

Angel Ruiz Pérez  
“Crítica, sátira e ideal ilusorio del mito en Clarín”  
*Revista Hispánica Moderna* 42 (2000), p. 305-24

Sobre el interés de Clarín por el mundo clásico y su valoración de la crítica literaria y de la educación clásica traté ya en un estudio que dediqué a cuestiones generales de su relación con la Antigüedad y que coincide en parte con otro que había realizado previamente Carolyn Richmond. Aquí pretendo limitarme a un aspecto, el del tratamiento de los mitos clásicos en el conjunto de su obra, tanto literaria como periodística, aunque de esta última sólo lo más accesible, lo publicado en volumen o en recopilaciones modernas.

### 1. EL RECHAZO DE LA HERENCIA NEOCLÁSICA

Que alguien escriba sirviéndose de alusiones míticas no es en sí mismo un indicio de calidad literaria: el propio Clarín dedicó muchos artículos a atacar con dureza a quienes insertaban referencias de este tipo sin ton ni son. Muy frecuentemente realiza una parodia del estilo elevado del neoclasicismo, que llega a su culmen en el Folleto Literario *Apolo en Pafos*. En esta línea defiende en *Solos de Clarín* el realismo, por ejemplo en la caracterización de las clases bajas en la literatura; le molesta que en muchas obras contemporáneas hablen los personajes como protagonistas de églogas, alejados de la realidad de la época:

Ese pueblo que duerme a la intemperie, que vive en una ignorancia muy parecida a la del salvaje, ¿cómo ha de tener en su seno muchachas que parecen discípulas de Pitágoras y que después de anunciar La Correspondencia, El Diario, recitan, casi en griego, los versos de oro o el Fedón de Platón? (175).

A la inversa, la experiencia de la vida aldeana puede tener correlatos con el mundo clásico, porque la humanidad es una y realidades lejanas en el tiempo tienen puntos de contacto; los signos del enamoramiento que describió ya Safo se encuentran también en los aldeanos:

Alguna vez, en la romería, en medio del bosque, ya entrada la noche, he oído yo a mi lado el rum rum de los amores aldeanos; sentencias iban y sentencias venían, conceptos tortuosos contestaban a frases ensortijadas, y dama y galán comían en tanto, con ruido sordo de mandíbulas, avellanas tostadas y rosquillas de yema. Alguna vez se me ocurrió encender un fósforo para ver bien a los doctores del amor rural, y ¡oh, sorpresa! los ojos de ella y los de él eran brasas; los labios estaban secos, las mejillas ardían y en aquellas orejas debían de sonar los zumbidos de que nos habla Safo... (*Nueva campaña* 67).

[306] No basta, pues, con utilizar nombres, decorados o citas clásicas y menos en situaciones en las que son totalmente inapropiadas tales citas; si la actitud de los que caen en este defecto en países donde los estudios clásicos prosperan es para Clarín rechazable, mucho más la de los escritores españoles, con un nivel ínfimo de conocimiento de la cultura antigua<sup>1</sup>. En *Ensayos y revistas* afirma a propósito de una antología de poetas españoles realizada por un italiano, Cesáreo:

Y no me dejo engañar por las sonoras cascadas de italiano en versos bien medidos, ni por las metáforas de prendería, ni siquiera por aquel barniz de clasicismo y sabio modernismo que no suele faltar en los poetas medianos de los bienaventurados países donde la segunda enseñanza es un hecho; quiero decir, que es en efecto una enseñanza. Con lo que se puede aprender en las cátedras de retórica de los gimnasios y liceos, en punto a mitología y otras antigüedades clásicas, y a poco que se añada la malicia de escribir los nombres de los dioses griegos y de los héroes como se escriben en griego, hay bastante para dar cierto tinte de poesía mitológica a lo que se hace, y embobar a los incautos. Pues bien: ni por ésas me he dejado yo engañar por los poetas chirles de allende el Mediterráneo o de allende los Pirineos ¿Cómo suponer que engañen al Señor Cesáreo nuestros versificadores, que ni siquiera son bachilleres, o lo son de mala manera? (218-9).

Con mitología, pues, no se hace buena literatura. Ello no quiere decir que Clarín rechace las referencias clásicas; de hecho insiste con frecuencia en la importancia del estudio de los textos originales y del contexto histórico y cultural en el que surgieron, como afirma en *Mezclilla*:

Sin remontarnos a Los Vettori, Richiers, Marsilio Ficino y Angel Policiano, no pasando de Wolf y Bentley, Heyne y Hermán [sic], y llegando en seguida a Otfried Müller, a Grote y a Mommsen (...) sin olvidar a los arqueólogos (...) tenemos sobrada materia para hacernos por algún tiempo contemporáneos de griegos y romanos, y la lectura de sus libros célebres adquiere en tal caso relieve sorprendente, como la realidad misma, y se convierten a nuestros ojos en hombres de carne y hueso, los que ordinariamente suelen ser considerados como frías representaciones de edades muertas, que no es posible resucitar ni ante la fantasía siquiera (50-57).

Es interesante este texto porque demuestra el conocimiento por parte de Clarín de algunas de las figuras principales del humanismo renacentista y de la filología clásica de la época; también es un resumen de su ideal de acercamiento al mundo antiguo, pues propone que se insista en que los antiguos son ante todo seres humanos, limitados pero con un bagaje impresionante, rico en enseñanzas<sup>2</sup>. Lectura de los textos, conocimiento de *realia* y estudio de las obras científicas modernas [307], ése es el ideal que propone en la educación. Contra lo que reacciona claramente es contra la idealización irreal de un mundo clásico inexistente, lleno de una mitología dulce y engañosa. Frente al pseudo-clasicismo, Clarín se inclina por el clasicismo lleno de profundidad de la literatura alemana, con Goethe y Schiller de modelos, y de la filología clásica que se hacía en la Alemania de su época. Contrafigura de este ideal es el canónigo Ripamilán de *La Regenta*, poeta bucólico y epigramático, admirador de Anacreonte y Marcial, de Moratín y Meléndez Valdés, y autor de “Églogas y canciones por un pastor de Bilbilis” y que distingue cuidadosamente entre su vida de canónigo perfectamente moral y su disfraz literario de pastor enamorado de la mujer; se trata de una figura simpática (cosa rara en esa novela) pero totalmente anacrónica, ya en su época, y un punto ridícula.

El pseudo-clasicismo ya es una antigualla y por ello cuando Clarín recoge mitología en su obra nunca se dejará llevar por un acercamiento inocente, idealizado y al fin falso. Interesante es una muestra temprana de parodia de este estilo pseudo-clasicista; se trata de un texto de 1868, de *Juan Ruiz*, el periódico que redactaba cuando tenía 16 años:

Fantasia... griega y no tan griega.

¡Oh, Musa, musa del Petrarca, del Tetrarca y aun del Monarca... sabio! Ven, ven, yo te invoco, voy a pedirte un favor, y ya sabes tú que eso no se le puede negar a un amigo.

¡Por Apolo querido, no me desdeñes!

¡Por Apolo querido, no seas tan *desaboría*!

No te creas que te llamo para cantar las hazañas del padre Claret u otro cualquier padre, el padre Adán inclusive; no, te llamo para otra cosa muy distinta.

¿Sabes para qué? Para que me prestes el Pegaso; sí, quiero dar un paseo en ese bizarro y alado alazán, aunque sea a peseta la hora. (...)

Y monté:

-¿A dónde vamos, mameluco? preguntó Pegaso.

Y yo tímido contesté:

-Donde tú quieras (358).

La historia continúa explicando que por donde va oye el nombre de Prim, hasta que vuelve a casa y cae en la cuenta de que el general sigue mandando en España. Es interesante este texto temprano pues se observa en él la irreverencia con que trata a quienes tan consideradamente habían sido invocados en la literatura previa, a lo que se une la referencia a la actualidad, a la política de partido, otro aspecto constante en su obra.

## 2. MITOS FRECUENTEMENTE UTILIZADOS

Pero Clarín evidentemente se sirve también de los mitos, y de algunos repetidamente. Aquí vamos a señalar varios especialmente importantes. Uno de ellos es el de Argos, al que cita al menos en cuatro ocasiones y que pudo imitar de Cervantes, que la usó mucho en las *Novelas Ejemplares* (*El celoso extremeño*, *La señora Cornelia*, *Rinconete y Cortadillo* y *La gitanilla*) y en *El Quijote* (II, 65)

[308] A. En *La Regenta* (II. 20, 174) Mesía habla de un maestro de escuela que cuida de la virtud de su hija con gran atención: “velaba por el honor de su casa como un Argos”.

B. En *Un documento* (*Pipá* 182) se afirma: “La mujer más fiel se distrae y deja de oír al amante por mirarse en los mil ojos del Argos enamorado, de la multitud que contempla”.

C. En *Para vicios* (*Cuentos Morales* 77) se habla de una señora beata: “tenía una inquisición en cada yema de los dedos de las manos; era un Argos para perseguir el vicio de los miserables”.

D. En *El rey Baltasar* (*El gallo de Sócrates* 26): “Los pillos del negociado, que los había, estaban convertidos en Argos de la honradez provisional y temporera”.

En cada una de ellas el referente mítico es el mismo, pero aplicado a contextos algo distintos; en B la multitud que admira a la duquesa del Triunfo, la protagonista del cuento, la observa con los mil ojos de Argos; en las otras tres se insiste más en el aspecto de guardián insomne e insidioso de este monstruo cubierto de ojos, que por encargo de Hera vigilaba a Io, amante de Zeus transformada en vaca. En A Mesía se deleita en relatar a sus admiradores cómo consiguió seducir a una joven inocente destruyendo a una familia, a la que previamente narcotizó con su atractivo como Hermes duerme a Argos con su música. En C la protagonista es una beata que reparte limosna con egoísmo, fiscalizando a los pobres para exigirles una perfección moral imposible. D se refiere a la envidia que sienten los compañeros de oficina ante el modelo de honradez auténtica del protagonista, que se precipita en la desgracia ante una debilidad puntual; así, Argos se convierte en símbolo, expresión condensada de esa vigilancia insidiosa que impide la libertad de los demás.

Otro grupo lo forman las referencias a la despedida de Héctor y Andrómaca y al oxímoron que emplea Homero (*Iliada* VI, 484) para describir los sentimientos de la mujer que se despide del marido que vuelve a la guerra y que a la vez ríe al ver el miedo que siente su hijo pequeño ante el penacho de plumas del yelmo del padre:

A. En *La Regenta* (II, 17: 73): “Sintió lágrimas y risas mezcladas y lloró riendo como Andrómaca”.

B. En *Benedictino* (*El Señor* 204): “Se alegraron; es decir, Abel, como Andrómaca, se alegró entristeciéndose”.

C. En *El rey Baltasar* (*El gallo* 22): “Marcelo, con lágrimas de inefable alegría en los ojos, sonriendo entre lágrimas, como Andrómaca, miraba a su padre extasiado, dudando de su felicidad futura”.

La referencia a una cita clásica muy conocida es utilizada por Clarín en la línea ya señalada de identificación de la humanidad en las diferentes culturas y en la referencia paródica al mito: personas contemporáneas pueden sentir lo mismo que Andrómaca, parece decir Clarín, pero compararlas con ella a veces puede sonar a ridiculización de esos mismos sentimientos.

Muchas menciones hay también al mundo de los muertos:

A. La protagonista de *La mosca sabia* (*Solos* 141) se lamenta de la desgracia a que le ha llevado su conocimiento: “pasé mi juventud buscando la [309] verdad, y ahora que lo mejor de la vida se acaba, busco afanosa cualquier mentira agradable que me sirva de Leteo para olvidar las verdades que sé”.

B. En *Su único hijo* (207): “Reyes había leído la *Odisea* en castellano y recordaba la interesante visita de Ulises a los infiernos; aquella vida opaca, subterránea del Erebo, donde opinaba él que tanto debían de aburrirse las almas de los que fueron, se le representaban ahora al ver a los tristes cómicos, silenciosos y vagabundos, cruzar el escenario oscuro, como espectros”.

C. En *Cuervo* (118): “D. Ángel vertía a cántaros el agua del Leteo”.

De especial interés es B, con la comparación de los cómicos a las almas errantes en el Hades; en A y C se hace referencia a las aguas del olvido, el Leteo, como sinónimo de un calmante de las desgracias, en el primer caso con recurso al humor cuando se habla de ‘verter a cántaros’ y en el segundo como medio de caracterizar a la mosca protagonista del cuento y su erudición.

Otro caso típico es el de Píldes, el amigo fiel de Orestes:

A. En *La Regenta* Quintanar se refiere a Frígilis (I, 3: 176): “su Píldes cinegético, como le llamaba”.

B. A su vez Ana pensando en Frígilis (I, 10: 375): “Aquel Herodes era él Píldes de su marido”.

C. En *El centauro* (*El Señor* 101), sobre un oficial de caballería, enamorado de su caballo: “que sería su Pílates, si hubiera Pílates de cuatro patas, y si hombres como [... el oficial de caballería] pudieran ser Orestes”.

En *La Regenta* Quintanar se muestra como una persona cursi al llamar así a su amigo Frígilis; cuando Ana siente resentimiento contra él por haber facilitado su matrimonio con Quintanar cita con amargura el latiguillo de su marido. Por último en el cuento de *El centauro* se insiste de forma irónica en la relación entre un oficial de caballería y su caballo con una comparación que sirve para acentuar lo ridículo del ejemplo contemporáneo en relación con el mito.

Orestes forma parte de un linaje, el de los atridas, que interesó profundamente a Clarín. En varios artículos de crítica teatral considera como el *summum* del teatro las tragedias sobre Agamenón y su familia; cuando tiene que defender en *Ensayos y revistas* la presencia en la literatura de conflictos graves, como en *La tierra* de Zola, habla de que “las grandes tragedias griegas no pierden su grandeza artística, su clásica hermosura, por los crímenes de Egistos y Clitemnestras, Edipos y Yocastas, Orestes, Medeas, Fedras y demás asesinos e incestuosos” (99). La relación entre Orestes y Electra le parece el culmen del amor fraternal en la literatura y en una carta a un amigo que recoge García Sarriá (272) le dice que ese mito le ha impresionado mucho, hasta hacerle llorar, recordando a una hermana suya que murió. Varios textos queremos citar a este propósito

A. En un artículo que recogió Botrel (122) sobre *Gloria* de Pérez Galdós: “Recordad a Ifigenia sacrificada por Agamenón a los dioses para que el viento hinche las velas de la flota griega (...) Gloria es Ifigenia porque es dulce y resignada...”

B. En *Cuervo* (129) aparece este pasaje: “Y al cementerio. Delante la cruz y los ciriales; detrás la caja, y luego, en dos filas, el coro de la muerte, [310] el coro trágico, que calla a ratos, mientras habla el misterio de ultratumba allí dentro en la caja, sin que lo oigan los del coro; como, en el palacio de Agamenón, mientras Orestes asesina a Egisto no se oye nada... Y vuelve el coro a cantar, a cantar los terrores de la muerte; terrores de que no habla la letra, a que nadie atiende, pero de que hablan las voces cavernosas, el canto llano, el aparato fúnebre”.

C. En *El cura de Vericuelo* (*Cuentos Morales* 17): “En la sala no había nadie más que los futuros ifigenios del mandongo”.

D. En el mismo cuento (44): “pero la sotana me ataba y me impedía la acción, la defensa, como al pobre Agamenón la enmarañada urdimbre que Clitemnestra arrojó sobre su cabeza, para que a mansalva le rematara Egisto”.

En A y B hay un acercamiento grave a la muerte de Ifigenia a manos de su padre Agamenón y a la del propio Agamenón y la intensidad dramática que tienen estos episodios en Esquilo. Los otros dos pertenecen a *El cura de Vericuelo*, cuyo protagonista es un sacerdote que se precipita en la desgracia por su amor al juego; sus cerdos son comparados con Ifigenia burlescamente; en otro momento se habla de la sotana como de una red que impide el movimiento, como ocurre con Agamenón cuando muere a manos de su mujer y del amante de ésta. La comparación entre los cuatro nos muestra las múltiples vías por las que entra el mito en la obra de Clarín: solemnidad, correlato de actitudes contemporáneas, medio de análisis de obras literarias modernas o mero chiste.

En otras ocasiones encontramos que Clarín refleja algunos mitos a partir de imágenes concretas, algo muy comprensible si tenemos en cuenta que la pintura mitológica había sido tema favorito del Neoclasicismo y seguía estando presente en toda la pintura académica y en los grabados, tan importantes en la vida diaria de las casas burguesas y en las ilustraciones periodísticas de la época. En *La Regenta* Quintanar ve a Ana con la mano levantada hacia la luna:

“-Eh, ¿qué tal, Quintanar? ¿Qué tal efecto de luna hago...?”

-Magnífico! Magnífica estatua... original pensamiento... oye: “La Aurora suplica a Diana que apresure el curso de la noche...” (II, 24: 374).

Se puede relacionar con ello son dos referencias a Ariadna:

A. En *El Quin* (*Cuentos Morales* 178): “tomó vientos, y con la nariz abierta al fresco nordeste, como hubiera hecho Ariadna, a ser podenco...”.

B. En *La fantasía de un delegado de hacienda (El gallo 119)* el protagonista, ‘argonauta’, se va a pescar un día de galerna: “y no oyó las súplicas de su mujer, a quien dejó, como Ariadna de cabotaje, en poder, o al cuidado, de aquellos señores...”.

En ambos casos la referencia mítica es paródica. La Ariadna que es abandonada por Teseo en Naxos se compara con un perro y con una mujer también abandonada, pero en una situación poco trágica; de fondo está la imagen estereotipada ya de Ariadna en el borde del mar, inclinada hacia el amado que se va abandonándola.

El caso de Edipo le llamó también la atención. En un cuento impresionante, *Viaje redondo*, un personaje que pierde la fe, materialista, piensa que “El [311] mundo natural sin la belleza de sus formas aparentes todavía puede mostrarse grande, poético, pero triste, a veces horroroso, en su destino, como un Edipo” (*Cuentos Morales 208*). De más entidad, creo, es la relación que se establece con este mito en otro cuento importante, *Cambio de luz*, en el que el protagonista cambia radicalmente de vida cuando queda ciego: es entonces, perdida la luz del conocimiento sensible, cuando comprende lo que es y alcanza un nivel de conocimiento distinto, que había estado buscando con afán cuando todavía veía.

Muy curiosas son dos referencias aisladas pero de filiación común: el mito que acaba en catasterismo; en la primera, de *Nueva campaña* se propone que Cánovas, por el que siempre tuvo una extraña fijación Clarín y al que ataca ahora porque el estado no quiere conceder una pensión al poeta Zorrilla, se convierta no en constelación, sino en nebulosa:

¿Pero qué le parece a usted que merece Cánovas? ¿Qué le daremos? -Le preguntaba.

¿Le parece a usted que hagamos de él lo que la antigüedad con la cabellera de Berenice?

-Eso es, justo: ¡qué menos puede ser Cánovas que una constelación! ¡Elevémosle a la categoría de nebulosa! (90).

En un cuento no recogido en colecciones, *El oso mayor*, todo gira en torno a la frase ‘hacer el oso’, que en la época significaba ‘tontear’; el protagonista, cuando muere acaba haciendo el oso con una marquesita en el cielo, por lo que al fin son expulsados del cielo al cielo... estrellado. Pasan a ser una constelación, la que “cuando se descubra, se llamará... el oso mayor” (351).

Hay otras muchas referencias, pero más aisladas, no tan recurrentes como las anteriores a lo largo de la obra de Clarín, y por ello menos sintomáticas, aunque siempre aparecen con un fin: por ejemplo cuando el Magistral llama a Mesía ‘don Juan de similor’, ‘elegantón de aldea’, ‘parisién de temporada’, ‘busto hermoso’, ‘Narciso estúpido’, ‘egoísta de yeso’ (II, 30: 495): evidentemente la referencia a Narciso, junto a las otras, caracteriza muy bien el egocentrismo de Mesía en la novela.

Se podría citar muchos ejemplos de la burla a que somete sin piedad Clarín a sus contemporáneos y a sus personajes por medio de la mitología. Aquí sólo recogeré un texto de *Su único hijo* en el que un doctor pretencioso queda en ridículo después de haber intentado hacer alarde de su cultura con una referencia mitológica:

- El histerismo es un Proteo.

-¿Quién?, preguntó Emma.

-Uno, advirtió Bonis, luciendo sus conocimientos clásicos, que robó el fuego de los dioses.

-Eso es, afirmó el médico, que no conocía de la biografía de Proteo más datos que los conducentes a su cita. El histerismo, añadió, como Proteo, toma infinidad de formas.

-¡Ah, sí!, interrumpió con ingenuidad Bonis. Dispense usted, D. Basilio; el que robó el fuego a los dioses fue otro, fue Prometeo... Me había equivocado.

[312] El doctor se puso un poco encendido y disimuló con un zizzas entre ceja y ceja su enojo, doble por lo de haberle llamado D. Basilio y haberle hecho enseñar la punta de la oreja de su descuidada educación en materia de antigüedades.

‘Qué animal es este calzonazos!’ pensó (305).

A propósito de este texto hay que recordar que en *Su único hijo* la mitología es un importante factor de interpretación, como ya vieron Bandera y García Sarriá (148-50): el protagonista recorre al

final de la novela el camino de vuelta a su pueblo de origen, Raíces, en paralelo con Ulises (al final ambos encuentran al hijo) pero también como su contrafigura ridícula, por la diferencia evidente entre el héroe de la *Odisea* y el vulgar Bonifacio Reyes (493-4).

### 3. EL MITO COMO CLAVE DE INTERPRETACIÓN

Además de las referencias aisladas, pues, el mito es un aspecto importante en la interpretación de los textos de Clarín. Un cuento donde la mitología ocupa una posición central es el dedicado a Vario, poeta romano cuya obra se ha perdido casi totalmente. Clarín reflexiona en él sobre el sentido que tiene el escribir cuando todo puede acabar en el olvido. Vario, en su huida de Roma, busca en Grecia el sentido de su vida y su obra, y en la costa le llega en el canto de las sirenas la tentación de que toda su producción quedará en el olvido. Del sentido de este cuento han tratado en profundidad Richmond y Pope.

Importante es también la crítica del mito en *El gallo de Sócrates*, una continuación del *Fedón* de Platón en la que se enfrenta a Sócrates (representación de la sabiduría, de la genialidad que reconoce sus límites, de la conciencia de lo inasible de la realidad) con sus seguidores y con Gorgias (el sofista, racionalista, seguro de todo, que pretende demostrarlo todo). Como piedra de toque canta las verdades del barquero un gallo de Gorgias, cínico, admirador de Sócrates y crítico de la actitud de sus seguidores y de las ideas de Gorgias. Critón, discípulo de Sócrates y encargado de cumplir sus últimas disposiciones, quiere cumplir al pie de la letra su última orden antes de morir, ofrecer un gallo a Esculapio, aunque no sabe si ha sido irónico al decir eso, o el hecho de mandar el sacrificio respondía al respeto del maestro a la religión popular, pues recuerda que Sócrates trataba los mitos de un modo poético, simbólico... pero de hecho se sometía a las prácticas de la religión estatal. Demostración de esto para Critón era el modo como Sócrates había descrito el más allá; “con pormenores topográficos que más tenían de tradicional imaginación que de rigurosa dialéctica y austera filosofía” (10). Sócrates podía conjugar lo racional y lo suprasensible sin aparente contradicción de sus ideas: “Su alma grande podía, sin peligro, divertirse con el juego sublime de imaginar armónicos la razón y los ensueños populares” (13). Las almas grandes pueden hablar en símbolos, poéticamente: cuando hablan de lo más importante dejan de lado las imágenes. En la discusión con el gallo de Gorgias queda en evidencia ese apego a lo mítico en sentido plano y el gallo muere. La mitología a la que recurría Sócrates, viene a decir Clarín, no hay que considerarla como algo [313] intocable y excelso, aunque es evidente su encanto y su capacidad para expresar lo que no es accesible por la simple razón.

La mitología es hermosa, tiene un valor simbólico, pero no sirve de bálsamo para quienes buscan en ella una realidad que no tiene o un medio de evasión de un mundo que les resulta hostil o que no creen a la altura de sus aspiraciones. Así nos encontramos con la protagonista de un cuento titulado *Amor'è furbo*, mujer frívola deseosa de vivir en un mundo cuyo modelo fuera el teatro que representaba, el del clasicismo francés:

¡Polifemo! Éste había sido mucho tiempo su sueño secreto. ¡Cuántas veces, en brazos de su amante, había pensado con tristeza que le sobraba un ojo! (...) En vez del ojo, el amante acababa por tener en la frente la insignia del minotauro, y todo era mitología (*Pipá* 150).

Aquí más que crítica a la mitología se rechaza la interpretación que el clasicismo francés había hecho de ella, creando un mundo edulcorado que enajenaba de la realidad. Similar es el caso del cuento *El centauro*, en el que la protagonista destaca por su belleza griega: “su cabeza parecía destacarse en una medalla antigua, (...); su indumentaria, su figura, sus posturas, hablaban de Grecia al menos versado en las delicadezas del arte helénico” (*El señor* 99). Su problema es que está enamorada de un ideal, en concreto de un centauro: “Este sueño de la mitología clásica es el mío; para mí todo hombre es poco fuerte, poco rápido y tiene pocos pies” (101). La culpa de todo, afirma Clarín, es una educación ‘pagana’, descompensada. Al final se casará con un oficial de caballería, enamorado de su caballo.

Otro ejemplo lo encontramos en un cuento temprano, *La mosca sabia*; en ella la protagonista, una mosca (macho), aprende en los libros de un sabio, con una educación básicamente griega; en el momento culminante de la acción se enamora de una mosca (hembra) de alas verdes y doradas. En el texto siguiente nos encontramos con el momento en que le declara su amor:

*Kalé*, dije en griego, creyendo que era aquella lengua la más digna de la diosa de las alas de verde y oro.

(...) - Ven y volaremos juntos; yo fingiré que huyo de ti...

- Sí, como Galatea, ya sé -dije neciamente.

- Yo no entiendo de Galateas, pero te advierto que no hables en latín... (*Solos*, 145)

La idealidad de la mosca protagonista choca con la mosca prosaica, aunque bella. Al final descubre en un libro que la que ama es una *Musca vomitoria*. Encontramos aquí la oposición entre amor ideal (aprendido en la mitología) y realidad prosaica, tan importante en su obra, como hemos visto ya en el caso de *El centauro* y de *Amor' è furbo*.

Será este un tema que reaparece en *La Regenta*. Antes de fijarnos en la relación de la protagonista con los ejemplos anteriores creemos que puede ser útil considerar el nivel de educación que muestran tener los personajes con la piedra de toque de sus lecturas<sup>3</sup>: Doña Rufina, la marquesa de Vegallana, de la [314] que sabemos que es una persona egoísta y sensual, lee novelas situadas en lugares lejanos y fríos, el Polo, Rusia o Alemania, para compararse con los protagonistas y llorar por los niños que en esas novelas se mueren de frío (II, 18: 90). Ronzal, el “estudiante”, blanco continuo de las burlas de Clarín por sus deslices en las referencias cultas que quiere introducir en la conversación, lee las obras de Pigaut-Lebrun y Paul de Kock “únicos libros que podía mirar sin dormirse acto continuo” (I, 6: 273). El ateo oficial, don Pompeyo Guimarán: “no leía, meditaba. Después de las obras de Comte (que no pudo terminar), no volvió a leer libro alguno; y en verdad, él no los tenía tampoco. Pero meditaba” (II, 20: 150). D. Robustiano Somoza, el médico de la nobleza, era tenido en religión “por volteriano, o lo que él y otros vetustenses entendían por tal. Jamás había leído a Voltaire, pero le admiraba tanto como le aborrecía Gloucester, el Arcediano, que no le había leído tampoco”. (...) “Él, Somoza, no leía libros, ya se sabe, no tenía tiempo” (I, 12: 426-7 y II, 20: 162). Del elemento ‘culto’ de la ciudad aparece el erudito local, Saturnino Bermúdez, que ama lo antiguo por lo antiguo, lo viejo y lo oscuro por sí mismos; incapaz de apreciar el arte auténtico su ideal artístico es “Cenceño”, trasunto del pintor Carreño de Miranda<sup>4</sup>. Entre el elemento militar<sup>5</sup> está don Amadeo Bedoya, que descubrió que puede ser erudito cuando es nombrado presidente de un Ateneo de Infantería y tuvo que pronunciar un discurso y “se encontró con gran sorpresa excelente orador en su opinión y en la de sus jefes, hasta el punto de jurarse solemnemente y con la energía que tan bien sienta en los defensores de la patria, ser un erudito” (I, 6: 260). por lo que se dedica a estudios sobre la patata y a biografías de antiguos militares mediocres, a partir de las informaciones de los libros del Casino a los que sólo él tiene acceso, porque él es quien ha robado la llave de la biblioteca. “Bedoya era de esa clase de eruditos que encuentran el mérito en copiar lo que nadie ha querido leer”. (...) “Así como Bermúdez amaba la antigüedad por sí misma, el polvo por el polvo, Bedoya era más subjetivo, como él decía, necesitaba que le perteneciera el objeto amado” (I, 6: 260-1). Pasando a uno de los protagonistas, Mesía, se nos dice que leía cosas como *La dama de las camelias* y novelas sentimentales. Para fundamentar su materialismo vital

Había pedido a un amigo libros que le probasen el materialismo en pocas palabras. (...) Leyó en francés el poema de Lucrecio *De rerum natura*: llegó hasta la mitad. Decía bien el poeta, pero aquello era muy largo. Ya no veía más que átomos, y su buena figura era un feliz conjunto de moléculas en forma de gancho para prender a todas las mujeres bonitas que se le pusieran por delante (I, 7: 296 y 298; I, 9: 360-61).

Su compañero y discípulo de aprendizajes amorosos, Paquito Vegallana, de quien nos dice Clarín que “era un sabio”, sólo había leído *La historia de la prostitución de Dufour* y otra *Historia de la prostitución* (no la de Dufour)”, precisa [315] Clarín (I, 7 y 9:298 y 359). Interesante es una

conversación que mantiene con Mesía en la que ambos se apoyan en supuestos ejemplos de la Antigüedad, muchos de ellos tópicos, para justificar su libertinaje amoroso.

Entre el elemento clerical<sup>6</sup> ocurre otro tanto: Gloucester deleita a su público en los sermones atacando a Voltaire, Rousseau, Renan, a los que no ha leído. Su oratoria fácil e iletrada se contrapone a los sermones del Obispo, llenos de piedad, que, sin embargo, acaba despreciando la clase ‘ilustrada’ (I, 12: 445-7). También Gloucester se diferencia del Magistral, que conoce bien toda la problemática teológica de la época y es una persona de estudio, pero que a su vez se diferencia del Obispo en su incapacidad para ver la fe como algo cercano, vivo, transmisible también con el sentimiento. El Magistral sí que ha estudiado, conoce la problemática teológica, lee incluso la novela contemporánea para observar tipos morales (e inmorales) que le sirvan para dominar a sus conciudadanos. Pero también se nos habla de que en su juventud había leído poemas heroicos (I, 1: 106-8) y que entonces le gustaba contemplar las estrellas y observar la armonía del universo tal como la describió Pitágoras (I, 14, 536), en lo que hay un detalle autobiográfico de Clarín, como veremos más adelante.

Si vamos a Quintanar encontramos en él a un fanático de la comedia de honor del Siglo de Oro; en un momento determinado alardea ante Frígilis de que actuará como sus héroes literarios caso de que le engañe su mujer. Cuando eso ocurre descubre la falsedad de las comedias que tanto admiraba, pero actuará de acuerdo con ellas azuzado por el odio del Magistral (I, 3: 180-82 y II, 29: 473): cumple en su vida su ideal literario y eso acarrea su destrucción.

Así pues, Vetusta es un lugar donde no se lee (la Universidad sólo aparece en la figura de un Catedrático asiduo del Casino y despreocupado de la ciencia). Los que leen buscan la evasión o se sirven de los libros como apoyo a sus ideas pobres pero arraigadas. El Magistral conoce la ciencia teológica, pero no afecta a su vida; la idealidad en la que se recreó en su juventud le sirve para crearse una ilusión de amor ideal y fraterno con la Regenta, que salta en mil pedazos ante la realidad.

El caso de la protagonista es especialmente importante: su educación es para el autor “pagana, dislocada, confusa” (II, 21: 191). Para Galdós en su prólogo

En ella se personifican los desvaríos a que conduce el aburrimiento de la vida en una sociedad que no ha sabido vigorizar el espíritu de la mujer por medio de una educación fuerte, y la deja entregada a la ensoñación pietista, tan diferente de la verdadera piedad, y a los riesgos del frívolo trato elegante, en el cual los hombres, llenos de vicios, e incapaces de una vida seria y eficaz, estiman en las mujeres el formulismo religioso como un medio seguro de reblandecer sus voluntades.... (recogido en la edición de Sobejano 88)

ello se debe en parte a las propias contradicciones de su padre, ingeniero de profesión que

[316] Se había hecho liberal de los avanzados; y de los estudios físicos matemáticos había pasado a los filosóficos; y de resultas era un hombre que ya no creía sino lo que tocaba, hecha excepción de la libertad, que no la pudo tocar nunca y creyó en ella muchos años. (...) No hay que pensar que era tonto don Carlos, sino un buen matemático, bastante instruido en varias materias. Pudo reunir una mediana biblioteca donde había no pocos libros de los condenados por el Índice. Amaba la literatura con ardor y era, por entonces, todo lo romántico que se necesitaba para conspirar con progresistas. (...) [Más tarde se convierte al] clasicismo en un viaje a Italia.

De sus defectos, su hija fue la víctima (I, 4: 186-7).

Don Carlos había dejado a Ana de niña al cuidado de un aya inhumana, doña Camila, que no le da ningún cariño y sólo lecturas bíblicas y “novelas inglesas para la familia”. Ana en su soledad, se dedica a dejar correr su imaginación, hasta que aprende a leer; en la geografía descubre una vía de escape, lo mismo que en la Historia Sagrada. Su religiosidad es sincera, pero sentimental; además está expuesta a temas conflictivos de moda

Todos los días se ponía a discusión delante de Ana, al tomar café, la divinidad de Cristo. Unos le llamaban el primer demócrata. Otros decían que era un símbolo del sol y los apóstoles las constelaciones del Zodiaco (I, 4: 196).

Recoge aquí Clarín los inicios de estudios de mitología comparada, que cayeron muchas veces en descrédito por convertirse en meras discusiones de escuela; una parodia de ello se encuentra en el sermón de Gloucester, en el que se ataca el paganismo antiguo, centrado en los egipcios

Aquellos grandísimos puerros que adoraban gatos, puerros y cebollas, le hacían mucha gracia al orador sagrado.

(...) -Sí, Señor Excelentísimo, sí, católico auditorio, aquellos habitantes de las orillas del Nilo, aquellos ciegos cuya sabiduría nos mandan admirar los autores impíos, adoraban el puerro, el ajo, la cebolla. “Risum teneatis! Risum teneatis!”, repetía encarándose con el perro de san Roque, que estaba con la boca abierta en el altar de enfrente. El perro no se reía (I, 12: 446-7).

Clarín siempre sintió interés por la mitología comparada, pero critica con dureza las simplificaciones en que incurren personajes como Gloucester o el padre de la Regenta. Además se esfuerza en señalar que eso no le afecta a Ana, aunque su propio personaje le contradice, pues ella misma recordará estas discusiones en los momentos en que su espíritu religioso está más alicaído. El problema para Clarín es que a Ana nunca se le había enseñado la religión como algo dulce, cotidiano, ni por parte del aya ni de su padre. Ana nunca ve la religión como algo cercano y la idealidad sólo la encuentra en la mitología; aunque su padre le deja leer casi todo en este aspecto, ella se queda sólo con lo que la mitología tiene de mundo perfecto, paraíso ideal; Clarín insiste también en que esas lecturas no son para ella una manera de descubrir la sexualidad, sino una vía de escape:

[317] La muchacha envidiaba a los dioses de Homero que vivían como ella había soñado que se debía vivir, al aire libre, con mucha luz, muchas aventuras y sin la férula de un aya semi-inglesa.

También envidiaba a los pastores de Teócrito, Bion y Mosco; soñaba con la gruta fresca y sombría del Cíclope enamorado, y gozaba mucho, con cierta melancolía, trasladándose con sus ilusiones a aquella Sicilia ardiente que ella se figuraba como un nido de amores (I, 4: 199).

Este periodo de formación se concluye con la lectura de *Las Confesiones*, *El genio del cristianismo* y *Los mártires*, de Chateaubriand y la poesía religiosa de Fray Luis y de San Juan de la Cruz, que exacerban en ella su religiosidad sentimental y poco profunda. Todo se resume en una situación de éxtasis de la que surgirá –eso espera– una revelación, pero de hecho “vio un pájaro oscuro salir volando de un matorral y volar sobre su frente”(I, 4: 210). Con la muerte de su padre acaba la primera parte de su educación, que se completa con su llegada a Vetusta; allí recibe otro aspecto de su educación, pues las tías le enseñan lo que no ha conseguido aprender con la mitología: “le enseñaban mil desnudeces que no había visto en los libros de mitología” (I, 5: 217-8).

Así a Ana la mitología no la ‘mancha’; es una vía de escape, de idealidad (I, 4: 190-2). En sus zozobras, descritas tan minuciosamente en la novela, no hay lugar para la mitología, pero ésta reaparece cuando Ana se recupera de un fuerte ataque nervioso. Allí escribe un diario

Los dioses, los héroes, la vida al aire libre, el arte por religión, un cielo lleno de pasiones humanas, el contento de este mundo... el olvido de las tristezas hondas, del porvenir incierto... un pueblo joven, sano en suma... Quisiera saber dibujar para dar formas a estas imágenes de la Mitología que me asedian.

[Más adelante se dice que] Vuelta a los tiempos y a los pasajes clásicos, se bañaba en el Cefiso, aspiraba los perfumes de las rosas del Tempé, volaba al Escamandro, subía al Taigeto, y saltaba de isla en isla de Lesbos a las Cíclades, de Chipre a Sicilia...

Día hubo en que viajaba con Baco, Anita, recorriendo la India, o bien navegando en el barco prodigioso de cuyo mástil floreciente pendían racimos y retorcidos tallos (II, 27: 392-3).

Ana vive en estos periodos en ese ideal en el que cree que se puede refugiar, pero que acaba siendo falso. De hecho la última mención, a Baco, entronca con el desencadenante del adulterio. Ya Visita, personaje repugnante, instigadora del adulterio por puro deseo de que todas sean como ella, describe a Mesía cómo está Ana cuando le dan ataques nerviosos comparándola a una bacante (I, 8: 331). Hay que señalar también que en el cuarto de ésta hay una piel de tigre en el suelo, regalo de un antiguo enamorado, que desentona completamente con el resto del mobiliario: es una ejemplificación

de esa inclinación dionisiaca en la protagonista que se destapa en los momentos de mayor zozobra interior; así en el momento de la tentación final le viene a la cabeza “la piel de tigre de Baco” (II, 28: 438). Así reacciona en el Vivero, escenario idealizado, ante una polka mal tocada por la propia Visita, la polka de Salacia:

[318] Un baile fantástico de gran espectáculo que se representaba aquellas noches en Vetusta. Salacia, la hija del mar, sacaba a sus hermanas del océano y no se sabe por qué a las bacantes a bailar en la playa una danza infernal; Ana recordó la impresión que aquella polka había causado en sus sentidos... ‘¡Las bacantes! ¡Asia... los tirsos; la piel de tigre de Baco!’ Ana sabía mucho de esos recuerdos mitológicos y pronto había dejado de ver el triste aparato escénico del teatro de Vetusta y las bailarinas prosaicas y no todas bien formadas, para trasladarse a la imaginada región de Oriente donde su fantasía, a medias ilustrada, veía bosques misteriosos, carreras frenéticas de las bacantes enloquecidas por la música estridente y por las libaciones de perpetua orgía, al aire libre. ¡La bacante!, la fanática de la naturaleza, ebria de los juegos de su vida lozana y salvaje; el placer sin tregua, el placer sin medida, sin miedo; aquella carrera desenfrenada por los campos libres, saltando abismos, cayendo con delicia en lo desconocido, en el peligro incierto de precipicios y enramadas traidoras y exuberantes... Mientras Visita recordaba de mala manera en el piano aquella humilde polka de Salacia, que tenía de bueno lo que tenía de copia, la Regenta dejaba bailar en su cerebro todos aquellos fantasmas de sus lecturas, de sus sueños y de su pasión irritada (II, 28: 438-9).

Nos encontramos ya en el momento previo a la seducción por parte de Mesía. La mitología no ha ayudado a Ana en lo que podríamos llamar su educación sentimental. Incluso se insinúa que la mitología, en este caso dionisiaca, la arrastra en su caída. Que Clarín no lo observa con indiferencia se puede ver en otros momentos de la novela. Así, cuando la Regenta cree estar en la plenitud espiritual y va paseando por el campo, llega a la fuente de Mari-Pepa. Pero en esa situación momentáneamente idílica “la sombra y el frío fueron repentinos. Un coro de ranas despidió al sol desde un charco del prado vecino. Parecía un himno de salvajes paganos a las tinieblas que se acercaban por oriente”; eso le recuerda a Ana las carracas de Semana Santa (I, 9: 347). Clarín utiliza a las ranas y a los sapos como símbolo del mal (para el coro de ranas hay que recordar *Las ranas* de Aristófanes, que se encuentran en la antesala del mundo de los muertos), ya se le llame demonio o tentación. De los segundos se cuenta que “el silbido de los sapos llenaba el campo de perezosa tristeza, como cántico de un culto fatalista y resignado” (I, 14: 536). Que esto es importante lo muestra el hecho de que el final de la novela sea el repugnante beso que a Ana le parece el beso de un sapo: el mal ha vencido y la tentación ha llevado a la protagonista a la ruina; antes, cuando por primera vez se da cuenta de que el Magistral la ama, se estremece “como al contacto de un cuerpo viscoso y frío”, con palabras muy similares a las del final de la novela<sup>7</sup>.

Todo este conjunto simbólico se pone en relación también con algunas prácticas que se realizaban en el contexto de los ritos religiosos y que Clarín evidentemente desapruueba, inclinado como está a una religiosidad más intelectual<sup>8</sup>. En el impresionante oficio de tinieblas rompían la solemnidad de los ritos de la Pasión las carracas, que en un momento determinado sonaban con estruendo; la Misa de Gallo daba pie a un ambiente nada religioso y con [319] mucho de relación social desinhibida; las procesiones eran una ocasión para el lucimiento y el chismorreó; cuando Ana recuerda su participación en la procesión de Semana Santa lo hace con horror:

Sí, se había creído prostituida; aquella publicidad devota le parecía una especie de sacrificio babilónico, algo como entregarse en el templo de Belo para la vigilia misteriosa (II, 27: 383).

Ya en un cuento anterior, muy importante para comprender la génesis de *La Regenta*, *El diablo en Semana Santa*, se nos cuenta cómo el diablo se dedica a tentar al joven Magistral con el amor humano; le hace pensar en la primavera, en el campo lleno de flores:

Tus ayes y los míos son la voz del deseo encadenado; rompamos esos lazos y volemós juntos; la primavera nos convida; cada hoja que nace es una lengua que dice: ‘Ven, el misterio dionisiaco te espera’ (*Solos* 363).

La tentación es la jueza que ve entonces enfrente. También la jueza es tentada por un caballero que se pone al lado. Al final del cuento queda todo en una travesura del diablo, sin más consecuencias. Pero después de los momentos de arrebatos de las carracas “como gritos de las Euménides” todo el mundo se siente como aliviado de algo que no saben definir (364-5). En *Pipá* se cuenta que el protagonista “tocaba la campanilla del altar con frenesí, con el vértigo con que las bacantes agitaban los tirsos” (116).

Las referencias a las Euménides son también constantes. Estas divinidades primigenias personifican en la mitología griega los estadios arcaicos de venganza por el crimen en el ámbito familiar, pero Clarín las identifica simplemente con la maldad, por ejemplo en *Pipá* (110-11), Maripujo, una mendiga repugnante y malvada, es llamada ‘Euménide del pórtico’; para que no haya dudas, más adelante es calificada de ‘cancerbero’, porque está siempre a la puerta de la iglesia e impide el paso al protagonista, personificando la imposibilidad de que éste pueda acceder al ámbito de la religión.

Lo dionisiaco se une a las Euménides, ranas y sapos, en definitiva al mal, personalizado en el demonio o como entidad abstracta; a lo que hay que añadir las nubes oscuras y aves malignas. Cuando el diablo se cierne sobre la ciudad en *El diablo en Semana Santa* (359) se le compara a una nube oscura; cuando en *La Regenta* muere Barinaga sobre la ciudad se cierne “una nube negra en forma de pájaro monstruoso” (II, 22: 268). Antes hemos visto también que en la juventud de Ana Ozores la revelación mística que esperaba se convierte en un pájaro oscuro que pasa sobre ella. Además, cuando Quintanar acaba de enterarse del adulterio va a cazar a Lugarejos y mientras piensa en ello ve “bandadas de cuervos en triángulo macedónico” y “una falange de cuervos”(II, 29: 479). Cuervo es el segundo apellido de Visita, instigadora del adulterio, y Cuervo es el nombre del protagonista de un relato, personaje dedicado a todo lo relacionado con la muerte.

La identificación de paganismo con maldad aparece en múltiples referencias en su obra, en concreto al mencionar los ‘cultos paganos’, limitadas a los rituales esotéricos: Paula Raíces y su fámulo en la tienda de objetos religiosos [320] parecen “ella una sacerdotisa y él un acólito de aquel culto plutónico” (I, 15: 564); en el Casino de Vetusta los jóvenes que entraban en la sala de juego “parecían sacerdotes jóvenes de un culto extraño” (I, 6: 251); cuando Ana Ozores rompe varios objetos del despacho de Quintanar se afirma: “ruina de objetos que ella tenía que considerar como vasos sagrados de un culto desconocido”(I, 10: 374); en *El Quin*, (*Cuentos Morales* 180) los perros de los campos “ladran a la luna, como sacerdotes de un miedoso culto primitivo”; por su parte el padre del protagonista de *Pipá* era el “sacerdote del templo doméstico” (106).

Así, Ana sufre la ruina de su vida no sólo por las causas que habitualmente se aducen: presión de una sociedad corrupta, su enfermedad nerviosa y su carácter débil, sino también por las fallas en su educación y por lo que podríamos llamar encarnación del mal, que se cruza con ella a lo largo de la novela, envuelto en algunos casos en mitología, singularmente la dionisiaca: la pasión en estado puro, la libertad de lo carnal no existen, son tentaciones que vencen a la protagonista y dejan un reguero de tristeza y muerte (como ocurre también en los mitos dionisiacos). Que el concepto de lo dionisiaco es en Clarín negativo es algo claro; como ejemplo de esa concepción negativa de lo dionisiaco puede valer la cita siguiente: “el Magistral fue aquel año la víctima de las dionisiacas de la injuria” (II, 22: 233). De la obra de Nietzsche él sólo conoció algunos textos al final de su vida, pero no deja de ser atractiva la idea de que *El nacimiento de la tragedia* hubiera influido en él, aunque sólo de una forma limitada, detenida en los planteamientos morales del asturiano, algo que no llega a plantear Sobejano en su monografía sobre la cuestión por la ausencia de datos (175-78).

En toda la obra de Clarín hay una reflexión constante en torno a la cuestión de la posibilidad de un amor ideal, ya sea platónico o de religiosidad pura y su conflictiva relación con el amor carnal. Un ejemplo llamativo es un folletín hecho por varios escritores de la época, *Las vírgenes locas*. Clarín escribe un capítulo escondiéndose en el pseudónimo Flügel<sup>9</sup>, y a continuación publica otro con su nombre habitual; en el primero se da un giro total a la novela, que había caído en el puro folletín, para

llevarla a otro terreno completamente distinto, en el que Clarín, ya con su propio nombre, plantea su tema favorito, la oposición entre un amor religioso o profano ideal y la realidad, representados en dos mujeres locas, una con una manía religiosa y otra que se cree Venus Urania y busca un amor platónico ideal. Interesante es el hecho de que la educación de ambas mujeres había sido ‘perfecta’ en el sentido más moderno (hay una referencia al ideal krausista de educación). En el siguiente capítulo, de Pedro Bofill, hay curiosamente elementos típicos de Clarín al principio: en el ambiente idealizado del jardín, donde se escucha la melodía de *Safo*, la ópera de Charles Gounod, de repente se oye el croar de una rana<sup>10</sup>.

La cuestión, lo sabemos por una carta que escribió a su amigo José Quevedo cuando estaba en plena juventud, recogida por García Sarriá (44 y 251) es expresión de una realidad autobiográfica, la excisión que siente entre la [321] atracción por la sensualidad desinhibida y la amargura que le produce después, problema que sigue presente en toda su producción. Es sintomático que para lo primero hable de “la orilla del mar, *el cinturón de Venus...*, una mano blanca... que voga [sic] entre tules y quizás un beso...” (subrayado nuestro). En esta línea uno de sus cuentos más herméticos, *Superchería*, nos da otro paralelo, si lo entendemos con algunos comentaristas en clave autobiográfica<sup>11</sup>:

También se acordaba de repente de unos versos suyos, allá de la adolescencia, que se titulaban *El amante de la bruja*. No recordaba la poesía al pie de la letra, pero el pensamiento era éste: “Un joven, casi niño, todavía, tímido, de pasiones ardientes, siempre ocultas, estudioso, gran humanista a los quince años, había pedido a la Musa de Horacio, cuyas odas líbricas y epístolas nada castas había devorado con el doble placer de la voluptuosidad literaria, una visión a quien amar, una querida fiel en el sueño, la mágica Canidia aunque fuera, y el súcubo había acudido a su conjuro; mas, en vez de los torpes placeres del misterioso Cocytto, el adolescente había saboreado en los versos de la Canidia romántica el amor triste y profundo, ideal, caballeresco, y la bruja, que era de nuevos tiempos, no iba a celebrar los sortilegios al monte Esquilino, sino al aquelarre de Sevilla, todos los sábados; era la bruja de la Valpurgis y no cualquiera de las Pelignas; era una bruja que montaba en la escoba por neurosismo, que padecía la brujería como una epilepsia, pero que en las horas de descanso, pálida, descarnada, palpitando aún con los últimos latidos de las eclampsias infernales del aquelarre mágico, besaba y abrazaba, llevada del amor puro, casto, ideal, a su pobre adolescente, que por aquellos versos sufría el tormento de su vergüenza de ser esposo de la bruja, y de su vergüenza de partir su ventura con el diablo (55-6).

En esta clave autobiográfica hay que señalar el ideal adolescente de amor apoyado en el mundo antiguo, el encuentro con la literatura clásica como fuente de idealidad, no de perversión, y la conversión del amor en encuentro con la irracionalidad, la mitología dionisiaca (aquí en sentido amplio, entendiéndola como rituales místéricos), las relaciones con otras ‘mitologías’ (germánica, literatura clásica española) y la identificación de la voluptuosidad con las brujas (y por medio de ellas con el diablo).

La presencia del demonio, explícita en *El diablo en Semana Santa*, es en *La Regenta* siempre indirecta; así ocurre cuando el Magistral (I, 15: 561-62) se siente tentado al amor sensual con la música del tercer acto del *Fausto* de Gounod, algo que le ocurre también al protagonista de *Las vírgenes locas* (278). El recuerdo de la madre (Emma Valcárcel) en *Sinfonía de dos novelas* se asocia al dolor de cabeza producido por el ruido del carruaje, que “tomó un ritmo extraño de coro infernal, parecido al de los demonios de *El Roberto*” (590), en referencia a la ópera *Robert le diable* de Meyerbeer. Más importante es que el Magistral sea comparado en una ocasión (II, 27: 396) a Mefistófeles, un poco ridículo pero con poder tentador real; antes se había dicho hablado de su “despacho de Fausto eclesiástico”(II, 22: 241); la relación con la obra de Goethe y la ópera de Gounod es repetitiva y los personajes van comparándose a los protagonistas [322] para los diversos fines caracterizadores que plantea Clarín. Con Mesía ocurre algo similar: Ana se lo imagina en una ocasión como el diablo “cuando era Luzbel todavía”(I, 13: 508) y en otra como un “Mefistófeles de ópera”(II, 23: 281), algo que ya resaltó Sobejano (*Introducción* 54).

En su fragmento novelesco *Cuesta abajo* el protagonista recuerda su infancia, con un fondo que también me parece autobiográfico:

Mientras fui niño, *proximus infantiae* primero y *proximus pubertati* después, fui absolutamente épico en mis lecturas y épico y dramático en mis escritos y en mis aspiraciones: leía novelas de aventuras y de pasión, historia, política, viajes y su poquito de filosofía; poemas y versos clásicos que no entendía; hacía alarde de mi erudición y de la imaginación siempre exaltada; contaba a mis amigos cuentos que yo iba discurrendo según los contaba, y escribía comedias y dramas a docenas, algunos de los cuales representábamos en teatrillos caseros, en las guardillas y desvanes. Enfermé, y, al volver tristemente a la vida, mi alma era ya toda lirismo (92-93).

La adolescencia unida a la lectura de los clásicos lleva a un estado enfermizo, lo contrario de la idealidad que se busca. En *Zorita*, relato comparable, el protagonista pasa por una juventud idealizada por la lectura de los clásicos, algo que da paso a la madurez, en lo que González Ollé ve un parodia de los tres estados de Comte.

Que el fondo autobiográfico es claro lo vemos en un poema de *Sermón perdido* que dedicó a alabar la poesía de Menéndez Pelayo:

Y tú eres de los míos, porque yo, heleno,  
Aunque indigno, *también nació en Arcadia*,  
Amé la Grecia como tú, mis ímpetus  
Volaron hacia allá; crucé las islas,  
Posando en todas de las alas de oro  
De mi soñar el vuelo infatigable ...  
Mas tuve que volver, que me llamaron  
A la prosa del mundo grandes voces...  
Y aquí me tienes, explicando en cátedra  
*Las armonías ...* de Bastiat ¡Siquiera  
Fuesen las de Pitágoras sublime,  
Que escuchaba los himnos de los astros!  
(...) Eso te envidio: tu vivir sereno  
En la región que Admeto dominaba,  
Apolo desterrado, que en el mundo  
Tienes los pies, con el disfraz sencillo  
De mísero pastor; mas con la mente  
Tocas el cielo eterno, donde habitan  
Venus y el dios que esparce los perfumes  
Al otorgar, doblando la cabeza (260-61).

A la conjunción de la contemplación del ideal helénico con la vida en este mundo prosaico, cual un nuevo Apolo sometido a Admeto, es a lo que aspira Clarín y lo que envidia de Menéndez Pelayo.

Así pues, Clarín juega con la mitología, la usa como instrumento de humor, de sátira, de parodia de un estilo afectado y anacrónico y en los [323] momentos más importantes reflexiona por su medio sobre el ser humano y el problema del mal, que son sus preocupaciones constantes. La mitología es una clave para la comprensión de su obra, no la única por supuesto, pero que debe tenerse en cuenta.

Universidad de Santiago de Compostela (España)

Ángel Ruiz Pérez

#### OBRAS CITADAS

- En los textos de Clarín citamos por el original salvo cuando haya reediciones modernas
- Alas, Leopoldo. *Solos de Clarín*. Madrid: A. de Carlos Hierro, 1881 (reed. Madrid: Alianza Editorial, 1971)
- . *La Regenta*. Barcelona: Daniel Cortezo, (2 vols.). I, 1884, II, 1885; Madrid: Fernando Fe, 1901<sup>2</sup>. (2 vols.) (Gonzalo Sobejano (ed.). *La Regenta*. (2 vols.). Madrid: Castalia, 1981)
- . *Sermón perdido (crítica y sátira)*. Madrid: Fernández y Lasanta, 1885
- . *Pipá*. Madrid: Fernando Fe, 1886. (reed. Antonio Ramos Gascón. Madrid: Cátedra, 1980<sup>3</sup>)
- . *Cánovas y su tiempo (Primera parte) (Folletos literarios II)*. Madrid: Fernando Fe, 1887
- . *Apolo en Pafos. Interview (Folletos Literarios III)*. Madrid: Fernando Fe, 1887
- . *Nueva Campaña (1885-1886)*. Madrid: Fernando Fe, 1887 (reed. Antonio Vilanova, Barcelona: Lumen, 1990)
- . *Mezclilla*. Madrid, Fernando Fe, 1889 (reed. Antonio Vilanova, Lumen: Barcelona, 1989)

- . *Su único hijo*. Madrid: Fernando Fe, 1890 (reed. Juan Oleza (ed.), Leopoldo Alas “Clarín”. *Su único hijo*. Madrid: Cátedra, 1990)
- . *Un discurso (Folletos literarios VIII)*. Madrid: Fernando Fe, 1891 (recogido en J. García Sánchez, *Leopoldo Alas universitario*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990)
- . *Doña Berta, Cuervo, Superchería*. Madrid: Fernando Fe, 1892 (reed. con prólogo de Ramón Pérez de Ayala, Madrid: Taurus, 1970)
- . *Ensayos y Revistas (1888-1892)*. Madrid: Fernández y Lasanta, 1892 (reed. Antonio Vilanova, Lumen: Barcelona, 1991)
- . *El Señor y lo demás, son cuentos*. Madrid: Fernández y Lasanta, 1893 (reed. Madrid: Espasa-Calpe, 1988)
- . *Cuentos morales*. Madrid: La España Editorial, 1896 (reed. Barcelona: Bruguera, 1982)
- . “El oso mayor”, en *La Correspondencia de España* (26.III.1898). (reed. en Ángeles Ezama (ed.). *Leopoldo Alas “Clarín”*. Cuentos. Estudio preliminar de Gonzalo Sobejano. Barcelona: Crítica, 1997: 344-51)
- . *El gallo de Sócrates y otros cuentos*. Barcelona: Maucci, 1901 (póstuma; reed. Madrid: Espasa-Calpe, 1973)
- . *Juan Ruiz (Periódico humorístico)*. Transcripción, introducción y notas de Sofía Martín-Gamero. Madrid: Espasa-Calpe, 1985
- [324] —. *Cuesta abajo*. Edición de Laura Rivkin. Madrid: Júcar, 1985 (recoge *Cuesta abajo, Palomares, Tambor y gaita, Sinfonía de dos novelas, Speraindeo, Las vírgenes locas*)
- . *Preludios de Clarín*. Estudio, selección y notas por Jean-François Botrel. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1972
- Bandera, Cesáreo. “La sombra de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*”. *BHS*. 46 (1969): 201-25
- Ezama, Ángeles. (ed.). *Leopoldo Alas “Clarín”*. Cuentos. Estudio preliminar de Gonzalo Sobejano. Barcelona: Crítica, 1997
- García Sarriá, Francisco. *Clarín o la herejía amorosa*. Madrid: Gredos, 1975
- González Ollé, Fernando. “Sistema comtiano de los tres estadios y neoclasicismo en *Zurita*, de Clarín”. *Estudios en honor de Ángel Raimundo Fernández González*. Pamplona: Eunsa, 1997: 319-31
- Lissorgues, Y. *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín*. Oviedo: Nobel, 1996 (trad. de *La pensée religieuse et philosophique de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*. Paris: Editions du CNRS, 1983)
- Martínez Cachero, José María, y Caudet, Francisco. *Pérez Galdós y Clarín*. Madrid: Júcar, 1993
- Martínez Lasso, María Pilar. *Los estudios helénicos en la Universidad española, 1900-1936*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1988
- McBride, C. A.. “Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y Clarín”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. 16-17 (1966-1967): 5-15
- Pope, Randolph D. “Las sirenas de Vario y la visión de Clarín”. *Revista Hispánica Moderna*. 48 (1995): 106-13
- Richmond, Carolyn. “La figura del escritor en un cuento clariniano: El romano Vario”, en *Leopoldo Alas “Clarín” “Vario”... y varia. Clarín a través de cinco cuentos suyos*. Madrid: Orígenes, 1990: 17-76.
- Ruiz Pérez, Ángel. “Clarín y el mundo clásico”. *Estudios Clásicos*. 111 (1997): 61-71
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967
- Sobejano, Gonzalo. “Introducción” en *La Regenta* (vol. I). Madrid: Castalia, 1981: 7-76
- Tomasso, V. de. “Il significato dei riferimenti letterari ne ‘La Regenta’ – Letteratura e vita”, en *Clarín nella narrativa spagnola del secondo ottocento. Sei studi su Leopoldo Alas*. Pisa, 1973: 23-46.

<sup>1</sup> Para el nivel de la filología clásica y los estudios clásicos en España baste ver el trabajo de Martínez Lasso.

<sup>2</sup> Otras referencias similares las encontramos en *Cánovas y su tiempo* (41); el más citado es el helenista francés Egger, por ejemplo en *Cuentos morales* (163), *Ensayos y revistas* (261) y *Un discurso* (64-97), donde la argumentación sigue una obra de Egger.

<sup>3</sup> La cuestión ya la tratan, abarcando otros aspectos más generales, Tomasso y Martínez Cachero (282-5).

<sup>4</sup> Hay aquí una velada referencia al crítico Cañete, la contrafigura de Menéndez Pelayo, modelo de estudioso serio y a la vez sensible, como se puede ver en *Nueva Campaña* (304-5).

<sup>5</sup> En un artículo coetáneo de *Sermón perdido* (279) hace la misma crítica a los militares metidos a literatos y jaleados por sus compañeros por el único motivo de ser militares.

<sup>6</sup> Clarín, ya en 1876, critica a este tipo de clérigos, como se puede ver en un artículo recogido por Botrel (47).

<sup>7</sup> El estudio más detallado sobre el mal en *La Regenta* es el de Sobejano en su *Introducción*. Sobre los sapos (46-54).

<sup>8</sup> Para la religiosidad de Clarín hay que remitirse el estudio magistral de Lissorgues.

<sup>9</sup> La cuestión la expone detalladamente Martínez Cachero (319-30)

<sup>10</sup> Ya que no puede ser Clarín el autor, es posible que hubiera sugerido a Bofill las líneas maestras de lo que el consideraba que debía ser la continuación del argumento.

<sup>11</sup> , Como lo hace Ezama (LXX), que cita en la misma línea a McBride (7).