoría del coro a los personajes colectivos tiene su origen en el propio Alarcón, el cual, en alguna ocasión, por boca de los narradores de sus novelas, lo identifica explícitamente como tal. Al principio de *El niño de la bola* (1880), en el camino hacia Guadix, Manuel Venegas se cruza con un grupo de viandantes, que el narrador presenta del siguiente modo:

Debemos apresurarnos a advertir que ninguno de estos vulgarísimos personajes tiene nada que ver con el presente drama, por más que figuren en él un momento como parte de la masa de gente anónima que los trágicos griegos llamaron coro, y que todavía manotea y canta en nuestras óperas y zarzuelas. Fíjese, pues, el lector, en lo que esos coristas hablen, sin parar mientes en sus insignificantes

personas, y se ahorrará muchos quebraderos de cabeza. (*El niño de la bola*, 19)<sup>1</sup>

Así pues, lo importante de estos personajes no son sus identidades o sus acciones, sino sus palabras. Y en efecto, en los párrafos siguientes son ellos quienes, después de habernos regalado un sabroso cuadro de costumbres de tintes entremesiles, nos comunican una serie de informaciones acerca del recién llegado (“hace ocho años que se marchó a las Indias [...]. Él fué quien mató al oso que tantos estragos hacía en toda esta Sierra” [22]), mientras van creando una expectativa en torno a su persona (“es el hombre más valiente y más atroz que Dios ha criado ... ¡Una fiera, señor! ¡Una fiera en toda la extensión de la palabra!” [22]), imaginando posibles consecuencias de su llegada (“¡Buen jaleo se va á mover en la ciudad en cuanto llegue!” [26]). A primera vista, se diría que en este episodio el uso del coro no se diferencia mucho del que recibía en la tragedia griega: comenta la acción y evalúa sus posibles desarrollos, sin involucrarse en ella; pone en valor las potencialidades actanciales del personaje y a la vez crea expectativas en el lector (Adriani: 2008: 13-14). Decía Schiller (1860: 357), en su apasionada reivindicación del coro para el teatro romántico publicada como introducción a su *Die Braut von Mesina* (1803), que el coro “está en el escenario como el juez de las acciones y de los más recónditos afectos de los personajes, [...] da

---

<sup>1</sup> Con el título de la obra y el número de página entre paréntesis hago referencia en cada cita a la siguiente edición de la obra: Pedro Antonio de Alarcón, *El niño de la bola*, Estella, Salvat editores, 1971.

razón de la gravedad cuando actúan, de la dignidad cuando hablan” (n. d. a.: traducción mía). Respecto al modelo de Schiller este ejemplo de *El niño de la bola* presenta la novedad funcional, si de tal se puede hablar, del uso del personaje colectivo para ofrecer una primera caracterización del protagonista.

En ese mismo momento del relato en que lo encontramos en *El niño de la bola*, el momento de la presentación del protagonista, aparecía el coro cinco años antes en *El escándalo* (1875) y seis años antes, ya lo hemos visto, en *El sombrero de tres picos* (1874), aunque en ninguna de las dos novelas el narrador lo reconociera como tal. Y es, por cierto, una colocación estructural que respeta la que se le daba en la tragedia griega tardía y en la comedia romana (Pavis: 1980: 54), en que, amén de otras intervenciones en diálogo directo con el espectador o al final de algún que otro episodio-acto (*estásimo*) o de la trama toda (*éxodos*), se le reservaba el papel de introductor del argumento y los personajes en el *párodos*.

### **El coro en *El escándalo***

No deja de ser significativo, como enseguida veremos, que en *El escándalo* al grupo de anónimos ciudadanos que interviene en el *párodos*, en el mismo lugar textual y con las mismas funciones que los viandantes de *El niño de la bola*, no se le identifique con el coro, como en esta última novela, y vaya, en cambio, bajo la etiqueta de “la opinión pública” del título del capítulo. Pues bien,

curiosamente, y a pesar del apelativo actualizador en tiempos de eclosión periodística, la fidelidad al modelo griego es tal vez aún mayor en *El escándalo* que en *El niño de la bola*, al menos en lo tocante a las funciones diegéticas del coro; en efecto, los disfrazados celebrantes del Carnaval interpelan a Fabián Conde sobre la finalidad y el sentido de sus acciones, tal y como análogamente podía hacer, pongamos por caso, el coro en el *Edipo rey* de Eurípides. Esa es, al fin y al cabo, la función primordial del coro, según Barthes (1986: 73-4, 84): la de interrogar al protagonista, y al pasado y al futuro, en busca del sentido último de la acción; en honor a la verdad, muchos años antes que Barthes, ya Leopardi (2002: 330) había dicho algo parecido:

En los intervalos de la representación este actor ignoto, innombrado, esta multitud de mortales, comenzaba a hacer preguntas o sublimes reflexiones sobre los eventos que habían sucedido o tenían que suceder ante los ojos del espectador, lloraba las miserias de la humanidad, suspiraba, maldecía el vicio, vengaba la inocencia [...]; exaltaba el heroísmo, a los benefactores de los hombres, a la sangre dada por la patria. De este modo se ligaba en el escenario el mundo real con el mundo ideal y moral, como están ligados en la vida. (N. d. a.: traducción mía)

Reproduzco a continuación brevemente la escena de la primera intervención del coro en *El escándalo*:

-¡Adiós, Fabián! -le había dicho un joven. [...]

-¡Mirad, mirad! ¡Aquél es Fabián Conde! –había exclamado otro, señalándolo al público con el dedo, cual si lo pregonara ignominiosamente-. ¡Fabián Conde, que ha regresado de Inglaterra!

-¡Adiós, ilustre Tenorio, terrible Byron! ¿Has hecho muchas víctimas en Londres? –exclamaba en tanto otra máscara-. [...]

-¡Fabián! ¡Fabián! –vociferó, por último, a lo lejos un lujoso nigromante, no con voz de tiple, sino con el grave y fatídico acento que emplean los cómicos cuando representan el papel de estatua del Comendador-: ¡Fabián! ¿Qué has hecho de Gabriela? ¿Qué has hecho de aquel ángel? ¡Te vas a condenar! ¡Fabián Conde! ¡Por la primera vez te cito, llamo y emplazo! (*El escándalo*, 65-7)<sup>2</sup>

La intervención del narrador hasta este momento se había reducido a contar, con una focalización externa y limitada, la irrupción entre el gentío de la carroza de Fabián Conde. La presentación propia y verdadera del protagonista corre a cargo del coro, el cual esboza identikit moral y ofrece las coordenadas intertextuales para interpretarlo, con la alusión a Byron y Zorrilla, dos de los númenes tutelares de Alarcón. Pero el papel del coro en esta escena va más allá de la simple presentación del protagonista y, en una suerte de prolepsis narrativa, anticipa ya algunos de los elementos diegéticos –Gabriela, el agravio a su honor por parte de

---

<sup>2</sup> Las citas están sacadas de la siguiente edición: Pedro Antonio de Alarcón, *El escándalo*, ed. de Juan Bautista Montes Bordajandi, Madrid, Cátedra, 1986. A ella me referiré con el título y la página entre paréntesis al final de cada cita.

Fabián (“¿Qué has hecho de Gabriela? ¿Qué has hecho de aquel ángel?”)- que solo más tarde descubriremos en el relato de Fabián al padre Manrique. Además, el coro acoge en su voz un diálogo intertextual con la escena cumbre del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, con el que pone sobre aviso al protagonista de su inminente destino y al lector del dramatismo futuro del relato. Su “etimológica” potencia interrogante de la que hablaba antes apoyándose en Leopardi y Barthes se confunde aquí con la preocupación por poner en guardia al protagonista sobre el nefasto futuro que le espera, una de las funciones de los primeros coros griegos, según Pavis (1980: 54).

Hay otra escena en la que el coro interviene directamente, cuando Fabián y Diego, en una taberna ante los parroquianos, tratan de aclarar su situación y terminan decidiendo las circunstancias de su duelo. Ante el acoso de Fabián al Diego enfermo, el personaje colectivo toma cartas en el asunto, dividiéndose en varios corifeos con una sola intención; escuchémosles brevemente:

-¡Déjele usted! ¿No ve que está matando a sofocones a ese pobre enfermo? -añadió una mujercilla, plantándose delante de mí.

-¿No oye usted que ni lo cree, ni quiere creerlo? -dijo una buena moza, mirándome de soslayo.



Yo los contemplé a todos con aire de imbécil, y no respondí ni una palabra. Zumbábanme los oídos... Sentía la muerte en el corazón.

-¿Qué es esto? -preguntaron nuevos interlocutores acudiendo al tumulto.

-¡Nada!... ¡Que este señorito ha querido enamorar a la mujer de aquel otro!

-¡Pues que se maten! -exclamó un torero, escupiendo al suelo al pasar por delante de mí.

-¡Ca! ¡Este lindo mozo parece muy cobarde! -replicó la mujercilla-. ¡No así el que se ha ido!

-¡Se ha ido! -repetí maquinalmente.

Y, en efecto, observé que Diego se había marchado, dejándome en manos de aquella chusma.

Di entonces una especie de rugido, y quise correr en pos de Diego; pero veinte personas me sujetaron diciendo:

-¡A la prevención! ¡A la cárcel! ¿Qué va usted a hacer? ¿No le basta haberle requebrado la esposa?

-¡Villanos, atrás! -grité al oír esto último.

Y fue tal mi voz, y di una sacudida tan furiosa, que todos aquellos viles me cedieron paso, de grado o por fuerza, y escapé de allí como el león que rompe los hierros de su jaula. (*El escándalo*, 279-280)

Como se puede apreciar, el coro pone de relieve la intensidad dramática de los hechos, mediante la evaluación de las

reacciones de los personajes, tal y como cabría esperar en un coro griego.

Respecto a estas dos intervenciones explícitas del coro en *El escándalo*, es aún más interesante, a mi ver, el papel implícito desempeñado por el coro de la buena sociedad, la comunidad de los salones de Madrid, en la actitud social del protagonista, cuando se deja llevar por su voz, la voz del qué dirán, de la fama y de la honra. Es, como Uds. recordarán, la clave de toda la novela, lo que ha hecho que, hasta la providencial aparición del vindicador público del buen nombre de su familia, Fabián deba conformarse con llevar solo en el apellido Conde la dignidad social que le habría correspondido, si sobre su padre no hubiera caído un baldón de ignominia en el momento de su muerte. La identidad social se asienta en la opinión pública, se oye decir entre líneas al hidalgo aurisecular Alarcón; y a ésta le da voz el coro, como ya sucediera en la noche de Carnaval del *párodos*: “El auditorio se rió a carcajadas. ¡Auditorio terrible el pueblo..., la masa anónima..., el jurado lego..., la opinión pública! (*El escándalo*, 64)”

La opinión pública, identificada con el coro en esta novela, también contribuye a caracterizar al protagonista, dotándolo de unas capacidades actanciales, de una particular esfera de acción sobre la que el lector construirá sus expectativas para con él. Dice Fabián a Manrique:

De vez en cuando preguntábanse las gentes quién era yo... [...] Recuerdo que fui sucesivamente hermano bastardo de un reyezuelo alemán; hijo sacrílego de un cardenal romano; jefe de una sociedad europea de estafadores; agente secreto del emperador de Francia; un segundo Monte-Cristo, poseedor de minas de brillantes, etc.; y, como resumen de todo, seguían llamándome Fabián Conde, que era lo que mis tarjetas decían. (*El escándalo*, 88)

Con tales expectativas en torno a su persona, Fabián Conde estaba condenado a no dejar de ser un calavera. Y será precisamente esa restricción en una identidad impuesta por la opinión pública la que impida a Fabián acceder al amor de Gabriela: Gregoria, la mujer de Diego, deseosa de aumentar su crédito de buena esposa resistiendo los embates del seductor para colocarse por encima incluso de muchas señoras de la alta sociedad, esta señora *cursi*<sup>3</sup> que aspira a imitar en todo y por todo a

---

<sup>3</sup> La etiqueta se la pone el padre Manrique, el cual parece estar muy al tanto de las novedades léxicas del diccionario de la Real Academia, cuya edición de 1869, apenas unos años antes, incluía la voz “*cursi*”:

-Estoy al cabo de todo... -pronunció el jesuita, sonriéndose-. Quiere usted decirme que era *cursi*.

-¡Justamente!

-La Academia Española ha prohijado ya la palabrilla... -continuó el padre Manrique-, y la incluirá en su próximo Diccionario, como muy expresiva y generalizada. Por lo demás, desde que me leyó usted las cartas de Diego relativas a Gregoria, había yo adivinado (perdónemelo Dios) que lo de *cursi* le venía como de molde.

-¡Oh! ¡sí! -replicó Fabián-. ¡Era *cursi* en todos los conceptos: *cursi* su virtud, *cursi* su hermosura, *cursi* su pretendida elegancia, *cursi* su lenguaje, *cursi* cuanto hallé en su vivienda! ¡Era la más ridícula falsificación que pueda imaginarse de todo lo culto, elevado y noble, y mi pobre Diego, que no conocía sino de oídas las verdaderas grandezas sociales, había tomado por de

las aristocráticas del círculo de amigos de Fabián, termina por forzar la situación; el resultado de su montaje, vista la escasa colaboración de Fabián, se traduce en ofensa personal por el crédito social no aumentado. Diego, entonces, busca la venganza total sobre su ex amigo, quitándole la vida en el campo del honor y el crédito en la sociedad y con Gabriela, mediante la revelación de sus turbios manejos para obtener el título al que era acreedor y de su pertinaz actitud de seductor empedernido. No cuenta, empero, con la desarmante reacción de Fabián, el cual, aconsejado por el padre Manrique, para salvar su vida y la de su amigo, adopta una solución radical: renuncia espontáneamente al crédito social y amoroso en entredicho, a la *ipseidad* impuesta desde el exterior (Ricoeur: 1990: 140-143), desde la sociedad; renuncia a la identidad social por la que tanto ha luchado, primero con la aceptación del falso apellido y después con la recuperación del título al que el apellido alude, para poder prestar oídos a su conciencia, su identidad interior, su *mismidad* (Ricoeur: 1990: 140-143), la voz de la comunidad esencial, la comunidad del alma que le predica su amigo Lázaro y que había hallado y después perdido en Gabriela, la encarnación de su conciencia, tal y como le revela el padre Manrique: “¡Aquella niña era *su conciencia de usted!*” (*El escándalo*, 164).

---

buena ley aquella moneda falsa, y estaba orgulloso de su adquisición! (*El escándalo*, 235-6)

El coro, los rumores que circulan por los salones, en esta visión novelesca de Alarcón, se hace portavoz de la opinión pública, fundamento de la sociedad fría que aleja a los hombres de la cálida comunidad básica, donde la conciencia del individuo revela la fraternidad primigenia del ser humano. En esta antítesis creo ver dos conceptos desarrollados por el antropólogo Turner (2003: 16-17) en su ensayo sobre la estructura (la sociedad) y la comunidad de los marginales, los desestructurados, es decir, la de quienes se sitúan voluntariamente al margen de la sociedad, para volver a los valores primigenios de la humanidad, tal y como hacen Manrique y Lázaro -los dos mentores de Fabián-, su amada Gabriela y él mismo cuando renuncia a la gloria mundana.

Hay que puntualizar que la opinión pública a la que da expresión el coro de los salones aristocráticos y la *vox populi* madrileña no es la que hoy entendemos por tal, tan eficazmente estudiada en sus raíces históricas por Habermas (2008). Alarcón usa el sintagma “opinión pública” con el valor que, según Habermas (2008: 32), tenía al final del siglo XVIII, o sea, el de “opinión mayoritaria”. La “opinión pública” del autor de *El escándalo* no tiene nada que ver, en efecto, con la elaboración crítica de una posición común respecto al poder o al mundo en general -acepción ésta que, ni que decir tiene, hubiera reflejado mejor el uso corriente del momento, como una rápida consulta al CORDE de la RAE confirma-. En cambio, la acepción en que el guadijeño usa la expresión parece corresponder a la segunda de la voz “opinión” en

el DRAE de 1869: “significa también fama ó concepto que se forma de alguna cosa ó persona”. De este breve excursus lexicográfico se podría concluir lo que ya la estructura diegética confirma por su cuenta, es decir, que para Alarcón la opinión pública no es más que un factor de construcción de la identidad social del individuo, una especie de fósil histórico que le permite reducir la dinámica de la sociedad a la difamación y el honor, como si estuviera en pleno Siglo de Oro y el metro de valoración social preponderante fuera el de la honra.

### **El coro en *El niño de la bola***

En *El niño de la bola* el coro asume la fisionomía de una personalidad independiente, bien que colectiva, con capacidad de juicio y de acción en la trama, que lo aleja de la encarnación de la opinión pública de *El escándalo*. Después de aquella primera intervención del coro desde el *párodos* en la que veíamos elementos de su uso clásico, volveremos a encontrarlo más adelante, cuando ya la trama se haya enredado entorno a su eje central: el conflicto entre don Elías, el usurero judío norteño, y Manuel Venegas, el indiano lugareño de origen morisco, con la Dolorosa, hija de aquel y enamorada de este, como objeto de la contienda. Para entonces el coro ya se habrá convertido en la voz de todo un pueblo, que asiste a las vicisitudes ocasionadas por el regreso del emigrante, participando emotivamente y evaluando el dramatismo de la

acción, aunque con un punto de vista parcial: su héroe es Manuel. Ahora, al extender el coro sus dimensiones desde el restringido ámbito de los salones madrileños a todas las clases sociales de un pequeño pueblo andaluz, adquiere la capacidad de condicionar directamente la vida de un personaje, el prestamista don Elías, obligado a vivir recluso en su casa para evitar la reprobación constante de la comunidad por su avidez para con don Rodrigo, el padre de Manuel Venegas. El contacto directo con la vida coral del pueblo de provincias evita que el individuo pueda sustraerse a su influjo, como demuestra bien el cambio de actitud de Manuel, en la procesión del Niño de la Bola, el cual ha de corregir su primer impulso de abalanzarse sobre su ex novia, la Dolorosa, en una simple genuflexión ante su idolatrada estatua procesionaria, a causa de la reacción coral del pueblo entero que ha previsto a tiempo las intenciones de su volcánico héroe. Esta es la escena:

—¡Que la mata!—habían clamado entretanto mil personas, creyendo que el furor y la muerte iban con Manuel...

Y Manuel, que oyera este horrible grito, ya calumnioso; Manuel, que no quiso dejar ni un instante al público en aquel bárbaro error; Manuel, que vio todavía arrodillada mucha gente ante la santa efigie, arrodillóse también de pronto, en medio de su veloz carrera, fingiendo, con la rapidez y la astucia propia de los dementes, un tardío homenaje al Niño de la Bola. (*El niño de la bola*, 134)

Esta capacidad de intervención en la acción narrativa aleja al personaje colectivo de esta novela del coro clásico; en la mayoría de las obras del teatro griego el coro carece de capacidad actancial, *conditio sine qua non* de su necesario distanciamiento de la trama; así lo explica Leopardi (2002: 331):

Los sucesos eran representados por los individuos; los sentimientos, las reflexiones, las pasiones, los efectos que ellos producían o debían producir en las personas puestas fuera de esos sucesos eran representados por la multitud, por una especie de ser ideal. Este se encargaba de recoger y expresar la utilidad que se extrae del ejemplo de aquellos sucesos. (N. d. a.: traducción mía)

En *El escándalo* el coro se encara al protagonista en un par de ocasiones, pero no llega a intervenir en la acción. La repercusión de su opinión condiciona, eso sí, los actos de los personajes, hasta llegar a determinar el desenlace de la trama, pero sin que participe directamente en ella. En *El niño de la bola*, en cambio, al coro se le reserva un importante papel en la acción en los dos ejemplos apenas mencionados, pero también, y sobre todo, cuando una parte del mismo remolonea ante el fuego que está devorando la casa del usurero y con ella los pagarés de casi todo el pueblo. El personaje colectivo llega a proponerse en este caso como una especie de *deus ex machina*, en un arrebatado de justicia poética que le hace sustituirse al propio autor y que es al fin y al



cabo lo que permite a don Rodrigo, bombero improvisado, demostrar toda la nobleza de su ánimo, aun a costa de su vida.

Otro ejemplo de la capacidad actancial del coro del *El niño de la bola* lo tenemos en la escena de la puja del baile, cuando don Elías, achicado en la subasta por el telúrico enamorado de Soledad, trata de impedir con las maneras fuertes que Manuel abrace a su hija y el coro se opone reclamando del usurero el respeto de los derechos de la comunidad a cobrar los miles de reales que vale aquel abrazo.

Este coro popular parece, pues, privilegiar la construcción de la comunidad frente a su papel “etimológico” de revelador de los significados universales del drama. En la primera de sus intervenciones había conseguido colocarse por encima del tiempo e interrogar el pasado y el futuro, según prerrogativa del personaje colectivo clásico, cuando pronosticaba los males que habían de abatirse sobre el pueblo todo con la venida de Manuel; sin embargo, en otras ocasiones no consigue remontar el vuelo a tan trágicas alturas y permenece anclado a las circunstancias de la acción, como cuando se equivoca al predecir que el usurero condonará parcialmente la deuda al huérfano del héroe que ha salvado sus letras de crédito (*El niño de la bola*, 30-1). ¿A qué se debe, entonces, esta abdicación de sus privilegios por parte del coro? Probablemente al hecho de que se ha personalizado y psicologizado en demasía, siendo propio del coro griego, en

opinión de Pavis (1980: 55), la despsicologización del conflicto de la trama y su elevación a esferas trascendentes. Schiller (1860: 356) lo decía con menos jerga y más elegancia:

El coro junta en la tragedia los dos aspectos de la vida, cuya conjunción es necesaria para la poesía: el coro no es ya un individuo, sino una idea abstracta representada por una multitud fuerte y sensitiva. Con el imperio de su presencia se apodera de la sensación; abandona el círculo restringido de la acción, se eleva a contemplar los destinos y el porvenir de los pueblos, la misión de la humanidad; indica los grandes objetivos de la vida; amaestra con sabios consejos, y todo esto confiando en la omnipotencia de su fantasía, ayudado por la audacia del vuelo lírico. (N. d. a.: traducción mía)

En cambio, el coro de *El niño de la bola* se deja arrastrar por la emotividad del momento, pasando de la curiosidad, al asombro, la tristeza, la consolación, la angustia; del deseo de tragedia, al llanto feliz porque ésta no ha tenido lugar. El narrador mismo constata este exceso de implicación del coro popular:

La perplejidad del *coro* era inmensa, indefinible. ¡Había cambiado tantas veces de papel en aquel drama, que ya no sabía qué actitud tomar, ni discernía acaso sus propios sentimientos! (*El niño de la bola*, 191)

El motivo de la pasionalidad del coro lo encuentra el narrador en su origen étnico: “su morisca imaginación [estaba

siempre] ganosa de emociones extraordinarias” (*El niño de la bola*, 187). Desde la olímpica distancia griega Alarcón ha hecho descender al coro hasta la inmediatez de la vida cotidiana de una comunidad campesina y lo ha convertido en la representación del espíritu del pueblo, del *volksgeist* romántico, como bien dice Baquero Goyanes (1973: XCI). Pavis (1980: 55) identifica esa misma concepción del coro como voz del pueblo en los dramas de Víctor Hugo; ¿habrá sido en las obras de su admirado romántico francés donde Alarcón aprendió a usar el coro?

No cabe duda de que la emotividad del pueblo subraya el dramatismo de la escena, ofrece instrucciones de lectura al lector, lo representa, en cierto sentido, tal y como se requería del coro griego (Leopardi: 2002: 331; Vernant: 1976: 4; Adriani: 2008: 14); pero a diferencia del predecesor clásico que solicitaba la activación de la capacidad intelectual y el conocimiento de la historia y los mitos (“se encargaba de recoger y expresar la utilidad que se extrae del ejemplo de los sucesos”, dice Leopardi: 2002: 331), este de Alarcón se dirige más bien al sentimiento de los lectores, a su solidaridad de casta, a su ancestral orgullo de cristianos viejos. A Alarcón le interesa, por encima de todo, la construcción de la mentalidad comunitaria, regida por los valores tradicionales del Antiguo Régimen, frente a los desastres de la sociedad liberal burguesa de la Restauración, basada en el crédito; frente a los valores cristiano-viejos del morisco (!) de nombre godo don Rodrigo, incapaz de entender la dinámica del interés compuesto,

tenemos la rapacidad del judío usurero norteño don Elías, que ha construido su fortuna sobre la susodicha dinámica. Si al lector le quedara todavía alguna duda de parte de quién está el autor, y con él el coro, puede leer la explicación del narrador del interés compuesto y sus perniciosos efectos en la economía del godo morisco:

Rodrigo Venegas tuvo que renovar por diez años los pagarés de dichos cuatro mil duros, con aquella acumulación de diez mil (total, catorce), y con la de otros seis mil que nadie más que D. Elías se atrevió a prestarle para repoblar olivares y viñas (total, veinte), y con la de otros cinco mil, por réditos de los veinte en el primer año (total, veinticinco)... ¡Veinticinco mil duros justos y cabales, cuando en efectividad, sólo había percibido diez mill! (*El niño de la bola*, 26)

Don Rodrigo y su hijo Manuel son los paladines del pueblo, del coro. Son, como el pueblo mismo, moriscos, desprendidos, nobles de ánimo, románticos, trágicos... Los forasteros del norte representan el mal (como el oso asturiano que inverosímilmente ha atravesado toda la península para venir a asolar las tierras guadijeñas), la nueva sociedad (el riojano don Elías y su interés compuesto; el también riojano Antonio Arregui, el marido de Soledad, y su fábrica de paños movida por agua). Los contenidos ideológicos de la batalla entre estos dos vectores diegéticos quedan explicitados y representados en las figuras de

don Trinidad Muley y Vitriolo, el bondadoso cura y el boticario huérfano y liberal, malo de necesidad, por ideología y nacimiento (Liberatori: 1981: 156). El cura morisco trata de preservar el equilibrio de la comunidad reunida en cuerpo místico en torno a su persona contra los embates del liberalismo, ideología foránea importada por Vitriolo, que persigue la implantación del laicismo y la razón, en una palabra, de los principios rectores de la sociedad española en su conjunto. Al final, don Trinidad triunfa y Manuel se va sin alterar el orden comunitario; o al menos eso es lo que el narrador hace creer al lector, en este primer desenlace del nudo ideológico, poniéndole en los labios la miel del *happy end* comunitario. En realidad a este final el autor le superpone otro, en el que el desenlace definitivo de la trama resulta menos favorable a las expectativas de equilibrio armonioso del cura y el coro; cuando ya todo parecía en paz, el pérfido Vitriolo se sale con la suya y convence a Manuel para que vuelva sobre sus pasos, dé involuntaria muerte a la Dolorosa y muera él a su vez bajo el puñal de Arregui, con lo que la inmólación de la comunidad y sus valores en el altar de la sociedad y el libre pensamiento resulta consumada definitivamente.

## Conclusiones

La misma contraposición entre sociedad y comunidad la habíamos encontrado en *El escándalo*; también allí la comunidad

esencial de los marginales se agrupaba en cuerpo místico en torno al padre Manrique, o a Lázaro, como aquí en torno al cura morisco, en defensa de los valores de la identidad profunda, de la conciencia, decía el padre Manrique, rechazando la falsa identidad de la sociedad de los salones, con su atención por el crédito, la fama, que en *El niño de la bola* se convierte en crédito financiero y el libre pensamiento. En las dos novelas el coro se deja implicar en una de las partes en liza, perdiendo sus prerrogativas clásicas de visión que trasciende el conflicto para leerlo en clave paradigmática y universal. En *El escándalo* se identifica con la opinión pública, reducida, empero, al punto de vista de la sociedad de los salones, la que construye identidades sociales; en *El niño de la bola* con la comunidad pueblerina apiñada en torno al representante de la tradición. En los dos casos, Alarcón usa al coro para dividir, para escindir a la comunidad de la sociedad, marcando una distinción que no está presente en la tragedia griega, género en el que el coro representaba a toda la comunidad en su proyección en el tiempo y en su identidad imperecedera, con el recurso a la interpretación paradigmática de la trama sobre el fondo de los mitos y la historia. Bien es cierto que el coro trágico griego, en cuanto mediador entre la figura mítica o épica, lejana en el tiempo, y el espectador de la Atenas del siglo V a.c., interpreta lo que el primero hace o siente según la clave de lectura de los valores existenciales del segundo (Adriani: 2008: 14), es decir que, como señala Vernant (1976: 12), se propone como el ojo del ciudadano que mira al mito antiguo,

tratando de armonizarlo con las nuevas formas del pensamiento jurídico y político. Su papel se ha hecho necesario porque el cambio de modelo social requiere un mediador. En ese sentido, Alarcón utiliza el coro con su valor “etimológico” de mediador, pero en sentido contrario: en vez de buscar la armonización entre dos paradigmas socio-culturales, busca el conflicto entre los dos modelos de sociedad. Poco importa si para conseguir su objetivo político debe forzar un poco las cosas e identificar de modo anacrónico, como hace en *El escándalo*, al coro, a la opinión pública del último tercio del XIX, con la dinámica del honor del Siglo de Oro, y en *El niño de la bola* hacer del coro un portavoz de los valores cristiano-viejos de los descendientes de los moriscos contra la cultura industrial nortea, el interés compuesto y el contubernio judeo-liberal. El coro, para el guadijeño, más que un instrumento literario de modernización del código novelesco, como lo había sido para Schiller con la tragedia, es un instrumento de defensa de la tesis de sus novelas, que le consiente contraponer no ya individuo y sociedad, sino comunidad y sociedad.

### **Bibliografía.**

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1973). *El escándalo*. Edición, introducción y notas de Mariano Baquero Goyanes. Madrid. Espasa-Calpe.

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1986). *El escándalo*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Montes Bordajandi. Madrid. Cátedra.

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1991). *El sombrero de tres picos*. Edición, introducción y notas de Arcadio López-Casanova. Madrid. Cátedra.

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1971). *El niño de la bola*. Estella. Salvat editores.

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1923). *La pródiga*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

ADRIANI, Elena. (2008). *Storia del teatro antico*. Roma. Carocci.

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1953). "Adolphe y La Pródiga". *Ínsula*. 88.

[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34696282109058310410457/p0000001.htm#I\\_0](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34696282109058310410457/p0000001.htm#I_0)

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1973). "Introducción". En Pedro Antonio de Alarcón. *El escándalo*.



Edición, introducción y notas de Mariano Baquero Goyanes.  
Madrid. Espasa-Calpe. VII-CXXXIX.

BARTHES, Roland. (1986). "El teatro griego". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós. 69-92.

HABERMAS, Juergen. (2008). *Storia e critica dell'opinione pubblica*. Roma-Bari. Laterza.

LEOPARDI, Giacomo. (2002). *Teorica delle arti, lettere ec. Parte pratica, storica ec.*. Vol. V de Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri. Edizione tematica stabilita sugli Indici leopardiani*. 6 voll. Edición, introducción y notas de Fabiana Cacciapuoti. Roma. Donzelli.

LIBERATORI, Filomena. (1981). *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*. Napoli. Instituto Universitario Orientale.

LUKÁCS, György. (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona. Edhasa.

MONTES BORDAJANDI, Juan Bautista. (1986). "Introducción". En Pedro Antonio de Alarcón, *El escándalo*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Montes Bordajandi. Madrid. Cátedra. 9-54.

PAVIS, Patrice. (1980). *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*. Toronto. University of Toronto Press.

RICOEUR, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris. Seuil.

SCHILLER, Federico. (1860). “Dell’uso del coro nella tragedia”. En *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Gabriele De Stefano. Napoli. Francesco Rossi-Romano Editore. 353-358.

TURNER, Victor. (2003). *Simboli e momenti della comunità. Saggio di antropologia culturale*. Brescia. Morcelliana.

VERNANT, Jean-Pierre. (1976 ). “Il momento storico della tragedia in Grecia: alcune condizioni sociali e psicologiche”. En Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet. *Mito e tragedia nell’antica Grecia*. Torino. Einaudi. pp. 3-7.