

DIANA NASTASESCU

Nueva lectura crítica feminista de las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX

Inmanencia y trascendencia del sujeto
femenino



Tesis doctoral dirigida por Santiago
Fortuño Llorens y Vicent Salvador Liern



Programa de Doctorado en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción

Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

Nueva lectura crítica feminista de las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX. Inmanencia y trascendencia del sujeto femenino

Memoria presentada por Elena Diana Nastasescu para optar al grado de doctora
por la Universitat Jaume I

Doctoranda:
Elena Diana Nastasescu

Director
Dr. Santiago Fortuño Llorens

Codirector
Dr. Vicent Manuel Salvador i Liern

Castelló de la Plana, febrero de 2023

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

Financiación Recibida:

- Subvención para contratos predoctorales del programa de apoyo a la formación e incorporación del personal investigador de la Universitat Jaume I (PREDOC/2019/16).
- Beca de la Fundació Balaguer Gonel Hermanos para la realización de una estancia doctoral en la Universidad de Łódź, Polonia, con el objetivo de conseguir la mención de Doctorado Internacional.
- Proyecto “Análisis crítico de las estrategias narrativas con aplicación preferente al ámbito sociocultural valenciano contemporáneo” (UJI-B2022-22), Universidad Jaime I.
- Proyecto “L'espacialitat com a construcció cognitivoemocional en l'àmbit literari” (UJI-B2018-73), Universidad Jaime I.
- Proyecto “La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación” (FFI2017 85227-R), Ministerio de Ciencia e Innovación. Universidades.
- Ajuda DRAC Formació Avançada Curs 2017-2018 per a assistència al II Congrés Internacional de l'Associació de Joves Investigadors en Llengua i Literatura Catalanes a Lleida.
- Ajuda DRAC Formació Avançada Curs 2021-2022 per a la realització d'una estada de recerca breu a la Universitat de Barcelona sota la supervisió de la Dra. Marisa Sotelo Vázquez.
- Ajuda DRAC Formació Avançada Curs 2021-2022 per a assistència al V Congrés Internacional de l'Associació de Joves Investigadors en Llengua i Literatura Catalanes a la Universitat de Perpinyà Via Domícia, França.
- Ajuda DRAC Formació Avançada Curs 2021-2022 per a assistència al III Congreso Internacional “CreadorAS en la Educación Literaria e Intercultural” a la Universitat de València.

En memòria de Vicent Salvador (1951-2023)

*Tu saps com he lluitat
amb la misèria de la meua llengua
per salvar-te els colors
en un món de paper.*

(XIV, *Argiles*, 1980)

Agradecimientos

Mucho ha pasado desde ese día en el que inicié un camino que me llevaría hasta este punto. Han sido ocho años de aprendizaje, de retos y paciencia. Y no creo que haya una mejor manera de cerrarlos que homenajear a aquellas personas que me han acompañado durante este arduo viaje.

A Santiago Fortuño Llorens, mi guía desde hace más de ocho años. Nunca me imaginé, en aquella tutoría tan lejana ya, en la que solo pretendía proponer el tema de un TFG, que el camino sería tan largo, pero tampoco que estaría tan bien dirigida y conducida por los recovecos de la investigación. Siempre he encontrado su apoyo y confianza, al igual que palabras de consuelo ante los momentos de duda. Gracias.

A Vicent Salvador. Recorde la primera vegada que ens vam veure, quan em vas animar a parlar una llengua que en eixe moment rebutjava. Recorde la trucada en què em vas prometre ajudar-me a obtindre un contracte predoctoral. I no vas aturar-te fins a aconseguir-lo. Recorde tots els cafés, tots els consells, totes les tutories, totes les converses sobre tot i sobre no-res. Recorde el dia en què em vas ensenyar a ordenar alfabèticament les referències bibliogràfiques, i les teues rialles per poder explicar-me una cosa tecnològica. Sí, recorde el teu riure, els teus acudits i la teua saviesa. T'enyore.

A l'equip UJI, la meua segona família, per millorar qualsevol matí amb un bon esmorzar i pels riures, sobretot pels riures. Perquè hi ha qui sempre ho paga tot, qui no pot prendre café i qui canviaria tots els entrepans del món per una bona coca d'espínacs. A Adéla, per ser la meua professora de tennis, per les converses i les tafaneries, per tot l'afecte i perquè els meus passos són més segurs quan seguisc les teues petjades. I, òbviament, per tot el que ens queda per viure juntes (tot anirà a millor). A Juan, sempre ens quedarà Barcelona.

Tampoco puedo no mencionar la acogida que me brindaron en la Universidad de Łódź (Polonia), donde pude hacer avances significativos en mi investigación. Ni a la biblioteca municipal de Borriana, mi segundo hogar.

A las amistades que siempre han estado a un mensaje de distancia. A María por nunca dejar de estar. A Victoria por regresar. Familiei mele pentru că m-au susținut. Părinților mei pentru că au mereu grijă de mine. Ralucăi și Alinei pentru că au fost surorile pe care nu le-am avut.

I a tu, company, per entendre'm fins i tot quan jo havia deixat de fer-ho.

Índice

Agradecimientos	7
Resumen	17
Objetivos e hipótesis	21
Estado de la cuestión	23
Antecedentes y difusión	27
Capítulo I. Introducción	29
1. Las novelas de adulterio y la narrativa realista-naturalista	31
2. Presupuestos para el análisis temático desde la teoría crítica feminista	36
2.1. La prisión del género. La categoría de mujer como constructo social y cultural....	36
2.1.1. La Primera Ola del Feminismo: el feminismo ilustrado	37
2.1.2. La Segunda Ola del Feminismo: el sufragismo.....	38
2.1.3. La Tercera Ola del Feminismo: feminismo radical, cultural y materialista	42
2.1.4. La Cuarta Ola del Feminismo: teoría queer	45
2.2. Crítica feminista a la representación de la mujer en la literatura	47
2.3. Tematización de la identidad femenina en las novelas de adulterio	55
3. Delimitación del corpus	60
BLOQUE I. ADULTERIO PENINSULAR	63
Capítulo II. El adulterio en España. <i>La Regenta</i> (1884-1885) de Leopoldo Alas	65
1. La España decimonónica. Su contexto histórico	65
1.1. De la Pepa (1812) a la Gloriosa (1868).....	65
1.2. De la Gloriosa (1868) a la crisis del 98.....	73
1.3. Las mujeres españolas en el siglo XIX.....	79
1.4. El adulterio desde una perspectiva legal y sociológica.....	83

2. Ciencia positiva frente a idealismo romántico	89
2.1. Ciencia positiva: el caso del Realismo español.....	90
2.2. Representantes del Realismo español.....	93
2.3. La cuestión palpitante: el Naturalismo español	94
2.4. Representantes del Naturalismo español	99
3. Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901): un provinciano universal	101
4. <i>La Regenta</i> (1884-1885)	106
4.1. Personajes	108
4.1.1. La Regenta: Ana Ozores	109
4.1.1.1. Prosopografía de Ana	109
4.1.1.2. Etopeya de Ana.....	110
4.1.1.3. Bovarismo y Ozorismo.....	114
4.1.2. El Magistral: don Fermín de Pas.....	120
4.1.3. El don Juan vetustense: don Álvaro Mesía	124
4.1.4. El marido engañado: Víctor Quintanar	125
4.2. El adulterio y su significación literaria.....	127
4.2.1. Antecedentes causales.....	127
4.2.2. Un triángulo amoroso con vértice eclesiástico	132
4.2.2.1. Un matrimonio incestuoso.....	132
4.2.2.2. El adulterio espiritual: confesor y dirigida	134
4.2.2.3. El adulterio físico.....	136
4.2.2.4. Dos seductores.....	137
4.2.3. El paso de “torre inexpugnable” a flor marchita	138
4.2.4. Consecuencias vetustenses del adulterio	141
Capítulo III. La cuestión catalana: calumnia en <i>Isabel de Galceran</i> (1880) y <i>Vilaniu</i> (1885) de Narcís Oller.....	153
1. Contexto histórico de Cataluña	153
1.1. Las dos restauraciones absolutistas.....	153
1.2. El reinado liberal de Isabel II.....	157

1.3. Después de la Gloriosa	158
1.4. Las mujeres catalanas y el matrimonio burgués	160
2. La Renaixença de las letras catalanas	164
2.1. El Romanticismo catalán y los Juegos Florales.....	164
2.2. El Positivismo catalán	173
3. Narcís Oller (1846-1930)	177
3.1. Etapa de formación y de primeras tentativas literarias (1846-1877).....	177
3.2. Etapa de creación literaria y periodística (1878-1906)	179
3.3. Etapa de traducciones y memorialismo (1907-1930).....	186
4. <i>Isabel de Galceran</i> (1880) y <i>Vilaniu</i> (1885). Adulterio político	187
4.1. Personajes	192
4.1.1. Isabel de Galceran.....	192
4.1.2. Pau de Galceran.....	195
4.1.3. Albert Merly	196
4.2. Marido ausente y rumores de calumnia.....	199
4.2.1. La calumnia en <i>Isabel de Galceran</i>	202
4.2.2. La calumnia en <i>Vilaniu</i>	204
4.2.2.1. Primera parte: la fiesta de Sant Joan	205
4.2.2.2. Segunda parte: la Revolución de Septiembre	210
Capítulo IV. Adulterio a la portuguesa en <i>O primo Basílio</i> (1878) y <i>Alves & C.ª</i> (1925) de Eça de Queirós	217
1. El siglo XIX portugués	217
1.1. La Revolución Liberal y la caída del Antiguo Régimen	217
1.2. La Regeneración.....	222
1.3. España y Portugal, una relación difícil	225
1.4. Las mujeres portuguesas y el adulterio dentro del marco legal	226
2. El Realismo portugués	230

2.1. Los caminos hacia el Realismo	230
2.2. La <i>Questão Coimbrã</i> (1865-1866) y las <i>Conferências do Casino</i> (1870-1871).....	231
2.3. La <i>Geração de 70</i>	234
3. Eça de Queirós (1845-1900).....	237
3.1. Primera fase: la formación de un escritor (1866-1871).....	237
3.2. Segunda fase: escritura realista (1871-1880)	239
3.3. Tercera fase: otros mundos (1880-1888)	243
3.4. Cuarta fase: el retorno (1888-1900).....	243
3.5. La recepción de Eça de Queirós en España.....	244
4. Doble vertiente de adulterio a la portuguesa	246
4.1. <i>O Primo Basílio</i> (1878). Argumento y significación social.....	246
4.1.1. Las traducciones de <i>O Primo Basílio</i> al castellano	248
4.1.2. ¿Leyó Clarín a Queirós?	250
4.2. <i>Alves & C.^a</i> (1925).....	251
4.3. Personajes	253
4.3.1. Las adúlteras románticas	253
4.3.1.1. Luísa de Brito	253
4.3.1.2. Ludovina	258
4.3.2. Los maridos ultrajados	259
4.3.2.1. Jorge de Brito	259
4.3.2.2. Godofredo da Conceição Alves	260
4.3.3. Los amantes y sus artes de seducción	261
4.3.3.1. Basílio de Brito.....	261
4.3.3.2. Machado.....	264
4.4. Desarrollo argumental del adulterio.....	265
4.4.1. Amenaza de descubrimiento en <i>O Primo Basílio</i>	265
4.4.1.1. El matrimonio Carvalho	265
4.4.1.2. Un adulterio incestuoso.....	268

4.4.1.3. Escenas metateatrales que adelantan el desenlace: <i>Honra e Paixão</i> , <i>Fausto</i> y teatro onírico.....	279
4.4.1.4. El chantaje de Juliana.....	280
4.4.2. El marido burlado en <i>Alves & C.ª</i>	290
BLOQUE II. EUROPA CENTRAL	299
Capítulo V. Más fiel que en la fidelidad en Alemania. <i>L'Adultera</i> (1882), <i>Cécile</i> (1887) y <i>Effi Briest</i> (1896) de Theodor Fontane.....	301
1. Contexto histórico, político y social.....	301
1.1. El adulterio desde una perspectiva legal y sociológica.....	306
1.2. La situación de las mujeres en la Alemania decimonónica.....	308
2. Las corrientes literarias alemanas del siglo XIX.....	310
2.1. La época de la Restauración (1815-1848)	310
2.1.1. Nuevas teorías sociales	310
2.1.2. <i>Biedermeier</i> (1815-1850): la actitud conservadora.....	311
2.1.3. La Joven Alemania (1830-1835) y <i>Vormärz</i> : la actitud comprometida.....	312
2.2. Realismo poético (1850-1890)	313
2.2.1. Influencias filosóficas	314
2.2.2. El Realismo burgués o poético: representantes y características	315
2.3. Naturalismo (1880-1900).....	317
2.3.1. Positivismo científico.....	317
2.3.2. Influencias extranjeras	318
2.3.3. Naturalismo alemán: Realismo consecuente.....	319
3. Theodor Fontane (1819-1898).....	321
3.1. Primeros años.....	321
3.2. Las <i>Berliner Romane</i>	323
4. <i>L'Adultera</i> (1882), <i>Cécile</i> (1886) y <i>Effi Briest</i> (1896)	326
4.1. Argumento de las obras.....	326
4.2. Personajes	329

4.2.1. Tres heroínas fontanianas: Melanie, Cécile y Effi.....	330
4.2.1.1. Melanie de Caparoux van der Straaten.....	331
4.2.1.2. Cécile de St. Arnaud.....	332
4.2.1.3. Effi Briest, baronesa von Innstetten	335
4.2.2. Los maridos engañados: Van der Straaten, St. Arnaud y Von Innstetten....	339
4.2.2.1. El consejero comercial Ezequiel van der Straaten	339
4.2.2.2. Pierre St. Arnaud, el coronel retirado.....	341
4.2.2.3. Geert von Innstetten, el gobernador provincial	342
4.2.3. Los pretendientes: Rubehn, Von Gordon y Crampas.....	344
4.2.3.1. Ebenezer Rubehn, teniente de la reserva.....	344
4.2.3.2. Herr Von Gordon-Leslie, ingeniero industrial	346
4.2.3.3. Von Crampas, comandante de la guardia territorial.....	347
4.3. Adulterio fontaniano: un recorrido con la lectora	350
4.3.1. <i>L'Adultera</i>	350
4.3.2. <i>Cécile</i>	357
4.3.3. <i>Effi Briest</i>	362
4.3.3.1. El escenario como recurso narrativo.....	362
4.3.3.2. Otro matrimonio incestuoso	364
4.3.3.3. Adulterio entre las dunas.....	370
4.3.3.4. Consecuencias del adulterio.....	373
4.4. <i>Umwiederbringlich</i> (1891): el don Quijote del amor.....	379
4.5. Cuatro novelas enfrentadas.....	382
Capítulo VI. Adulterio sin estado: <i>Lalka</i> (1890) de Bolesław Prus.....	387
1. Nación sin estado: un contexto histórico.....	387
1.1. La cirugía decisiva.....	387
1.2. Un siglo de insurrecciones.....	389
1.3. La cuestión polaca	395
1.4. La situación de las mujeres en la sociedad polaca del siglo XIX.....	396
1.5. El adulterio desde un punto de vista legal	400
2. Literatura polaca: positivismo neorromántico.....	402

2.1. Positivismo social y político en Polonia.....	403
2.2. Representantes del Positivismo polaco	406
2.3. Tendencia histórico-patriótica	408
2.4. El Naturalismo	409
3. Boleslaw Prus (Aleksander Głowacki, 1845-1912).....	411
4. <i>Lalka</i> (<i>La muñeca</i> , 1890).....	414
4.1. La persecución amorosa en <i>Lalka</i>	415
4.1.1. Un comerciante y una aristócrata	417
4.1.1.1. Izabela, la muñeca en la casa de muñecas.....	417
4.1.1.1.1. Sus rasgos: características de una aristócrata	417
4.1.1.1.2. Evolución del personaje	423
4.1.1.1.3. Modalización narrativa.....	424
4.1.1.2. Wokulski, el nuevo rico	426
4.1.1.2.1. Prehistoria de la novela.....	426
4.1.1.2.2. Sus rasgos: características de un comerciante.....	428
4.1.1.2.3. Evolución del personaje	430
4.1.1.2.4. Modalización narrativa.....	433
4.1.2. ¿Adulterio fuera del matrimonio? Un engaño al pretendiente	434
4.1.2.1. Argumento: La evolución de la relación	435
4.1.2.2. La caída de un positivista romántico	440
4.2. El adulterio de la baronesa Ewelina Janocka.....	446
4.3. Una feminista en el siglo XIX: la baronesa viuda Wąsowska	449
5. Otras novelas polacas: <i>Ziemia obiecana</i> (<i>La tierra de la gran promesa</i> , 1897-1898) y <i>Chłopi</i> (<i>Los campesinos</i> , 1904-1907).....	451
Capítulo VII. Conclusiones.....	459
1. Realidad y representación	460
1.1. La construcción del sujeto femenino: las adúlteras	460
1.2. La construcción de las masculinidades.....	474
1.2.1. La masculinidad como problema.....	475
1.2.2. Los maridos burlados	475

1.2.3. Los donjuanes.....	480
1.3. El adulterio	483
2. Últimas consideraciones.....	491
Capitolul VII – Concluzii	493
Bibliografía.....	517
Bibliografía sobre el contexto histórico	517
Contexto histórico España	517
Contexto histórico Cataluña.....	518
Contexto histórico Portugal	519
Contexto histórico Alemania.....	520
Contexto histórico Polonia.....	521
Capítulo I.....	521
Capítulo II	525
Capítulo III.....	531
Capítulo IV	536
Capítulo V	541
Capítulo VI.....	543
Capítulo VII	545

Resumen

Las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX constituyen un tema ampliamente estudiado por los investigadores y las investigadoras de la literatura desde diferentes perspectivas. Esta tesis doctoral, en su objetivo de ampliar el corpus tradicional utilizado en estos estudios, une las metodologías de la crítica literaria feminista y la temología comparatista para analizar nueve novelas de cinco autores de diferentes nacionalidades: *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas en España; *Isabel de Galceran* (1880) y *Vilaniu* (1885) de Narcís Oller en Cataluña; *O primo Basílio* (1878) y *Alves & C.^a* (1925) de Eça de Queirós en Portugal; *L'Adultera* (1882), *Cécile* (1887) y *Effi Briest* (1896) de Theodor Fontane en Alemania y *Lalka* (*La muñeca*, 1890) de Boleslaw Prus en Polonia. Por último, también se consideran las hegemónicas *Madame Bovary* (1856) y *Anna Karénina* (1878), de Gustave Flaubert y León Tolstoi, respectivamente, si bien es cierto que no ocupan el lugar central de la investigación, sino que forman parte del corpus secundario junto a *Fortunata y Jacinta* (1887), *La incógnita* (1889) y *Realidad* (1889) de Benito Pérez Galdós, *Umwiederbringlich* (*Irreversible*, 1891) de Theodor Fontane y *Cłopi* (*Los campesinos*, 1904-1907) y *Ziemie obiecana* (*La tierra de la gran promesa*, 1897-1898) del premio Nobel polaco Władisław Reymont.

El estudio de este amplio abanico de nacionalidades y obras se inscribe dentro de la primera etapa de la crítica feminista, esto es, en la identificación de los roles que históricamente les han sido asignados a las mujeres y en el análisis de las herramientas utilizadas con este propósito, como son los discursos sociales. Así, a partir del tema del adulterio femenino, se analiza la faceta macrot textual, es decir, la creación del sujeto femenino, de la identidad *otra*, pero también la micro textual, la representación literaria de las relaciones que a las adúlteras les estaba permitido mantener con su entorno (las relaciones de sumisión con sujetos masculinos dentro y fuera del matrimonio y las relaciones conflictivas mantenidas con otras mujeres). El resultado de la investigación nos ha permitido observar la idoneidad del existencialismo de Simone de Beauvoir y las teorías *queer* de Judith Butler para abordar el carácter performativo de la identidad de género/sexo en las novelas de adulterio, pues la infidelidad se ha perfilado como la única manera de las mujeres decimonónicas de realizar sus propias trascendencias y de salir de la repetición de las normas. De esta manera, a través del adulterio ponen en práctica su capacidad de actuación rearticulando la realidad.

Abstract

Romanele de adulter din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sunt un subiect studiat pe larg de cercetătorii literari din perspective diferite. Această teză de doctorat, în obiectivul său de a extinde corpusul tradițional folosit în aceste studii, reunește metodologiile criticii literare feministe și ale tematologiei comparate pentru a analiza nouă romane de cinci autori de naționalități diferite: *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas în Spania; *Isabel de Galceran* (1880) și *Vilaniu* (1885) de Narcís Oller în Catalonia; *O primo Basílio* (1878) și *Alves & C.^a* (1925) de Eça de Queirós în Portugalia; *L'Adultera* (1882), *Cécile* (1887) și *Effi Briest* (1896) de Theodor Fontane în Germania și *Lalka* (1890) de Boleslaw Prus în Polonia. Sunt luate în considerare și hegemonicele *Madame Bovary* (1856) și *Anna Karénina* (1878), de Gustave Flaubert și Lev Tolstóy, deși este adevărat că nu ocupă locul central al investigației, ci mai degrabă fac parte din corpusul secundar, alături de *Fortunata y Jacinta* (1887), *La incógnita* (1889) și *Realidad* (1889) de Benito Pérez Galdós, *Umwiederbringlich* (1891) de Theodor Fontane și *Cłopi* (1904-1907) și *Ziemia obiecana* (1897-1898) al câștigătorului polonez al Premiului Nobel, Władisław Reymont.

Studiul acestei game largi de naționalități și lucrări se încadrează în prima etapă a criticii feministe, adică în identificarea rolurilor care au fost atribuite istoric femeilor și în analiza instrumentelor folosite în acest scop, cum ar fi discursurile sociale literare. Astfel, din tema adulterului feminin este analizată fațeta macrotextuală, adică crearea subiectului feminin, dar și microtextuală, adică reprezentarea literară a relațiilor pe care adulterele aveau voie să le întrețină cu personajele din mediul lor (relații de supunere cu subiecții masculini în interiorul și în afara căsătoriei și relații conflictuale întreținute cu alte femei). Rezultatul cercetării ne-a permis să observăm adecvarea existențialismului lui Simone de Beauvoir și a teoriilor *queer* ale lui Judith Butler pentru a aborda caracterul performativ al identității de gen/sex în romanele de adulter, deoarece infidelitatea a fost conturată ca singura cale pentru ca femeile din secolul al XIX-lea să-și atingă propria transcendență și să iasă din repetarea normelor. În acest fel, prin adulter își pun în practică capacitatea de a acționa și rearticulează realitatea.

Objetivos e hipótesis

Este estudio propone una metodología que surge de la unión entre la crítica feminista y la temología comparatista. De esta manera, con las herramientas propuestas por ambos enfoques, pretendemos tematizar la identidad femenina en las novelas de adulterio europeas de la segunda mitad del siglo XIX escritas por hombres. Además, entendemos el género en los términos de Judith Butler ([1990] 2007, 266), es decir, como la materialización performativa de los preceptos culturales que se realiza a través de la reiteración de ritos, comportamientos y discursos. A partir de este planteamiento derivan los siguientes objetivos:

1. Puesto que se trata de un tema con una amplia bibliografía (por un lado, de estudios que comparan diversas obras y, por otro, de algunos que analizan en profundidad una de ellas o algún aspecto en concreto), el primer objetivo de esta investigación ha sido ampliar la frontera de lo visible contando de nuevo lo que se considera sobradamente conocido. A partir de otra perspectiva, hemos buscado ampliar la percepción de la literatura y de la sociedad combinando dos metodologías: la crítica feminista y la temología comparatista.

2. Hemos trazado una genealogía de la crítica feminista norteamericana, francesa, española y latinoamericana, y hemos adaptado sus preceptos y búsquedas a las novelas de adulterio. De esta manera, hemos recorrido desde Christine de Pizan (siglo XIV) hasta la Primera Ola de feminismo ilustrado con Mary Wollstonecraft y la Segunda Ola de Feminismo con John Stuart Mill y Virginia Woolf. Así, hemos llegado hasta la Tercera Ola de Feminismo en la que surge la crítica feminista, primero con el antecedente que sienta Simone de Beauvoir y, a continuación, con Betty Friedan y, sobre todo, con la *política sexual* de Kate Millett. En todas ellas hemos buscado las denominaciones con las que las diferentes pensadoras se han referido a la artificialidad del género y a la capacidad que los discursos tienen de modelar y conformar la realidad, en general, y lo que se entiende por feminidad, en particular. El nacimiento de la crítica de las imágenes y estereotipos de la mujer en la literatura escrita por autores masculinos se desarrolla sobre todo en las universidades norteamericanas, pero pronto se ve sustituida por la ginocrítica. Por lo tanto, debido a su desplazamiento, la mayoría de los estudios llevados a cabo no abordan los preceptos de la teoría *queer* propia de la Cuarta Ola de

feminismo. Así, nuestro objetivo ha sido aplicar, por un lado, el existencialismo de Beauvoir y, por otro, la materialidad del género y su performatividad a las novelas de adulterio.

3. A partir del existencialismo de Simone de Beauvoir y de la teoría *queer* de Judith Butler, mostraremos cómo el adulterio se convierte en la única manera que tienen las mujeres burguesas decimonónicas para realizar su trascendencia y dejar atrás la inmanencia, o para salir de la repetición performativa de las normas y rearticular la realidad.

4. El último objetivo, abordado de manera colateral, está vinculado con la performatividad del lenguaje. Así, directamente relacionado con el tercer objetivo, observaremos si lo que en un principio pretendía ser un tema que disuadiera a las mujeres de incurrir en adulterio por sus consecuencias nefastas, lograba visualizar que ese camino hacia la libertad existía, a pesar de la soledad que la misma conllevaba –soledad entendida como marginalización social, clausura en un convento o, en última instancia, la muerte.

Desde nuestra posición en la temología comparatista y en la crítica feminista –más concretamente en el planteamiento de la dicotomía sexo/género como un constructo cultural a través de los discursos sociales–, se derivan las siguientes hipótesis:

1. La temología comparatista y la crítica feminista son dos metodologías que se pueden combinar para analizar los personajes femeninos dentro de la literatura y su significación social en el marco de las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX.

2. El corpus tradicional de las novelas de adulterio, compuesto por la tríada tradicional *Madame Bovary*, *Anna Karénina* y *La Regenta* y completado por *Effi Briest*, se puede ampliar con otras nacionalidades y contextos históricos, aunque el planteamiento del adulterio no sea el habitual.

3. Las mujeres adúlteras rearticulan la realidad y el orden social a través de la deconstrucción de la institución del matrimonio y de la familia. Después de recorrer diferentes caminos, el adulterio es la única vía para que las mujeres decimonónicas puedan realizar su trascendencia (ver página 31 para la definición de ambos conceptos) y, sobre todo, para salir de la repetición de las normas impuestas por la sociedad.

4. Los escritores, en sus textos, se hacen eco de su entorno para construir sus personajes, tanto femeninos como masculinos, a partir de los discursos sociales que conocen. De esta manera, la literatura es una herramienta importante para comprobar el existencialismo de Beauvoir y las teorías *queer*, al igual que poner en duda los pilares del patriarcado.

Estado de la cuestión

Con tal de demostrar la afinidad histórica, geográfica y de género del motivo del adulterio femenino en la novela de la segunda mitad del siglo XIX, se han consultado los estudios críticos precedentes. Teniendo en cuenta la ingente cantidad de trabajos críticos que se han publicado tanto individualmente, analizando cada una de las obras aquí elegidas, como comparando dos o más, se ha hecho una cuidadosa selección para asentar el estado de la cuestión. Asimismo, tal y como sostiene Naupert, el objetivo del estudio no es saber más que los especialistas de cada filología nacional, sino que la meta del comparatista «es la lectura relacional que parte de un enfoque decididamente supranacional, a través del cual se conectan obras canónicas de una tradición nacional con sus “contertulios” procedentes de otros ámbitos lingüísticos y culturales» (Naupert 2001, 163). A continuación, se comentarán los principales estudios que leen de manera comparada más de dos obras del ámbito supranacional.

Año de publicación	Autor/a	Título del estudio
1976	Judith Armstrong	<i>The Novel of Female Adultery</i>
1979	Tony Tanner	<i>Adultery in the Novel. Contract and Transgression</i>
1984	Birutė Ciplijauskaitė	<i>La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista</i>
1996	Bill Overton	<i>The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900</i>
2001	Cristina Naupert	<i>La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX</i>
2016	Tatiana Kuzmic	<i>Adulterous Nations. Family Politics and National Anxiety in the European Novel</i>

Tabla 1. Principales publicaciones sobre las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX

El primer estudio, llevado a cabo por Judith Armstrong bajo el título de *The novel of female adultery* (1976), es también el que cuenta con el corpus más amplio –cuarenta y seis obras de veintidós autores distintos del ámbito francés, ruso y anglófono. La autora se acerca en los mismos términos al adulterio femenino como a la infidelidad masculina, deja fuera las literaturas germánica, hispánica y portuguesa y no reconoce la importancia central de *Madame Bovary* dentro de las novelas de adulterio. Sin embargo, sus aportaciones sobre la tradición anglófona, dentro de un volumen de datos tan significativo, hacen que el trabajo sea imprescindible en el estudio del tema de la presente tesis.

El segundo libro, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression* ([1979] 2019) de Tony Tanner, propone una lectura aislada de tres novelas de adulterio sin afinidad histórica ni de corriente literaria, como son *Die Wahlverwandtschaften* (1809) de Goethe, *La nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau y *Madame Bovary*. La tesis que defiende en su estudio es que el adulterio es una transgresión del contrato social básico –el matrimonio– y, por ende, un peligro para la estabilidad de la sociedad burguesa decimonónica. La literatura, desde su perspectiva, como reflejo de la realidad, se alimenta de la misma energía que amenaza con contravenir la estabilidad de la familia en la que se sustenta la sociedad (Tanner 1979, 4).

El análisis realizado por la filóloga lituana Biruté Ciplijauskaitė, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista* (1984), relaciona las novelas de adulterio con la realidad social de cada uno de los autores. Por ello, la primera parte de la obra describe los contextos históricos y la situación de la mujer en cada país –legal, la educación, los tratados e ideas filosóficas, los movimientos femeninos y el fondo literario. La segunda analiza las cuatro obras elegidas, *Madame Bovary*, *La Regenta*, *Effi Briest* y *O Primo Basilio*. Por último, la tercera considera situaciones contemporáneas alternativas en novelas cuya estructura total no está subordinada al adulterio, como *Fortunata y Jacinta*, *La Gaviota* (1849) de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), *The portrait of a Lady* (1881) de Henry James o *Et dukkehjem* (*Casa de muñecas*, 1879) de Henrik Ibsen.

Bill Overton publicó en 1996 el estudio *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*, en el que emplea el término de “novelas de adulterio” para poner de manifiesto la brecha de género en la ficción de adulterio del siglo XIX, aspecto que considera una de las principales limitaciones de los estudios anteriores. Así, ofrece un acercamiento comparativo con perspectiva de género a la novela de adulterio, analiza el desarrollo del subgénero en Francia –François-René de Chateaubriand, Benjamin Constant, Alfred de Musset, Prosper Mérimée, Honoré de Balzac, Jules Champfleury, Georges Feydeau

y Gustave Flaubert— y, por último, para demostrar la unidad del motivo literario, expone cómo funcionó en otras tradiciones e ideologías nacionales, así en Rusia —Nikolay Chernyshevsky, León Tolstoi y Antón Chéjov—, en Dinamarca —Jens Peter Jacobsen—, en Alemania —Theodor Fontane—, en Portugal —Eça de Queirós— y en España —Leopoldo Alas y Benito Pérez Galdós.

Cristina Naupert, en el estudio *La temalogía comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX* (2001), es la primera en utilizar el enfoque temológico comparatista. Aborda el adulterio femenino en *Madame Bovary*, *O primo Basílio*, *Anna Karénina*, *La Regenta*, *Cécile*, *Effi Briest* y *The Awakening* (1899) de Kate Chopin como fuerza motriz del relato y analiza su rol en la estructuración de las obras. Tras un amplio estudio introductorio de teoría literaria de la temología comparatista, la autora justifica, al igual que hacemos en esta tesis doctoral, la elección y la afinidad del motivo macrotextual a partir de estudios anteriores para, a continuación, pasar al análisis de las cuatro fases del triángulo amoroso y los elementos relacionados con él. Estas serían la constitución del matrimonio, el proceso de seducción, la realización del adulterio en la clandestinidad y, por último, la preparación del desenlace trágico. Para acabar, analiza brevemente otras novelas que califica de periféricas, como *La incógnita*, *L'Adultera* y *Fortunata y Jacinta*, entre otras.

Adulterous Nations. Family Politics and National Anxiety in the European Novel (2016) de Tatiana Kuzmic analiza *Middlemarch* (1871) de George Eliot, *Effi Briest*, *Anna Karénina*, *Zlatarovo žlato* (*The Goldsmith's Gold*, 1871) de August Šenoa y *Quo Vadis* (1896) de Henryk Sienkiewicz. En esta investigación, la noción de adulterio es interpretada como una crisis internacional, representada en miniatura, dentro de los confines del núcleo familiar, basándose en que, generalmente, la figura del seductor, que trastoca la paz familiar, es foránea. De esta manera, las constelaciones triangulares reflejan las tensiones políticas que acontecen entre las diferentes naciones europeas.

Por último, para una panorámica más amplia del estado de la cuestión, en la bibliografía individual actualizada de cada capítulo se han citado, para sustentar la investigación, tanto estudios individuales de las filologías nacionales como trabajos de comparatismo literario que relacionan dos o más novelas de las aquí analizadas. Asimismo, hemos utilizado igualmente fuentes clásicas, así como libros, capítulos de libros, ensayos y artículos de revistas de reciente publicación. En su conjunto, aunque ninguno de los trabajos aborda un corpus tan amplio como el que analizamos en la presente tesis doctoral, demuestran la afinidad histórica, geográfica y de género del motivo del adulterio femenino.

Antecedentes y difusión

El germen del presente trabajo de investigación nació en el año 2015 como culminación de los estudios en Humanidades: Estudios Interculturales. Ese primer acercamiento, un Trabajo Final de Grado titulado «El adulterio en la novela del siglo XIX: *La Regenta* (1884-1885) de Clarín», tutorizado por el Dr. Santiago Fortuño Llorens y defendido el 18 de julio de 2016, es la base sobre la que hemos asentado el primer capítulo de la tesis doctoral. Los resultados obtenidos se difundieron en las XX Jornades de Foment de la Investigació de la Facultat de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I y se publicaron en el *Fòrum de Recerca* con una ponencia y un artículo bajo el título de «*La Regenta*: los personajes del *ménage à trois*» en el año 2016. Asimismo, desde otros ángulos, se publicó «Matrimonio y adulterio decimonónicos desde una perspectiva literaria, de género y legal. *La Regenta* de Clarín» en el libro *Investigació i gènere a la Universitat Jaume I* (2021).

El tercer capítulo es la ampliación del Trabajo Final del Máster en Comunicación Intercultural y Enseñanza de Lenguas titulado «El adulterio: sociedad y literatura en el siglo XIX. *La Regenta* (1884-1885) y *El primo Basilio* (1878)», tutorizado por el Dr. Santiago Fortuño Llorens y defendido el 21 de julio de 2017. Posteriormente, una versión reducida de dicho trabajo se presentó en el «VII Simposio Internacional de Hispanistas “Encuentros 2018”. Entre tradición y novedad: los estudios hispánicos a comienzos del siglo XXI», celebrado en la ciudad polaca de Łódź el 24 de mayo del año 2018, y se publicó bajo el mismo título en el libro *Entre la tradición y la novedad: nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante* (2020) en la editorial Łódź University Press.

Diferentes contenidos se han difundido utilizando las herramientas de la literatura comparada. Parte del segundo y del cuarto capítulos se ha publicado próximamente bajo el título «Two (Non-)adulterous Women: Cécile St. Arnaud and Isabel de Galceran» en el libro *Character and Gender in Contemporary Catalan Literature* (2022) en la editorial Peter Lang, y se ha presentado en el V Congrés Internacional de l'Associació de Joves Investigadors en Llengua i Literatura Catalanes en la Universitat de Perpinyà Via Domínia el 22 de abril de 2022 con una ponencia titulada «Adúlteres emocionals en les literatures catalana i alemanya. *Vilaminu* (1885) de Narcís Oller i *Cécile* (1887) de Theodor Fontane». En el «III Simposi Internacional

Delits Prohibits: sexe, erotisme, bellesa, estètica, gaudi, dret, pecat i prohibició. Un esguard segons els clàssics, l'etnopoètica, la història i la lingüística del corpus» (12-14 julio 2021) de la Universitat d'Alacant, presentamos el póster «Un placer prohibido y un delito caduco: adulterio y duelo en la novela decimonónica. *La Regenta* y *Effi Briest*».

En el II Congreso Internacional CreadorAS en la Educación Literaria y Cultural (16-18 julio 2020), celebrado en la Facultad de Magisterio de la Universitat de València, hemos intervenido con la ponencia «Tres heroínas decimonónicas: Melanie, Cécile y Effi». Asimismo, el 29 de marzo de 2021 hemos participado en el seminario de investigación «Periodismo y literatura: perspectivas de género», que se impartió en la asignatura optativa “Periodisme i literatura” del cuarto curso del Grado en Periodismo de la Universitat Jaume I. La intervención, «El bovarismo en las novelas de adulterio» se publicó posteriormente en el artículo «El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud» (2021) en la revista *eHumanista/IVITRA*. En el III Congreso Internacional CreadorAS en la Educación Literaria y Cultural (14-16 julio 2022), organizado por la Facultad de Magisterio de la Universitat de València presentamos «Blanca Sol e Isabela Łęcka, dos muñecas realistas». Por último, en el «XVII Congreso Internacional ALEPH. Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispánicas» (22-25 agosto 2022, Queen's College, Cambridge), disertamos sobre «Augusta Cisneros, otra “mala” lectora de las novelas rosa. *La incógnita* (1888-1889) y *Realidad* (1889) de Benito Pérez Galdós».

En resumen, una serie de comunicaciones, trabajos y publicaciones con los que hemos ido construyendo una sólida base para la presente tesis doctoral.

Capítulo I. Introducción

Los teóricos de la literatura coinciden en que las obras literarias tienen diferentes lecturas y varias interpretaciones, todas ellas igualmente válidas. En la presente tesis doctoral nos proponemos, uniendo las metodologías de la crítica feminista y la temalogía comparatista, ensanchar el corpus tradicional de las novelas de adulterio, un claro ejemplo de esta multiplicidad de perspectivas. Asimismo, dentro de un abanico amplio de obras y nacionalidades, observaremos la creación de la identidad *otra*, del sujeto femenino, a partir de las relaciones que las adúlteras mantienen con su entorno y los roles sociales que se ven obligadas a adoptar. En otro orden de cosas, analizaremos las consecuencias del adulterio tanto cuando este es consumado como cuando la infidelidad es solamente la suposición de la sociedad.

La investigación se abre con una amplia introducción en la que se explicita la metodología utilizada. Hemos adaptado los preceptos de la teoría feminista y de las críticas literarias feministas norteamericana, francesa, española y latinoamericana a las novelas de adulterio. A partir del mapa genealógico de las principales pensadoras feministas, hemos puesto de manifiesto la validez y la importancia del objeto de nuestro estudio, es decir: la artificialidad del sujeto femenino, creado a partir de los discursos sociales oficiales, como es la literatura. Así, desde este precepto, utilizaremos el existencialismo de Simone de Beauvoir (1949a y 1949b) y la teoría *queer* de Judith Butler (1993) para explicar la transgresión adúltera como única manera que las mujeres decimonónicas tenían de realizar su trascendencia y de salir de la repetición performativa del género. El contenido de la investigación se ha dividido en dos bloques. En primer lugar, los capítulos II, III y IV, en los que, bajo el subtítulo de “Adulterio peninsular”, se analizan novelas españolas, catalanas y portuguesas. En segundo lugar, en el bloque titulado “Europa central”, nos detenemos en las literaturas alemana y polaca.

En cada uno de los capítulos comprendidos en los bloques temáticos, comenzamos situando la obra en su contexto histórico, político y social y describimos la relevancia del movimiento literario dentro del contexto nacional. A continuación, presentamos el adulterio desde una perspectiva legal y sociológica. Después, nos centramos en la biografía de los autores – Leopoldo Alas, Narcís Oller, Eça de Queirós, Theodor Fontane y Boleslaw Prus. Tras esta

introducción, nos adentramos en el contenido principal del trabajo dividido en dos subapartados. El primero está dedicado a la descripción de los personajes, destacando siempre las características físicas y especialmente las psicológicas que empujan a cada uno de ellos a tomar sus decisiones. Se trata de manera especial los personajes relevantes dentro de la constelación del adulterio: la adúltera, el marido burlado y el seductor. Se han ordenado según su repercusión en cada una de las novelas analizadas. Un segundo bloque se dedica al adulterio en sí, sus precedentes y las posibles causas que empujan a las mujeres a cometerlo (o no), la explicación del triángulo amoroso que se forma, el conflicto que lo desencadena y, por último, su desenlace y las consecuencias que reporta a cada uno de los personajes que participan.

Las principales ideas extraídas de este recorrido literario se resumen en un último apartado, la conclusión. En este gran ejercicio de comparatismo literario hemos utilizado recursos visuales con tal de facilitar y agilizar la comprensión, además de mostrar el amplio panorama del paralelismo.

1. Las novelas de adulterio y la narrativa realista-naturalista

En casi toda Europa occidental, la mujer hace su entrada en la literatura en el siglo XIX debido al aumento de la alfabetización femenina, ya sea como autora, como protagonista de las obras (arrebátandole a veces este papel al hombre) o como lectora, contribuyendo al triunfo de la novela como género literario (Rodríguez Marín 1991, 74). La gran parte del público lector decimonónico era femenino, cuya actitud ante el hábito lector solía ser sentimental, distorsionando la realidad a través de la extrapolación de la ficción (García Suárez 2014, 187). Por ello, la sociedad le confiere a la literatura una función principalmente didáctica: por medio de situaciones cotidianas se enseñaba lo que la sociedad esperaba de las mujeres y qué ocurría en caso de no cumplir con el papel asignado.

El aburrimiento es el punto de partida de las novelas decimonónicas de adulterio y el principal problema de género, vinculado a las restricciones de los roles sociales femeninos. Se trata de una construcción social directamente vinculada con la burguesía y el concepto de tiempo libre que aparece a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las mujeres eran sus principales víctimas, pues no les era permitido participar en la vida profesional, ni en las tareas domésticas; por lo tanto, las jóvenes no tenían responsabilidades ni ocupaciones. Mikoltchak sostiene que incluso aquellas tareas que se consideran femeninas acaban recayendo en los esposos

although day-to-day dealings with the servants were usually the wife's business, it was generally the husband who had the last word on matters of disciplining and hiring and dismissal. It was the husband who acted as final authority on financial matters, including the household budget; and the law gave him extensive powers over the management of the couple's life and the upbringing of the children, and explicitly accorded him the power of making decisions in all matters affecting married life. Women were able to undertake some public activities in the field of charity and philanthropy. (Mikoltchak 2000, 25)

También nace el concepto de entretenimiento, cuya responsabilidad organizativa se atribuía primordialmente a las mujeres, pues se consideraba como un negocio lucrativo para conseguir el ascenso social de los esposos (Scott Johnson 2003, 16-18). Por ello, las mujeres experimentaban el entretenimiento de una manera diferente a los hombres, pues era su obligación.

Pura Fernández afirma que la mujer se convierte en el personaje protagonista de la novela realista como resultado del despertar de la atención e interés en la fisiología y la conducta de quien durante siglos había permanecido en la sombra. Puesto que los naturalistas buscaban analizar los comportamientos más secretos de los ciudadanos y explicarlos en nombre de la ciencia, encontraron en la mujer al objeto de su estudio, ya que, al entender de los naturalistas,

su naturaleza «se define como la manifestación de los nervios y del sentimiento, lo que la convierte en un muestrario clínico de crisis neuróticas y numerosos desajustes fisiológicos, exacerbados por la educación y las leyes morales restrictivas que gobiernan su vida» (Fernández 1993, 81-84).

La burguesía considera a la mujer como una propiedad del marido, y la única manera de socavar este control es a través del adulterio, como un ataque a esta clase social. «La mujer no es todavía (y de ello se preocupan los legisladores) [...], no ya la compañera del hombre, sino ni siquiera un ser humano; es una máquina, a la cual nada se pide más que el aumento de la población» (Zavala 1993, 86). Joan Oleza afirma que en las novelas de adulterio se revela una mujer insumisa, que rechaza el papel que le ha sido asignado en la casa y en el matrimonio. Estos novelistas supieron captarla desde dentro de su universo, de sus lecturas, de su deseo, etc. y la descubrieron en una constante frustración con su vida y entorno. «En estas novelas se vislumbra la posibilidad de una nueva condición femenina, de sujeto primero, en lucha a menudo trágica, y casi siempre derrotada, por su emancipación» (Oleza 2002, 261).

El papel de la mujer instruida pero desocupada, y los peligros que ello acarrea; el adulterio como posible huida del “hasitío eterno” que une a las protagonistas por excelencia del siglo XIX; el suicidio como solución a los problemas, sin importar el impacto religioso, y no de menos interés las crisis religiosas, son los temas fundamentales de la novela realista, junto a ideales como el materialismo y el utilitarismo (Rubio Cremades 1983, 456). Esta mujer insatisfecha trata de rebelarse, pero, no obstante, es vencida por el ambiente. Por lo tanto, este “destino fatal” viene impuesto por la sociedad y es acorde al determinismo de Taine y a la técnica de la novela naturalista.

Desde principios del siglo XIX, aunque se intensificó a finales, en la narrativa empiezan a abundar las escenas de adulterio (por ejemplo, *La mujer adúltera* de Enrique Pérez Escrich), hijos sin padres, abandono o hijos adúlteros (Gómez-Tabanera 211, 166). El adulterio femenino, sin ser un tema exclusivo de la literatura del siglo XIX¹, fue materia ficcionable

¹ Desde la mitología clásica, el tema del adulterio es universal en la literatura occidental. La prueba es que tres de las obras cumbre de la cultura griega –la *Odisea*, *Ars amandi* y *Las metamorfosis*– fundan sus intrigas en traiciones y amores prohibidos. Así, el trío conformado por Afrodita, Ares y Hefesto o el de Helena, Paris y Menelao, que desencadenó la guerra de Troya, son solo dos ejemplos memorables. También en la Biblia, tal y como advierte (Naupert 2001, 150), hay manifestaciones de relaciones adúlteras, como la de la mujer del egipcio Putifar en el *Génesis*, 39. En la Edad Media encontramos el adulterio de Lanzarote y Ginebra en el ciclo artúrico, en el *Hamlet* de Shakespeare o en la mayoría de las tragedias calderonianas. A continuación, durante la Ilustración, tenemos el ejemplo de *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette o *Les liaisons dangereuses* (1782) de Laclos. Durante el Romanticismo abundan las escenas de adulterio, como por ejemplo en *Le Rouge et le Noir* (1829) de Stendhal o *The Scarlett Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne. A partir del Realismo literario,

evidenciada por gran parte de las novelas de la segunda mitad de este siglo. La atención especial que estas narrativas prestaban a las mujeres, más especialmente a aquellas casadas y adúlteras, se observa en los propios títulos de las novelas, que toman los nombres femeninos para preanunciar su mayor culpabilidad en la desestabilización de la institución del matrimonio.

Ciplijauskaitė (1984, 43) afirma que el uso del tema de la familia «*imperfecta*» se debe al deseo de contrastar con la novelística anterior, además de poner en peligro la familia y el hogar, convirtiéndolos en un lugar inestable. Todo ello visibiliza la posibilidad de romper el contrato social. A este respecto Tanner (1979, 43) añade que el triángulo amoroso tiene una fuerza generadora mayor que la simetría típica del matrimonio. Las consecuencias de este acto no implicaban solo las (posibles) pérdidas, sino que escondían una posibilidad de ganancia: en experiencia, riqueza, diversión, goce sexual, amor o la posibilidad de escapar del aburrimiento; sin esa posibilidad de ganancia o mejora, no se cometería la infracción (Bouzaglo 2006, 305):

Este fue uno de los modos con los que la novela decimonónica realista-naturalista [...] encontró en este tema un elemento que amenazaba y subvertía el equilibrio familiar vigente. La presencia del adulterio en la prosa realista-naturalista testaba como un elemento de ruptura de la relación social básica [...]. El comportamiento adúltero era entendido como una rebelión hacia el matrimonio y trastocaba no sólo los pilares en los que se apoyaba la familia burguesa, sino también toda la sociedad. (Gaspar 2009, 258)

Jean Gaudemet (1993, 461) recalca que, en numerosos códigos del siglo XIX, la definición del matrimonio incluía el calificativo *contrato*. Carole Pateman ([1988] 2019, 35-36) pone de manifiesto la represión de la historia del contrato originario, el pacto sexual-social, y la utilización de este en la creación del orden social patriarcal. Frente a la teoría del contrato social como símbolo de libertad, contrapone el contrato sexual –una de cuyas materializaciones más representativas es el contrato matrimonial– como método de sujeción. De esta manera, la libertad es un atributo masculino que depende del derecho patriarcal, instituye el patriarcado moderno y se sustenta en la sumisión de las mujeres. Para una mejor comprensión de los términos, Pateman (1988] 2019, 37) explica que «El pacto originario es un pacto sexual como un contrato social; es sexual en el sentido de que es patriarcal, es decir, el contrato establece el derecho político de los varones sobre las mujeres».

Punsoda (2020, 8, 10-28) añade a los comportamientos que ponen en peligro la familia aquellos derivados de la lujuria, entendiéndola como el deseo de ellos instigado por ellas.

de las novelas de Balzac y, sobre todo, del ciclo inaugurado por *Madame Bovary*, la adúltera gana protagonismo y profundidad.

Siguiendo a la misma autora, las mujeres están programadas para confundir el primer despertar del primer deseo con el amor, y este enamoramiento extático –que es un deseo sexual desaforado– coloniza el pensamiento y convierte al sujeto enamorado en una persona con la atención parálitica. De esta manera, las adúlteras tienen sus atenciones colonizadas por el deseo disfrazado de amor.

Jo Labanyi (2011, 60-64), en su estudio con perspectiva de género sobre la modernización de la novela realista española, hace un recorrido por las diferentes concepciones ideológicas y filosóficas imperantes en el siglo XIX al respecto del adulterio. Así, describe la problemática del adulterio en el hecho de que la persona infiel –mujer, en este caso– se encuentra tanto fuera como dentro del matrimonio, es decir, habitando tanto el espacio privado como la esfera pública –y esta libertad de movimiento y de comercio solo les es concedida a las prostitutas, no a las mujeres casadas (Labanyi 2011, 69, 149-150). A este fenómeno añade que el casamiento colocaba simultáneamente a las mujeres dentro de la sociedad y fuera de ella, por lo tanto, «se hallaban en una situación potencialmente adúltera, fueran o no infieles». También concreta que, más allá de la paternidad de los hijos (puesta en peligro por el adulterio femenino), la infidelidad masculina no era considerada un peligro porque los hombres sí que podían traspasar la frontera entre espacio público y privado y moverse libremente por ambos lugares.

A continuación, cita a Rousseau, el ideador del contrato social, quien en sus escritos le devolvía a la mujer su condición de portadora del mal: «la mujer infiel [...] disuelve la familia y rompe todos los vínculos de la naturaleza [...]. De este crimen se derivan todo tipo de disturbios y crímenes» (*apud* Labanyi 2011, 61). Por último, se refiere al pensamiento hegeliano, según el cual

El adulterio femenino constituye una amenaza especial: porque la pérdida del amor de la mujer por su familia significa la pérdida de una base ética para la sociedad, y porque la falta de juicio objetivo de las mujeres las predispone a entregar su amor a objetos equivocados. En palabras de Hegel, la mujer es «la eterna ironía en la vida de la comunidad». (Labanyi 2011, 64)

Por lo tanto, no es de extrañar el gran interés que el adulterio femenino suscitó en la ficción realista. Balzac criticó la sociedad francesa de su época y abordó ampliamente el adulterio, tanto femenino como masculino, en su *Comedia Humana*, seguramente influenciado por su vida personal (Overton 1996, 46). Las dos novelas que mejor cumplen las características de las novelas de adulterio son *La Femme de Trente Ans* (1834-1842) y *La Muse du Département* (1843). La segunda «marks an important step in the formation of the novel of female adultery. It dispenses with the form of the cautionary tale and its attendant melodrama» (Overton 1996, 65). Pero también abordó el tema en otras novelas, tales como *Une double famille* (1830),

La paix du ménage (1830), *La Maîtresse de notre coronel* (1832), *La Grenadière* (1832), *La Femme abandonnée* (1833), *Ferragus* (1834), *La Duchesse de Langeais* (1834), *Le contrat de mariage* (1835), *La Fille aux yeux d'or* (1835) y *Béatrix* (1839), entre otras. Tampoco podemos no mencionar *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal. Sin embargo, es la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en 1857 la que hace que el tema tenga grandes repercusiones entre el público y favorece la proliferación de novelas de adulterio femenino entre las literaturas europeas decimonónicas. De esta manera, tal y como dijo Tolstoi, «Adultery is not only the favourite, but almost the only theme of all the novels» (*apud* Overton 1996, 1). Pero ¿qué entendemos entonces por *novelas de adulterio*? Para contestar a esta pregunta hemos recurrido a los estudios descritos en el apartado del Estado de la cuestión y solamente hemos encontrado la definición de Overton y Naupert, puesto que las otras investigaciones daban por sabido el significado del término. Bill Overton determina que

What complicates definition of the novel of adultery is, instead, the nature of the attention given to the issue in the fiction. Although, as Tolstoy complained, adultery is a frequent fictional theme, those novels in which it is the leading theme compose a select group. In this way the novel of adultery may be defined as any novel in which one or more adulterous liaisons are central to its concerns as identified by its action, themes and structure. (Overton 1999, 5)

Naupert (2011, 186) ratifica esta definición afirmando que «sólo se puede hablar de novela de adulterio si éste realmente configura un motivo macrotextual, esto es, un dispositivo narrativo capaz de mover y de condicionar todo el desarrollo del relato». Así, para la creación del corpus de esta investigación hemos seguido las directrices marcadas por los dos autores citados, aunque de una manera más laxa cuando se ha tratado de la literatura polaca.

Por último, para descubrir la relación que se establece entre realidad y ficción, hemos recurrido a los estudios del historiador Eric Hobsbawm. Este, en su libro *The age of empire: 1875-1914* (1987), describe el adulterio como una transgresión creada por la sociedad burguesa en su crisis y como una práctica sexual extramatrimonial habitual, sobre todo en la aristocracia:

El adulterio, que era con toda seguridad la forma más extendida de relación sexual extramatrimonial entre las mujeres de clase media, es posible que se hiciera más frecuente a raíz de la autoafirmación de la mujer. Es muy diferente el adulterio como forma de sueño utópico de liberación de una vida constreñida, como en la versión típica de madame Bovary de las novelas del siglo XIX, y la libertad relativa de los maridos y esposas franceses de clase media, siempre que se respetaran las convenciones, para tener amantes, tal como aparecen en las comedias francesas de bulevar del siglo XIX. [...] Sin embargo, resulta difícil cuantificar las prácticas del adulterio en el siglo XIX, como ocurre con todas las actividades sexuales en ese siglo. Todo lo que podemos decir con alguna seguridad es que esa forma de comportamiento era más común en los círculos aristocráticos y más de moda, así como en las grandes ciudades, donde era más fácil mantener las apariencias con la ayuda de instituciones discretas e impersonales como los hoteles. (Hobsbawm [1987] 2009, 216)

2. Presupuestos para el análisis temático desde la teoría crítica feminista

2.1. La prisión del género². *La categoría de mujer como constructo social y cultural*

Christine de Pizan, filósofa humanista considerada la precursora del feminismo, escribe su *Le livre de la Cité des Dames* (1405) como respuesta a la misoginia presente en las obras de los hombres de fe o laicos de su época, con el objetivo de decidir si el juicio de dichos autores sobre las mujeres podría estar equivocado. Ante la abundancia de textos que acusaban o despreciaban a las mujeres, Christine se inclina a pensar, en un primer momento, que aquellas descripciones solo podían ser verdad, a pesar de no reconocer ninguno de esos defectos en su propia persona. Dejándose llevar por el juicio ajeno, la autora llega aparentemente a la conclusión de que Dios había creado a la mujer como un *ser abyecto*, una *obra abominable*, un monstruo, porque solo esta teoría podía justificar que los autores habían hecho de las mujeres «una vasija que contiene el poso de todos los vicios y males» (de Pizan [1405] 2006, 65).

De esta manera, ya a comienzos del siglo XV, se aborda la repulsión y rechazo que las mujeres sienten hacia sus propias personas por (re)conocerse exclusivamente a través de la mirada masculina y de la literatura escrita a partir de la misma, pues la cultura era un campo al que solo podían acceder los hombres. La filósofa francesa recibe la visita alegórica de tres Damas –Razón, Derechura y Justicia– dispuestas a consolarla y a sacarla de la ignorancia de adoptar opiniones que no cree ni reconoce y que están fundadas exclusivamente en los prejuicios de los demás. A partir de la recomendación de las huéspedes de darles la vuelta a los escritos donde desprecian a las mujeres para «sacarles partido en provecho [suyo], cualesquiera que sean sus intenciones» (de Pizan [1405] 2006, 67), la autora comienza a erigir la Ciudad de las Damas, un espacio destinado a la erradicación de las imágenes distorsionadas y calumniadoras de las mujeres y a la recuperación de figuras femeninas ilustres de la historia, las encargadas de poblar y guardar la Ciudadela.

² Concepto utilizado por Lucía Guerra (2007, 84) para referirse a la lógica del género que, por su reiteración no dialéctica y estática, se asemeja al funcionamiento de los mitos en una especie de mecanismo eternizador que fija lo propio de las mujeres y de los hombres.

Sor Juana Inés de la Cruz, monja escritora del siglo XVII, escribió en las *Redondillas contra las injusticias de los hombres al hablar mal de las mujeres* los siguientes versos, continuación de los pensamientos de Christine de Pizan: «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis; [...] / Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis» (de la Cruz 1992, 222). En ellos pone de manifiesto que las mujeres eran reflejos de lo que los hombres fabricaban literariamente.

2.1.1. La Primera Ola³ del Feminismo⁴: el feminismo ilustrado

La idea del sujeto femenino como constructo masculino volvió a aparecer en la Primera Ola del Feminismo, en los escritos de Poullain de La Barre y Mary Wollstonecraft. Ambos autores reaccionaron ante el modelo de mujer doméstica rousseauiana. En la división que el filósofo francés hizo del espacio público y el espacio privado en función de los sexos, a las mujeres les asignó el segundo; así, frente al hombre ciudadano, creó la mujer doméstica definida por ser esposa y madre, de naturaleza impulsiva y comportamiento carente de autocontrol (Posada Kubissa 2012, 27, 31) En otras palabras, dentro del nuevo orden burgués las mujeres aparecen por primera vez como personas, pero son desprovistas de su yo, de su personalidad individual.

Poullain de La Barre –autor de *De l'égalité des deux sexes* (1673) y de *De l'éducation des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les mœurs*, libros en los que convirtió a la mujer en sujeto epistemológico y pidió una educación verdadera para ella– ironizó en *De l'excellence des hommes contra l'égalité des sexes* sobre la perspectiva misógina de la cultura de su tiempo y refutó uno por uno todos los argumentos que los hombres utilizaban para justificar la inferioridad femenina. Sobre este punto de vista afirmó que «todo cuanto ha sido escrito por los hombres

³ Aunque se utilice la nomenclatura tradicional que divide la historia de los movimientos feministas por olas, la presente investigación aboga por un mapa del feminismo y no una historia, en los términos de Laura Llevadot (2022, 49): «en el feminismo actual coexisten todas las posiciones que un día la necesidad hizo nacer. Es un error pensar el feminismo en términos de olas, otorgándole una historicidad lineal, porque en verdad todas las posiciones coexisten, combaten y se agolpan». Así, aparte de esta historicidad simultánea, también se ha intentado dar cabida a todas las posiciones feministas, centrales o marginales, independientemente de si son acordes a la idiosincrasia de la autora o no, pues se les da su lugar e importancia dentro del momento histórico en el que nacieron.

⁴ La presente investigación sigue la genealogía de los movimientos feministas de los estudios de las filósofas españolas (Amorós 1992; Puleo 1993; Molina 1994; Cobo 1995; Valcárcel 1997; Amorós y de Miguel 2005), según la cual la Primera Ola Feminista se corresponde con la etapa que las pensadoras estadounidenses denominan feminismo ilustrado. De esta manera, se reivindica la importancia de la Ilustración europea de autores como Poullain de La Barre, Nicolas de Condorcet, Olympe de Gouges (con su *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, publicado en 1791) y Mary Wollstonecraft; o de pensadoras como las matemáticas Emilie du Châtelet, Sophie Germain y Mary Somerville (*La ciencia tiene nombre de mujer*), la filósofa Anne Conway, la escritora Margaret Cavendish, la naturalista Maria Sibylla Merian, la astrónoma Caroline Herschel, la marquesa de Rambouillet que lideró el movimiento de las preciosas, entre muchas otras.

acerca de las mujeres debe considerarse sospechoso, pues ellos son juez y parte a la vez» (de La Barre *apud* de Beauvoir [1948] 1975, s/n). En cuanto a Mary Wollstonecraft ([1792] 2018, 104-106), esta se refiere, en la revolucionaria *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*⁵, al eterno estado de minoría de edad en la que los hombres pretenden mantener a las mujeres, transformándolas —a través de la educación, las opiniones y los modales de la sociedad en la que viven— en animales gentiles y domésticos, en constructos artificiales.

2.1.2. La Segunda Ola del Feminismo: el sufragismo

La artificialidad de lo que se conoce como naturaleza femenina, consecuencia de una represión obligada o de un estímulo antinatural, también fue abordada por el filósofo utilitarista inglés John Stuart Mill en su obra *The subjection of women*⁶ —«what is now called the nature of women is an eminently artificial thing» ([1869] 1997, 38). La educación y los discursos morales —el entrenamiento, en palabras de Mill, para aceptar el único camino que socialmente se les permite tomar— les indican a las mujeres que su carácter ideal es el opuesto al del hombre, es decir, que es caracterizado por la renuncia a la individualidad, el sacrificio personal y la vida por y para sus afectos hacia los hombres con los que se unen en matrimonio y hacia los hijos que tienen con ellos. Al igual que Wollstonecraft ([1792] 2018, 260), Mill ([1869] 1997, 141) sostiene que el amor y la felicidad matrimoniales solo serían posibles a partir de la igualdad real ante la ley y entre los cónyuges. Es interesante citar la relación que Jo Labanyi establece entre los escritores realistas y las teorías de John Stuart Mill:

Sin embargo, esta idea [la afirmación de John Stuart Mill de que lo que se llama feminidad «natural» es producto de un proceso de moldeado cultural] aparece ya en novelas de Galdós, Alas y Pardo Bazán desde mediados de 1880. En ellas, los reguladores son casi todos hombres (o mujeres masculinizadas) y los objetos de control son todas mujeres, porque, mientras que el hombre liberal «se hace a sí mismo», la mujer liberal es «hecha» por otros. (Labanyi 2011, 498)

Algo más tarde, ya en el siglo XX, Virginia Woolf, mientras investigaba y elaboraba dos conferencias para la Sociedad Literaria de Newham y la Odtta de Girton, se sorprendió al descubrir la cantidad de libros que se escribían al año sobre las mujeres y la ausencia del fenómeno inverso. Por ello, preguntó a su audiencia, «¿os dais cuenta de que sois quizás el

⁵ Es interesante los apuntes que Mary Wollstonecraft hace sobre la fidelidad obligada de las mujeres, y es que afirma que los maridos deben desconfiar de la obediencia servil de sus esposas, pues igual que pueden acariciarlos cuando están enfadadas, también podrán hacerlo después de despedirse de sus amantes (Posada Kubissa 2012, 59).

⁶ Harriet Taylor Mill, esposa de John Stuart Mill y presunta coautora de *The subjection of women*, es más tajante que su esposo. Mientras él no cuestionaba la permanencia de las mujeres en la esfera privada, ella plantea una igualdad más radical y plena (Posada Kubissa 2012, 79).

animal más discutido del universo?»). La sexualidad y naturaleza femeninas llenaban las páginas de los libros escritos por biólogos, médicos y científicos, pero también protagonizaban ensayos y novelas de «hombres sin más calificación aparente que la de no ser mujeres» (Woolf [1929] 2020, 39). La razón de dicha abundancia de bibliografía se la confería la británica a la campaña de las sufragistas y al deseo de autoafirmación que esta habría despertado en los hombres, cuya supremacía se veía peligrar.

Estos descubrimientos serían ampliados posteriormente y darían lugar a su ensayo más conocido, *A Room of One's Own* (1929), en el que interpreta a las mujeres como «espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural», espejos por otro lado imprescindibles para que los hombres pudieran seguir siendo superiores —imagen que recuerda al espejo realista, aunque distorsionado, de Stendhal— (Woolf [1929] 2020, 50-51). Por lo tanto, concluye diciendo que «el peso, el paso, la zancada de la mente masculina son demasiado distintos de los de la suya para que pueda recoger nada sólido de sus enseñanzas» y que «las mujeres hacen mal en leer sus libros, pues inevitablemente buscan en ellos algo que no pueden encontrar» (Woolf [1929] 2020, 104-105, 137).

En cuanto a los personajes femeninos, apunta que no es solamente que en los siglos anteriores se hayan creado desde la perspectiva masculina, sino que, además, se fabrican a partir de su relación con el otro sexo, dejando fuera cualquier aspecto de la vida de las mujeres que no estuviera relacionado con los hombres. En 1920, en su artículo «Men and women», que más tarde se recogería en el volumen *Books and Portraits* (1977), representa esta parcialidad empleada para la creación de los personajes y modelos femeninos, en cuyo proceso no se imponía la realidad, sino la representación de lo que los hombres deseaban encontrar en las mujeres:

Some are plainly men in disguise; others represent what men would like to be, or are conscious of not being; or again they embody that dissatisfaction and despair which afflict most people when they reflect upon the sorry condition of the human race. [...] some of the most famous heroines even of nineteenth-century fiction represent what men desire in women, but not necessarily what women are in themselves. (Woolf 1977, 29)

Para referirse al modelo de feminidad que los hombres intentaban imponer a las mujeres, Virginia Woolf recupera en «Professions for Women» —ensayo recogido en *The death and the moth, and other essays* (1942)— el título de un poema de Coventry Patmore, «Ángel del hogar», imagen que se convertirá en el arquetipo por excelencia de la burguesía decimonónica y de la dictadura franquista española —a este respecto es interesante mencionar que solamente ocho años después del poema de Patmore, en España la escritora María del Pilar Sinués de

Marco publicaba *El ángel del hogar* (1862), libro en el que describía el rol social de las mujeres españolas durante el siglo XIX. Este ángel también será la víctima necesaria para que las mujeres pudieran escribir, un asesinato en defensa propia, pues matar al ángel del hogar era parte de la profesión de la escritora:

She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught, she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need to say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. (Woolf [1942] 2012, s/n).

Simone de Beauvoir, en su *Le Deuxième Sexe* (1949), abre las tendencias del feminismo actual, es decir, el feminismo de la diferencia, el feminismo de la igualdad y la teoría *queer* (Llevadot 2022, 52). En este libro pretende contestar a la pregunta ‘¿qué es una mujer?’ poniendo de manifiesto las contradicciones del sistema patriarcal, pues descubre que «tout être humain femelle n’est donc pas nécessairement une femme ; il lui faut participer de cette réalité mystérieuse et menacée qu’est la féminité» (de Beauvoir 1949a, 21). «On ne naît pas femme: on le devient» (1949b, 1), es la frase de la autora que ha quedado para la posteridad y hace referencia al ‘ser-para-los-hombres’ de las mujeres, o, en otras palabras, a que «la femme est en grande partie une invention de l’homme» (1949a, 352) a través de la cultura. Para de Beauvoir, devenir mujer pasa necesariamente por el aprendizaje de lo que la sociedad exige y espera de ella: «el aprendizaje de la mujer como alteridad debe hacerse coincidir con el cuerpo sexuado que ocupa. Aprender a ser mujer es aprender a encarnar un patrón de dominación, es aprender a ser un cuerpo sexualmente disponible. [...] es interiorizar un deseo de opresión» (Llevadot 2022, 57). *Le Deuxième Sexe* (de Beauvoir 1949a, 183) marca una de las líneas principales del presente trabajo, es decir, que la mujer se elige y se conoce en los términos en los que el hombre la define; por lo tanto, debemos empezar por describirla como los hombres la sueñan.

La filósofa francesa negó ‘l’éternel féminin’ y defendió que «l’humanité est mâle et l’homme définit la femme non en soi mais relativement à lui [...]. Elle se détermine et se différencie par rapport à l’homme et non celui-ci par rapport à elle» (de Beauvoir 1949a, 25). Por tanto, el sujeto femenino es una construcción teórica ideada en relación con el hombre, representa lo inesencial frente a lo esencial, lo *Otro* frente al Absoluto. Los mitos creados (arquetipos femeninos) para resumir la existencia de *las* mujeres en una categoría estanca y única como es ‘l’éternel féminin’ pretenden limitar la pluralidad de vivencias en una sola Verdad. Y, además, marcar como erráticas e incorrectas las conductas de las mujeres de carne y hueso

que no se corresponden a ella; mujeres que, por otra parte, deben ser traídas de vuelta al redil a través de discursos sociales como es la literatura.

Así, explica la artificialidad del constructo social femenino de la siguiente manera: «La ‘vraie femme’ est un produit artificiel que la civilisation fabrique comme naguère on fabriquait des castrats ; [...] elle a de bonnes raisons pour accepter moins docilement encore celle qui lui est assignée» (de Beauvoir 1949b, 225). Comparte la opinión de Virginia Woolf con respecto a la historia y a la literatura como relatos hechos por los hombres, a través de los cuales se han creado los valores, las costumbres y las religiones que han regido a la sociedad en su conjunto (Woolf [1929] 2022, 29, 31; de Beauvoir 1949a, 173).

De Beauvoir entiende que la existencia pasa por ser un cuerpo, cuerpo que además es objeto de interpretación y valoración cultural, sobre todo si es femenino (Sánchez Muñoz 2019, 106). Por lo tanto, el cuerpo no es solamente algo que le viene dado biológicamente, sino que marca su identidad y destino, la limita por el significado cultural que adquiere. La mujer, siendo individuo, es interpretada colectivamente y situada en la esfera doméstica y en el papel de madre y cuidadora; aunque no pueda ser obligada a casarse o a tener hijos, sí puede ser encerrada en situaciones cuya única salida sean el matrimonio y la maternidad. En sus palabras, «le corps de la femme est un des éléments essentiels de la situation qu’elle occupe en ce monde. Mais ce n’est pas non plus lui qui suffit à la définir ; il n’a de réalité vécue qu’en tant qu’assumé par la conscience à travers des actions et au sein d’une société» (de Beauvoir 1949a, 92). En definitiva, el pensamiento de Beauvoir se halla atravesado por el concepto de *sexo social* cuyas razones de sujeción (al menos en el caso femenino) deben rastrearse no en la biología, sino en los factores sociales.

En la filosofía existencial de Simone de Beauvoir, el ser humano comienza por no ser nada y la construcción se realiza a través de la acción: es un ser abierto a la trascendencia. Sin embargo, a las mujeres se les coarta la trascendencia a través de la educación y la cultura (cuentos, leyendas...), y son convencidas de que deben aceptar el papel que les ha sido asignado. Se convierten así en sujetos sin proyectos propios, es decir, sin posibilidad de realizar su trascendencia. De esta manera, las mujeres son conceptualizadas como mediadoras para la vida de otros por su rol reproductivo (Posada Kubissa 2012, 85) y condenadas a la eterna inmanencia, a no hacer nada, solo a esperar mientras todos los días son iguales. A continuación, identifica el mentirse a una misma y aceptar los preceptos sociales como comportamientos inmorales, de mala fe, y afirma que lo moral es esforzarse en ejercer su trascendencia (López Pardina 2000, 193-205).

Teniendo en cuenta que de Beauvoir marca la elección de un amante como la única acción libre de las mujeres después de firmar el contrato matrimonial, podemos suponer que el adulterio es la única manera para que las mujeres burguesas pudieran realizar su trascendencia y tener comportamientos morales. En la misma línea, Amelia Valcárcel (1994, 164-165), a quien volveremos más adelante, reivindicará el derecho de las mujeres a hacer el mal como manera de contribuir al bien. Pero ese mal es el mal del amo, el mal de quienes han definido a las mujeres, un código moral en el que la infidelidad tiene cabida e incluso justificación. Por tanto, del consejo de Valcárcel podemos extraer la reclamación del adulterio femenino, pues es este un mal aceptable en los hombres.

2.1.3. La Tercera Ola del Feminismo: feminismo radical, cultural y materialista

Las sucesoras norteamericanas de Beauvoir, pertenecientes a la Tercera Ola de feminismo que comienza en los años sesenta del siglo XX, retoman, bajo el lema de “The personal is political”, la teoría de las interpretaciones culturales y sociales del cuerpo femenino y le añaden las relaciones de poder, dominio y control: lo político. Destacan *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan y *Sexual politics* (1970) de Kate Millett. Friedan denomina ‘mística de la feminidad’ a esa forma moral que prácticamente tiene el estatus de religión en la que deben vivir las mujeres. Esa imagen de lo que es esencialmente femenino es creada y promovida por la cultura y los medios de comunicación. Aunque los sujetos del estudio que lleva a cabo la autora son mujeres de la primera mitad del siglo XX, emancipadas y que han tenido acceso a la educación superior, las conclusiones que extrae se pueden transportar al siglo inmediatamente anterior a su investigación.

Las oportunidades vitales de estas mujeres habían crecido —véase el acceso a las universidades que ya hemos mencionado y, por consiguiente, a profesiones anteriormente vetadas a las mujeres—, sin embargo, el horizonte de valores era el mismo. Esta contradicción daba lugar a una sensación de inquietud, a un desgarramiento esquizofrénico o a enfermedades más graves (histeria) que les hacía preguntarse, una vez casadas y con hijos, si eso era todo a lo que podían aspirar. El hastío vital lo comparten con las burguesas decimonónicas, quienes también vieron cómo sus oportunidades vitales mejoraban —la creciente alfabetización de las mujeres y la mejora educativa—, pero sus vidas seguían estancadas en los mismos patrones que los de sus antecesoras. Según Carmen Martín Gaité (1987, 30), las burguesas eran deseosas de identificarse con las heroínas que aparecían en los libros a los que recientemente habían comenzado a tener acceso, sin embargo, la diferencia entre su día a día y la ficción las

sumía en el tedio. Tedio que los principales representantes del realismo europeo solucionaban a través del adulterio, una opción que veladamente condenaba la sexualidad:

En estas historias ofrecidas a las lectoras y consumidas ávidamente por ellas, se multiplicaban los gérmenes del malestar y se reanudaba el mismo círculo infernal que consumía en el papel a madame Bovary, Ana Ozores o la Karenina, creando copias suyas en la vida real. Aquella cosmovisión que partía de una situación de encierro, no brindaba a la postre más alternativa que la de resignarse nuevamente a él, y ya nadie aceptaba ese remedio. (Martín Gaité 1987, 32)

La feminidad normativa es la renuncia a la originalidad propia, la condena a la eterna cotidianidad, una búsqueda de la realización femenina que deriva irremediabilmente en insatisfacción y fracaso. El ‘malestar que no tiene nombre’ es el resultado de la contraposición entre la realidad de la vida de las mujeres y la imagen a la que trataban de amoldarse (la mística de la feminidad). Friedan asemeja a las mujeres con monstruos de Frankenstein que se están rebelando y están escapando del control de sus creadores, pero la libertad que alcanzan conlleva la soledad, como en el caso de las mujeres adúlteras.

Kate Millett afirmó que «sex is a status category» y que «sexual dominion obtains nevertheless as perhaps the most pervasive ideology of our culture and provides its most fundamental concept of power» ([1970] 2000, 24-25). Por lo tanto, puesto que la cultura es de fabricación masculina y asegura colaborar con la naturaleza en su modelaje de la conducta, la personalidad femenina se ve deteriorada por la abundancia de imágenes denigrantes en los discursos sociales, en la tradición, en la ideología y en las creencias. La dominación de un grupo –los hombres– sobre otro grupo –las mujeres– responde al miedo que la sexualidad femenina despierta y se hace a través de la economía, la cultura y la institución del matrimonio. Para demostrar su tesis, Millett, después de exponer su teoría de la política sexual desde todas sus perspectivas y rastrear las raíces históricas del patriarcado, analiza las obras de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet y descubre que la literatura está plagada de órganos sexuales masculinos representados como instrumentos de castigo de la sexualidad femenina. De esta manera sentó la base de parte de la metodología de la presente investigación, pues afirmó que la crítica literaria debía captar y analizar los reflejos que la literatura ofrece de la realidad que interpreta, describe y deforma, y creó el híbrido de la crítica literaria y la crítica cultural.

En el territorio español es especialmente interesante destacar el término *heterodesignación*, acuñado por la filósofa Celia Amorós (2000, 52), que resume las corrientes anteriores en cuanto a la identidad femenina ‘colonizada’ por el patriarcado. Así, la «‘figura’ de lo femenino es una elaboración cultural» (Amorós 2000, 73) dentro de la que el cuerpo femenino es un cuerpo generizado sin posibilidad de reinterpretación. Para Brownstein (1994, 24), lo

genérico de la vida de las mujeres es su destino predeterminado a ser amas de casa y madres, y las novelas del siglo XIX –cuyas protagonistas son mujeres anónimas con vidas cotidianas– convierten esa predestinación en algo singular y elegido. Sobre lo genérico de lo femenino también reflexiona Amelia Valcárcel: lo define como creado desde el *serestar* sujeto a la inmanencia e ideado para limitar la identidad de las mujeres a figuras finitas, inaceptables y estereotipadas (1994, 106, 114). Asimismo, plantea al varón como un Pigmalión que hace emerger lo femenino como una representación:

¿Quién es la mujer, la dama o la amada? Estrictamente nadie. Son ideaciones, construcciones, primero mentales, que se forma el caballero para sacar a lo femenino de su estado-informe. Son, en primer lugar, objetos de ficción. En verdad, todo lo que es femenino es una orto-representación de lo humano, o, en algunas formulaciones, una representación alegórica primordial. Cuando un varón idea al ser humano perfecto idea a su amada. Pero es su idea, su representación. Por serlo resulta fascinante y, por lo mismo, sólo resulta fascinante cuando se mantiene como tal representación. [...] construye un modelo perfecto y, con ese modelo en la mente, con ese su objeto ficcional, se mueve: busca hacerlo verdadero en alguna mujer real, empresa siempre abocada al fracaso. [...] Lo femenino es cera blanda impresionable. (Valcárcel 2012, 41, 44)

En cuanto a Latinoamérica, es destacable el trabajo de Ana María Fernández en *La mujer es una ilusión* (1993). Al igual que Simone de Beauvoir, la pensadora argentina también se pregunta ‘¿qué es la mujer?’, y la respuesta al interrogante es el título de su libro:

La Mujer es una ilusión. Una invención social compartida y recreada por hombres y mujeres. Una imagen producto del entrecruzamiento de diversos mitos del imaginario social, desde el cual hombres y mujeres –en cada período histórico– intentan dar sentido a sus prácticas y discursos. *Ilusión*, pero de tal potencia que consolida efectos no sólo sobre prácticas y discursos, sino también sobre los procesos materiales de la sociedad. *Ilusión*, pero de tal fuerza que produce realidad: es más real que las mujeres. (Fernández 1993, 22)

Si la mujer *ilusión* única es más real que la pluralidad de las mujeres reales, esas singularidades deben adaptarse al reflejo que la *ilusión* les marca, deben modular sus voces y sincronizarlas con todos aquellos discursos que susurran lo que la *Mujer* es. Para ello, se utilizan los discursos y mitos sociales y la repetición de narrativas, como herramientas que configuran las subjetividades y valores, además de legitimar y definir los espacios que los sujetos femeninos pueden ocupar y las características que deben tener en un *ejercicio de violencia* material y simbólica contra la individualidad.

Según Lucía Guerra (2007, 88), una escritora feminista chilena, la violencia simbólica se produce desde el dominante (el creador-hombre) sobre el dominado (la creación-mujer), pues al no poseer el segundo un discurso propio, solo puede experimentarse a través del imaginario difundido por el modelo androcéntrico. De esta manera, «tanto las narrativas canónicas como los sistemas simbólicos, traman [*sic*] a la sociedad configurando y posicionando a hombres y a mujeres en formas diferenciadas dentro del texto social y del contexto literario» (Arnés 2009, s/n). Así, quienes son incapaces de encarnar este mito de la

feminidad, son castigadas, literaria o socialmente, con la soledad, la locura –histeria–, la expulsión de la comunidad o, en última instancia, la muerte. Todos estos destinos son caminos impuestos a las adúlteras por ser ellas sujetos transgresores del orden moral y social y por no poder, o no querer, amoldarse al ideal femenino.

2.1.4. La Cuarta Ola del Feminismo: teoría queer

La Cuarta Ola de feminismo y la teoría *queer*, que abre el camino a la perspectiva de género interdisciplinar, es inaugurada por los estudios de Judith Butler. En *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) afirma que la comprensión que se tiene del cuerpo femenino o masculino está marcada culturalmente y reforzada por la imposición de una sexualidad determinada por la función reproductiva (Sánchez Muñoz 2019, 163). Sin embargo, su innovación reside en el concepto de *género performativo*, es decir, ligado a la acción enunciativa de los sujetos, y «el hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad» (Butler [1990] 2007, 266). De esta manera, desmantela la esencia inmutable que se le atribuía a la identidad genérica y la resignifica. Esta identidad genérica es una especie de dramatización de las construcciones sociales, por lo tanto, la identidad se construye a partir de la reiteración de acciones, gestos, comportamientos, etc.

Butler pone de manifiesto que los cuerpos no son superficies prediscursivas políticamente neutrales –aunque se presenten como tal en la noción de sexo–, sino que son construcciones discursivas a partir de operaciones políticas naturalizadas. De esta manera, cambia el sujeto de la sentencia beauvoiriana –la biología es destino– por ‘la cultura’. Para Butler no hay un elemento prediscursivo anterior a la cultura y al lenguaje, el cuerpo no es un instrumento pasivo completado por significados culturales, sino una construcción en sí dentro de la que las configuraciones culturales, autonaturalizadas, ocupan el lugar de ‘lo natural’, a la vez que lo refuerzan e incrementan. No se puede separar el discurso del género y del cuerpo. Así, a partir del análisis que hace a la obra de Monique Wittig, extrae que «el lenguaje adquiere el poder de producir “lo socialmente real” a través de los actos locutorios de sujetos hablantes» (Butler [1990] 2007, 231), y este mismo poder del lenguaje es, a la vez, la causa y la salida de la opresión sexual. En palabras de Llevadot (2022, 63), «el cuerpo natural no existe. El cuerpo está desde siempre intervenido, textualizado, sexualizado. El origen es ya una prótesis».

Tres años más tarde Butler volvería sobre el mismo tema en *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. En su primer capítulo ofrece una definición del sexo⁷ como «regulatory ideal whose materialization is compelled, and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices» (Butler 1993, 1), pero también como la norma mediante la cual un cuerpo puede llegar a ser viable dentro de la inteligibilidad cultural. Con esto pone de manifiesto el uso de los discursos en general, y de la literatura en particular, como instrumentos domesticadores y moralizantes. Además, se reitera en su crítica al sistema género-sexo en el que se basa Simone de Beauvoir, pues afirma que ambas cuestiones, tanto el género como el sexo, parecen ser completamente culturales. Esta opinión la comparte con Diana Fuss ([1991] 1999), y ambas demuestran que el binomio natural/cultural en el que se fundamenta la diferencia genérico-sexual es un constructo cultural, pues se establece desde la cultura y varía a lo largo de la historia del pensamiento. Tal y como afirma Meri Torras (2007, 14-15, 20), la materialidad del cuerpo se realiza a través de su textualización; así, «el cuerpo es un texto» que se lee y que precisa de un código compartido por los participantes en la comunicación para poder ser interpretado e interpretar.

Frente a las concepciones de construcción, Butler propone un retorno a la noción de materia para, de esta manera, superar la idea de la superficie pasiva y natural –el sexo, transformado así en una especie de ficción prelingüística– sobre la que actúan lo social y cultural –el género, que absorbe y desplaza el sexo. Así, sostiene que la construcción del sexo es un proceso que se materializa en el tiempo a través de repeticiones ritualizadas y forzadas de las normas reguladoras: un proceso performativo –es decir, un proceso que reafirma el poder reiterativo que tiene el discurso de producir lo que regula y nombra. Pero la misma necesidad de la reiteración es la señal de que esa materialización nunca es completa y de que los cuerpos nunca se someten por entero a las normas culturales. Por lo tanto, puesto que se trata de una acción siempre en proceso, se abre la posibilidad de producirse rearticulaciones y

⁷ La noción de identidad de género se les atribuye a John Money y a Robert Stoller, pese a que cada uno la definió de manera distinta (Alcántara 2013, 172-173), aunque es Dio Bleichmar quien tomó la noción de sistema sexo-género de Gayle Rubin y describió la diferencia entre uno y otro: «bajo el sustantivo género se agrupan todos los aspectos psicológicos, sociales y culturales de la feminidad/masculinidad, reservando el término sexo para los componentes biológicos, anatómicos y para el intercambio sexual en sí» (*apud* Garriga i Setó 2011, 139). Además, Stoller concluiría que el sexo biológico, es decir, la constitución genética y hormonal de un individuo, es menos importante que la asignación y adquisición de identidad y comportamientos a través de prácticas sociales discursivas. Sin embargo, el origen de la expresión ‘sistema sexo-género’ es utilizado por primera vez por la antropóloga Gayle Rubin en 1975 para referirse a un modelo que define los sujetos determinados por factores sociales, políticos y económicos (Bartrina 2005, 92). Teresa de Lauretis (1989) afirma que el sistema sexo-género está íntimamente ligado con factores político-económicos y con la organización de la desigualdad social. Judith Butler (1990, 1993, 2004), por el contrario, optó por *desbacer el género*, ya que considera que tanto el género como el sexo son cuestiones culturales.

rematerializaciones que pongan en duda la hegemonía de las fuerzas reguladoras. Y esta vía de escape reside en la condición textual del cuerpo, en que el lenguaje es «un ámbito intertextual de constante citación» (Torras 2007, 26; Butler 1993).

Según la teoría de Butler (1990, 1993), las adúlteras serían precisamente los sujetos que se salen de la repetición de las normas, abandonan las leyes de la institución matrimonial y pisan la esfera pública a través de sus infidelidades. Más allá de las consecuencias de sus actos, las protagonistas adúlteras rearticulan la realidad. De esta manera, a través de la narrativa realista-naturalista se observa la capacidad de actuación de los individuos y la resistencia de los cuerpos a acatar las normas que se les intentan imponer, pues la cultura y el discurso atrapan y conforman al sujeto, pero no anulan su capacidad de actuación, que reside en la posibilidad de cambiar o salir de la repetición (Butler [1990] 2007, 278, 282). Así, volvemos a la imagen de monstruos de Frankenstein que se rebelan contra sus creadores, ya que la construcción es el escenario necesario para la capacidad de acción.

Este repaso exhaustivo por las pensadoras feministas que sustentan la idea de la mujer como constructo artificial eminentemente masculino hecho a través de los discursos sociales se ha realizado para mostrar una cronología del objetivo que sustenta el presente estudio. Por ello, a continuación, se procede a describir la crítica literaria feminista enraizada en todos estos pensamientos.

2.2. Crítica feminista a la representación de la mujer en la literatura

Ya hemos visto que el fenómeno de la definición desde fuera de las mujeres fue denominado *heterodesignación* por las filósofas herederas de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir. A partir de su estudio se inauguraría a principios de los años 70 en las universidades norteamericanas un ámbito de investigación dentro de la crítica literaria denominado “imágenes de la mujer”. Esta es una técnica que consiste en el análisis de la presencia femenina en la literatura a través del estudio de los estereotipos femeninos en obras de autores masculinos, porque es a través de estas imágenes androcéntricas y mutiladoras que se emiten las prescripciones del *deber-ser* y el *no-deber-ser* para las mujeres territorializadas (Guerra 2007, 30-31). Por lo tanto, esta crítica literaria considera que la literatura funciona como una especie de *mitopoiesis* que ostenta el poder de crear imágenes, representaciones y valores y naturalizarlos de tal forma que parezcan no-construidos (Colaizzi 2006, 78).

Entre sus textos fundadores destacan la ya mencionada *Sexual Politics* de Kate Millett e *Images of Women in Fiction: Feminist perspectives* (1972) de Susan Koppelman Cornillon, un libro recopilatorio de los materiales analizados y tratados en las clases universitarias. La editora (1973, 113) de este segundo libro afirma que la anatomía es destino y que, generalmente, las mujeres se experimentan y determinan sus vidas en los términos que marcan los valores y definiciones centrados en las experiencias masculinas, dentro de los que la novela funciona como instrumento educador y socializador. Es especialmente interesante la diferencia que marca entre la feminidad vista por los hombres y por las mujeres: «the difference is that in the male culture the idea of the feminine is expressed, defined, and perceived by the male as a *condition* of being female, while for the female it is seen as an *addition* to one's femaleness, as a status to be achieved» (Koppelman Cornillon 1973, 114).

La imposibilidad de vivir según la imagen de la feminidad impuesta desemboca en la inadecuación personal y se interpreta como el fracaso de ser “normal”, de ser lo que se debería ser. En la misma línea, Fraya Katz-Stoker (1973, 326) –al igual que la mayoría de las representantes de la crítica feminista norteamericana (Newton, Rosenfelt 1985, XVIII)– defiende el materialismo de la crítica feminista, frente al formalismo, pues, a partir de su propia experiencia, las mujeres han aprendido el poder que las artes en general y la literatura en particular tienen. Además, considera la literatura como un componente primordial en el proceso educativo y afirma que es este proceso, y no el determinismo biológico, el que delimita los destinos de las mujeres.

En el mismo libro, Joanna Russ descubre que la literatura está llena de mujeres, pero no son mujeres reales, sino imágenes de mujeres que existen solamente en relación con el protagonista –que es hombre– y con el rol social que las mujeres deben desempeñar en la comunidad. Figuras concretas con características y comportamientos predecibles aparecen y desaparecen de la literatura, definiendo de esta manera los patrones de la feminidad (Gorsky 1973, 30). Las pocas ocupaciones que las protagonistas femeninas pueden tener están relacionadas con las historias de amor, una de ellas es precisamente el relato de cómo se enamora y comete adulterio. Para ellas, las historias de amor son una especie de *bildungsroman*: «worldly success or worldly failure, career, the exposition of character, crucial learning experiences, the transition to adulthood, rebellion (usually adultery) and everything else» (Russ 1973, 5, 9).

‘¿Es la pluma un pene metafórico?’. Esta es la pregunta con la que Gilbert y Gubar (1984) inician su ensayo sobre la imaginación literaria del siglo XIX en el que comienzan a dirigir la

crítica literaria hacia la ginocrítica y reflexionan sobre el concepto y las implicaciones de la autoridad. Y es que, si se iguala la autoridad de un texto con la paternidad sobre el mismo, entonces el autor se convierte en el progenitor y la pluma es su instrumento generativo; es dueño del texto, de la atención del lector y de los sujetos creados. Como las mujeres han sido tradicionalmente excluidas de la creación literaria, se han visto sometidas a la autoría masculina y han sido encerradas en la página impresa:

Al carecer de pluma/pene que les permitiría igualmente rebatir una ficción con otra, las mujeres de las sociedades patriarcales han sido reducidas a lo largo de la historia a *meras* propiedades, a personajes e imágenes aprisionadas en textos masculinos porque sólo se generaron [...] por las expectativas y designios masculinos. [...] las raíces de la «autoridad» nos dicen que si la mujer es propiedad del hombre, éste ha de haberla escrito, del mismo modo que nos dicen que si la ha escrito, tiene que ser de su propiedad. Es más, como una creación «escrita» por el hombre, la mujer ha sido «acorralada» o «encerrada». El hombre ha pronunciado una especie de «sentencia», ella ha sido «sentenciada»: predestinada, encarcelada, porque la ha «redactado» y «acusado». Como un pensamiento que él ha formulado, ella ha sido «enmarcada» (encerrada) en sus textos, glifos, gráficos e «incriminada» (declarada culpable, declarada deficiente) en sus cosmologías. (Gilbert y Gubar 1984, 27)

Las mujeres son excluidas de la cultura y abocadas a una categoría *otra*. Sin embargo, y volviendo una vez más a la idea de mujer como monstruo de Frankenstein, los autores generan personajes femeninos que muestran una autonomía *monstruosa*, no son silenciadas por sus creadores, sino que consiguen huir de ellos. Este es el caso de las adúlteras, que se escapan a las normas morales y sociales que sus padres (autores) les imponen, son capaces de ejercer su autonomía y realizar su trascendencia a través de la elección del amante y de la infidelidad. Frente a la mujer *ángel del hogar*, la mujer-monstruo-adúltera encarna «el poder del autor para aliviar “sus” ansiedades insultando a su fuente con malas palabras [o castigándola con la muerte o el destierro social] [...] como, de forma simultánea, el misterioso poder del personaje que se niega a permanecer en su “lugar” ordenado del texto y, por lo tanto, genera una historia que “escapa” de su autor» (Gilbert y Gubar 1984, 43).

Toril Moi ([1985] 1988, 56) explica que, «estudiar las ‘imágenes de la mujer en la novela’ equivale a estudiar las *falsas* imágenes de la mujer en la novela. La imagen de la mujer en la literatura viene definida por oposición a la ‘persona real’, que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector». Además, relaciona estas imágenes manipuladas con la ausencia de las mujeres del ámbito literario y la perpetuación del patriarcado, tal y como se puede ver en la crítica que hace a *The Madwoman in the Attic*:

La ideología machista dominante presenta la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina. El escritor es «el padre» de su texto; a imagen y semejanza del Creador Divino, él se convierte en el Autor [...] El definir la creatividad como una cualidad masculina, implica que las imágenes literarias predominantes de la feminidad son igualmente fantasías. A las mujeres se les niega el derecho a crear sus propias imágenes de feminidad, y se ven, en cambio, obligadas a conformarse con los modelos machistas que se les imponen. (Moi [1985] 1988, 68)

Por lo tanto, la crítica feminista norteamericana se caracteriza por una resistencia a aceptar la codificación masculina, una confrontación con los cánones y una tendencia a considerar las obras como claves para que los sujetos femeninos se puedan entender:

Una crítica feminista y radical de la literatura debería primero analizar el texto como una clave del modo en que vivimos, de la manera en que se nos ha guiado a imaginarnos a nosotras mismas, de cómo nuestro lenguaje nos ha aprisionado y liberado al mismo tiempo, de cómo el acto mismo de nombrar ha sido una prerrogativa masculina y cómo nosotras podemos ver y nombrar —o sea vivir— de nuevo. [...] Necesitamos conocer la escritura del pasado de una manera diferente a como la hemos conocido, no se trata de mantener una tradición sino de romper con su poder sobre nosotras (Rich *apud* Guerra 2007, 23)

Dentro de las dos modalidades de criticismo feminista que Elaine Showalter (1981, 182) diferencia, este estudio se encuadra en la primera, es decir, la que estudia a la mujer feminista como *lectora* y busca en los textos de autoría masculina las imágenes y estereotipos que se le han asignado a la mujer. Esta recibió el nombre de crítica feminista y consideraba los textos literarios como reflejos de los contextos personales, políticos y sociales de los escritores, y que las lectoras eran modeladas por dichas obras (Leitch 2009, 270). A pesar de la advertencia de Annette Kolodny (*apud* Showalter 1981, 182-183) de que plantear nuevas preguntas y lecturas de los mismos textos implica que las teorías no tengan un carácter definitivo, sino que solamente sirvan para descodificar a la mujer como signo, la presente investigación se adhiere al “pluralismo juguetón” de la hermenéutica feminista que la misma autora reclama. La segunda modalidad recibe el nombre de ginocrítica —*gynocritics*—, pero mientras la creadora del término, Elaine Showalter, solamente identifica como su objetivo el estudio de las escritoras, otras investigadoras, mayoritariamente españolas, utilizan el término como sinónimo de los estudios literarios feministas en general (Fontcuberta 1983; Prieto Grandal 1990).

Carolyn Heilbrun y Catharine Stimpson (1989, 64) crean, en un intento de explicar los debates que surgieron en el seno del feminismo norteamericano en la segunda mitad del siglo XX, un diálogo teatralizado en el que interpretan las dos modalidades de la crítica feminista. En este se utiliza una analogía bíblica para explicar las diferencias entre las dos corrientes. Así, la primera sería parecida al Antiguo Testamento, pues busca los pecados y los errores en el pasado; mientras que la segunda se parecería más al Nuevo Testamento que busca la gracia de la imaginación.

Simultáneamente a las universidades norteamericanas, también en Francia comienza una corriente crítica feminista, conocida como feminismo de la diferencia, que analiza las imágenes de las mujeres en la literatura como punto de partida y reivindica una *écriture féminine* —que va más allá del sexo biológico del autor o autora— (Llovet, Caner, Catelli, Martí

Monterde y Viñas Piquer [2005] 2012, 80). Sus principales representantes son Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva y Alice Jardine. Esta última describiría la diferencia entre la crítica feminista norteamericana y francesa. Mientras las feministas norteamericanas han hecho sobre todo crítica feminista y ginocrítica, las francesas han abordado la crisis de legitimidad de la modernidad desde la perspectiva de la *gynesis*, un neologismo adoptado por Jardine ([1986] 1993, 24-25).

La *gynesis* es el proceso intrínseco de la condición de la modernidad que consiste en la transformación de la *mujer* y lo *femenino* en verbos en el interior de las narrativas que experimentan las crisis de legitimidad. En otras palabras, dentro de ese espacio sobre el que las narrativas han perdido el control, la *mujer* y lo *femenino* representan aquello diferente de los discursos clásicos, lo *other-than-themselves*. El objeto que se produce en este proceso no es una persona, sino un horizonte al que aspirar, un *gynema*: «this *gynema* is a reading effect, a woman-in-effect that is never stable and has no identity. Its appearance in a written text is perhaps noticed only by the feminist reader» (Jardine [1986] 1993, 25). Por lo tanto, no les interesa tanto el género de la autoría de los textos, sino la textualidad del sexo y esta nueva manera de escribir sobre los cuerpos de las mujeres, esta nueva cartografía de espacios e imágenes que la postmodernidad adopta, la *gynesis*.

Hélène Cixous, en su polémica *Le rire de la Méduse* ([1979] 1995), teoriza sobre la socialización y metaforización de lo *femenino* y lo *masculino* desde la gran impostura masculina y de cómo ese *ser mujer* es un no cuerpo al que el orden masculino ha tapado con velos y mantenido apartado de las artes y de la historia. Además, esta elaboración identitaria la sitúa en la economía de la apropiación, originada tras una expropiación previa (teoría que fácilmente se puede transportar a las novelas de adulterio y al deseo que los donjuanes que pueblan sus páginas sienten hacia las mujeres casadas: apropiación de un cuerpo tras la expropiación de su anterior dueño).

Luce Irigaray, en su tesis doctoral titulada *Speculum de l'autre femme* ([1974] 2007), hace una relectura crítica de la filosofía de Occidente con la pretensión de deconstruirla. La metáfora del *speculum* la utiliza en su acepción como el instrumento que *separa los labios* —no olvidemos que, para Irigaray, las mujeres son esos sujetos cuyos labios siempre se tocan. Este concepto lo usa para referirse a la *especularización* de la mujer, es decir, la transformación de lo femenino en una proyección especular de lo masculino, un negativo que recibe todos los atributos que

el falogocentrismo⁸ ha desechado. Por lo tanto, la *femineidad* –al ser las mujeres expulsadas a los márgenes por los procesos de representación del imaginario masculino y atrapadas por unas construcciones culturales que no las representan– se corresponde al artificio social, al uso de máscaras (Guerra 2007, 62-63). Además, en *Ce sexe qui n'est pas un* ([1977] 2009), plantea dos conceptos de lo femenino, uno, el especularizado, otro, el que no es uno sino plural:

Para Irigaray hay dos conceptos de lo femenino. Uno es el inventado por la masculinidad, la construcción del otro, un femenino especular que contiene todos los atributos tradicionales de la femineidad: pasividad, irracionalidad, materialidad, etcétera. Pero hay también un más allá de este dualismo identitario y representativo, o más bien, un más acá, el de lo femenino entendido como ese sexo que no es uno. La tesis de Irigaray es que el dualismo masculino/femenino, el binomio que organizó de manera injusta y desigual el orden social, surgió a partir de una violencia fundadora, la de la expulsión de un femenino excesivo y excluido que ella identifica como matricial. (Llevadot 2022, 71)

Frente a la visión de Jardine, Cixous e Irigaray, Kristeva niega la posibilidad de definir a la “mujer”, niega incluso su existencia. Así, a diferencia de las otras representantes del feminismo de la diferencia, rechaza la idea de una *écriture féminine* y diseña una estrategia semiótica que pretende romper con el lenguaje y la temática y busca el estudio del individuo a partir de múltiples elementos, entre los que incluye también el sexo, pero «afegint que és necessària una concepció de la feminitat que implique tants “femenins” com dones» (Trigueros 2021, 23).

En 1938, adelantándose a la crítica feminista norteamericana, en España se publicó *El feminismo en la literatura española* de María del Pilar Oñate, investigación en la que se revisan las imágenes de las mujeres en las obras de clásicos españoles como Cervantes, Galdós y Pío Baroja, entre otros. Sin embargo, el interés por la crítica literaria norteamericana ya descrita lo despertará en España la tesis doctoral de Mar de Fontcuberta, *La ginocrítica* (1983), y la seguirán Aurora López, M.^a Ángeles Pastor, Antonia Cabanilles, Marta Segarra, Àngels Carabí, Beatriz Suárez Briones, M.^a Belén Martín Lucas, M.^a Jesús Fariña Busto, Laura Freixas, Cristina Segura Graíño, Rafael M. Mérida, Helena González, Isabel Clúa, Meri Torras y Anna Caballé, entre otras⁹.

Lucía Guerra (2007, 35) acude a la raíz etimológica misma de la palabra *representación* para resaltar la falsa capacidad que se le atribuye al arte de *volver a mostrar*, de ser mimesis de una

⁸ El falogocentrismo es un término acuñado por Jacques Derrida (en *La pharmacie de Platon*, [1968] 1975) que hace referencia al privilegio masculino en la construcción de significados.

⁹ Consultar *La literatura española y la crítica feminista* (2009) de Isabel Navas Ocaña para profundizar en la situación de la crítica feminista en España.

realidad estable. Sin embargo, se desmarca de este significado para optar por una representación que, a la vez que articula y modula la realidad, también la reitera y modifica en función de su contexto cultural a través de distorsiones, omisiones o repeticiones de narrativas. Por lo tanto, la representación artística es la propagación de imágenes extraídas de la realidad pasadas por una lente ideológica. De esta manera, puesto que las imágenes de las mujeres se han creado en su mayoría desde la perspectiva androcéntrica, la mujer receptora las interpreta como modelos o antimodelos y las convierte en su horizonte de meta.

La misma pensadora (Guerra 1986, 5-9) analiza la producción literaria como expresión que el sistema patriarcal propone a la sociedad. Puesto que el personaje literario se elabora a partir de los códigos, temores, preocupaciones y los valores dominantes del grupo encargado de la producción cultural, la mujer como personaje y signo literario ha asumido la forma de otro y se le han atribuido tradicionalmente valores y conductas relacionados con su rol social primario de madre y esposa. De esta forma, el personaje literario femenino es representado a partir de un modelo del Deber-Ser –subordinación, pasividad e inocencia–, enfrentado a un No-Deber-Ser. Sin embargo, las adúlteras encarnan ambos modelos, pues, son creadas y descritas como la Mujer ideal –bellas, sumisas, inocentes, ignorantes, religiosas, en algunos casos...–, pero ni siquiera todos estos atributos las pueden salvar de la insatisfacción y de la necesidad de realizar su trascendencia de la única manera que les es permitida: el adulterio. Así, en ellas tenemos a la vez al ángel del hogar y a la *femme fatale*.

En la misma línea, Candido (2009) legitima la importancia de los personajes dentro de la narrativa, pues sin ellos no hay trama ni significado, ya que son los personajes quienes viven las tramas y las ideas y les insuflan vida –se trata de una relación interdependiente en la que trama, personajes e ideas no se pueden separar. Así, aunque los personajes deban ser considerados como seres ficticios, dentro de ese plano ficticio deben dar la impresión de estar vivos. Desde el punto de vista de Rosenfeld (2009), el personaje de ficción tiene contornos bien delimitados muy próximos a la realidad y es capaz de representar situaciones ejemplares dentro una estructura interna de una manera ejemplar que ni en la vida real se representaría de una forma tan definida.

Según Lola Luna (1996, 13, 24), la perfiladora de la nueva figura de lectora feminista, «leer como una mujer significa revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista las lecturas y modos de lecturas que nos han configurado como lectores», pues son estas las que forman la identidad sexual mediante roles y estereotipos de género. Si se lee como una mujer la imagen/el signo de la Mujer, se observa la construcción de lo femenino frente a lo

masculino y su transformación en mitos culturales sometidos a presiones políticas, económicas, etc. La crítica feminista debe convertirse en una lectora resistente, y no en una lectora que consiente, para así poder exorcizar la mente masculina que le ha sido implantada y para que los libros pierdan el poder de ligarla a sus designios patriarcales (Fetterley [1978] 2011, 290).

En definitiva, la crítica feminista es una crítica ideológica que relaciona los textos de todos los ámbitos con las estructuras ideológicas que afectan y conforman a los sujetos femeninos sociales. En otras palabras, tal y como afirma Torras (2007, 22-23), para poder aspirar a un principio de capacidad de acción es fundamental entender cómo actúan los mecanismos de poder que naturalizan unas prácticas mientras silencian, apartan o recluyen a los sujetos que se salen de sus leyes, véase las adúlteras, o cualquier otra mujer que se intente rebelar a su situación de subordinación.

La identidad feminista es una forma crítico-reflexiva de estar en el mundo de las mujeres que se saben culturalmente constituidas y pasa por la obligación de repensar la totalidad de los discursos (Colaizzi 2006, 186) y una desidentificación de la heterodesignación impuesta; es, en definitiva, un acto de supervivencia, en palabras de Adrienne Rich ([1971] 1983). Sin embargo, para que dicha desidentificación y deconstrucción se puedan llevar a cabo, es necesario, primero, identificar los roles que les han sido asignados y las herramientas utilizadas con tal propósito, pues los discursos sociales recrean y crean la realidad, es decir, la constituyen. A través de las prácticas discursivas se ejerce poder sobre la sociedad o sobre un grupo determinado de la misma (Van Dijk, 1980, 1988; Wodak y Meyer, 2003; Fairclough y Wodak, 2005) y, mediante estos discursos, se pueden inducir comportamientos y generar discursos (Rojas Bermúdez y Suárez González 2008, 50).

Por ello, se propone una relectura (revisión) (Rich [1971] 1983) de las novelas de adulterio canónicas que pretende ver de manera diferente la diferencia —lo *Otro* que son las mujeres— desde el contexto específico de cada obra, pero dentro de una *literatura mundial* y de la teoría *queer*. En otras palabras, este estudio se sitúa en *los márgenes de los discursos* y practica una mirada *torcida* sobre los textos hegemónicos. Así, se analizarán las construcciones sociales cuya base es la diferencia entre los sexos, pues toda teoría crítica feminista no deja de ser, de alguna manera, revisionista de las estructuras conceptuales tradicionalmente aceptadas como manera de reparar el agravio histórico cometido contra las mujeres. Esta no pretende ser una lectura hostil con los textos analizados, sino que busca enriquecer la comprensión de dichos

textos y observar cómo han conformado las ideas literarias y sociales de las mujeres contemporáneas a su publicación. En las palabras de Giulia Colaizzi:

Feminismo *es* teoría del discurso, y que hacer feminismo *es* hacer teoría del discurso, porque es una toma de consciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia la utopía –una utopía indispensable– de un mundo donde exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo. (Colaizzi 1990, 20)

Por lo tanto, este estudio es una lectura feminista alejada del modelo de interpretación patriarcal de textos de autores canónicos como son Leopoldo Alas, Eça de Queirós y Theodor Fontane, pero también de otros pertenecientes a las denominadas culturas periféricas, como Narcís Oller y Boleslaw Prus. Y, para ello, se utilizarán las herramientas de la tematología comparatista descritas en el siguiente apartado.

2.3. Tematización de la identidad femenina en las novelas de adulterio

La variedad dentro de los estudios de crítica literaria feminista pone de manifiesto la facilidad con la que el feminismo ha interactuado con otros discursos críticos, tanto influyéndolos como recibiendo influencias de ellos (Eagleton [1991] 2013, 3). Por esto, nuestra propuesta metodológica se basa en la combinación de la primera modalidad de la crítica feminista con las herramientas de la tematología comparatista. Este es un subcampo, una parcela, de la literatura comparada que surge con los estudios folkloristas y que solía englobar aquellas investigaciones que trazaban la evolución de los tratamientos que los temas literarios recibían o el itinerario de un mito tradicional (Guillén 1985, 248). Debido a la ambigüedad terminológica¹⁰ (ocasionada por las traducciones o las tradiciones distintas), esta investigación seguirá, primordialmente, los trabajos de Claudio Guillén (1985), David Pujante (2006; 2017) y Cristina Naupert (2001; 2003).

En la actualidad, frente a la literatura universal, se está volviendo a reivindicar la *Weltliteratur* –la literatura del mundo o mundial– (Klemperer [1924] 2010; Guillén 1975, 57; Damrosch 2003, 1 y ss.; Llovet, Caner, Catelli, Martí Monterde y Viñas Piquer 2012). Cuando Goethe acuñó el término en 1827, supuso un giro radical en la concepción de la literatura, pues «deja de ser *una*, sustentada firmemente por la retórica y la poética, concretada en diversas lenguas: la literatura pasa a ser *las literaturas*» (Llovet, Caner, Catelli, Martí Monterde y Viñas Piquer

¹⁰ Para más información sobre la evolución cronológica de la tematología comparatista y las discrepancias en su terminología, consultar Guillén (1985), Pujante (2006) y Naupert (2001).

2012, 337). Pero, a pesar de compartir el concepto ideado por Goethe, esta vuelta a los orígenes se hace solamente para posibilitar el diálogo entre lo local y lo nacional, entre *lo uno* y *lo diverso*.

Esta literatura del mundo está compuesta por aquellas obras que trascienden su cultura de origen –traducidas o no. Damrosch (2003, 3-5, 289) la identifica como una nueva perspectiva sobre la literatura, pues afirma que esta se desgasta si no recibe retroalimentación de la crítica extranjera; por lo tanto, la literatura del mundo es un nuevo tipo de circulación y de lectura aplicable a trabajos individuales y a corpus más completos. Por lo mismo, sostiene que, cuando la escritura gana con la traducción, es cuando esta entra en el canon de la literatura del mundo, al igual que afirmó Guillén (1985, 348-357), para quien la traducción era aliado íntimo del comparatista. Igualmente, Pichois y Rousseau ([1967] 1969, 202-203) justifican el uso de textos traducidos cuando el objeto de estudio es la historia de las ideas o, como en este caso, de la tematización femenina. Y es por esto que, en este estudio, se ha trabajado tanto con obras en idioma original como con obras traducidas cuando las limitaciones lingüísticas han impedido el acceso.

Ambas metodologías aquí empleadas, la crítica literaria feminista y la tematología comparatista, son métodos inter y transdisciplinares que reciben una gran influencia de la crítica cultural, sobre todo en las últimas décadas. Siguiendo el estudio de Richard (2009, 79), el enfoque que proponemos es también crítica cultural por dos razones: 1) porque es una crítica de la cultura, pues analiza los procesos de representación y producción de los signos femeninos en productos culturales y 2) porque es una crítica que se hace desde la cultura y que reflexiona sobre la sociedad a partir de sus narrativas.

Margaret Higonnet, en su intervención en 1985 en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, avala la afinidad existente entre la crítica feminista y el análisis temático, pues considera que es desde un enfoque comparatista supranacional cuando mejor se desarrolla el estudio de los personajes femeninos. Por consiguiente, el presente estudio responde a la reivindicación que Cristina Naupert (2001, 47-49; 2003, 16-17) lanza a los comparatistas precisamente en relación con la convergencia de la tematología con los estudios inter y multiculturales y la crítica feminista, que consiste en la «creación y tematización de la identidad femenina en la literatura». Además, se ajusta a la reorientación terminológica que la misma autora propone (2001, 123-124), es decir, a la otorgación de valor de elemento básico al personaje o tipo, en vez de subordinarlo al tema o motivo. De esta manera, dentro de la categoría de elementos intratextuales temáticos humanos

individualizados y con nombre propio, analizaremos a las adúlteras como personajes literarios con ecos en el pasado y en el futuro de la tradición literaria.

La caracterización de los personajes con atributos físicos, morales e ideológicos se puede hacer de manera directa e indirecta, y ambas serán estudiadas para determinar las particularidades que dirigen la acción hacia el adulterio y su desenlace. El método indirecto consiste en el descubrimiento de los rasgos a través del análisis de sus actos, diálogos e interacciones con su ambiente. Por el contrario, el método directo es cuando el narrador, el propio personaje con una descripción de sí mismo u otro personaje, hacen una caracterización explícita. Así, desde la primera etiqueta que se le atribuye a un sujeto, que es el nombre, este se va configurando a partir de los datos que nos aportan la actuación y juicios de este y de forma directa por el narrador y los demás personajes. Asimismo, será de gran interés observar las transformaciones dramáticas¹¹, o falta de ellas, de los implicados en el delito, pero, sobre todo, de las protagonistas femeninas.

Tradicionalmente, el estudio del personaje se puede hacer desde su representación verosímil como persona o en cuanto a la acción o papel que desempeña dentro del relato, tal y como lo delimitaron primero Aristóteles y más tarde los formalistas rusos Propp, Greimas, Soriau o Barthes ([1966] 1977), en lo que se conoce como modelo actancial. Según este esquema, los actantes cumplen el rol de personajes dentro de la historia, pero no tienen por qué ser solamente humanos, sino también animales, objetos o ideas abstractas, como la felicidad. En este caso, los personajes se definen por lo que hacen, no por lo que son, así que se le da mayor importancia al método de caracterización indirecto.

Primero, Propp, en *La morfología del cuento* (1928), concreta siete tipos de actuaciones (agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatorio, héroe y falso-héroe) que se pueden atribuir a los personajes, aunque en este caso parece más una enumeración de funciones que realmente un estudio de las relaciones que se establecen entre ellos. Más tarde, Souriau presenta en *Las*

¹¹ Aparte de la típica distinción establecida por E.M. Forster en su *Aspectos de la novela* (1927) entre personajes planos y personajes redondos explicada en la introducción, es interesante asimismo la que proponen López Casanova y Alonso. Hay personajes que experimentan transformaciones atributivas, y otros no. Los primeros serían personajes dinámicos, mientras que los segundos se corresponden con los estáticos, que pueden ser *tipos* o personajes secundarios. Esta metamorfosis se realiza desde una situación inicial de la historia, a otra situación final. En el caso de las novelas realistas interesa sobre todo la transformación dramática sufrida por sus protagonistas:

La transformación es dramática si se muestra, en presencia, el proceso de transformación de los atributos del héroe o sujeto en relación con otro personaje –objeto–. El destino perseguido por el héroe se satisfaría en un *tú* adicto, en quien encontraría la complementación de sus deficiencias o la corrección de sus impurezas. En el relato se establece así una constante tensión apelativa, un diálogo recíproco entre el sujeto y el objeto. (López Casanova y Alonso 1982, 486)

200.000 situaciones dramáticas (1950) su propio inventario de acciones: F.T.O. (Fuerza Temática Orientada), B.D. (Bien Deseado), obtenedor (virtual del bien), oponente, árbitro (atribuidor del bien) y auxilio. Basándose en los estudios anteriores de Propp y Souriau, Greimas propuso un sistema universal reducido a seis funciones: Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante y Oponente.

Pero la innovación de este modelo reside en las relaciones que marca entre las funciones de los diferentes personajes. Así, sujeto de la acción es quien realiza las funciones de búsqueda y deseo de un objeto (ser amado, el bienestar, poder, etc.); recibe la ayuda de un ayudante y debe salvar los obstáculos representados por un oponente (o antagonista); el donante es quien ejerce influencia sobre el destino del objeto y propicia un desenlace del proceso y el destinatario es el que consigue finalmente el objeto (suele corresponderse con el sujeto, pero no siempre) (Bal 1985, 33-39). De esta manera, se parte de la premisa de que, en cada una de las novelas, las heroínas realizan las funciones del objeto de deseo de sus pretendientes, quienes son los sujetos de la acción. Por su parte, los maridos son los oponentes o antagonistas, funciones que comparten con las convenciones sociales que frenan la conquista del donjuán. Por último, la misma sociedad y la naturaleza humana de las protagonistas son las que actúan como ayudantes en la seducción.

Teniendo en cuenta que cada periodo histórico y corriente literaria tienen sus protagonistas y temas que representan las aspiraciones, las nostalgias y los miedos del momento (Guillén 1985, 267), observaremos en las novelas de adulterio la creación de la identidad *otra* del sujeto femenino –entendiendo a la mujer adúltera como la protagonista por excelencia de la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX– en relación a las representaciones literarias de las relaciones que mantiene con su entorno y los roles sociales que esta adopta. Estas relaciones se pueden dividir en dos: mujer/hombre y mujer/mujer. La primera categoría recoge las relaciones conflictivas con sujetos masculinos dentro y fuera de las instituciones sociales del matrimonio y la familia (Bourdieu 2000): padre-hija, esposo-esposa, adúltera-amante o dirigida-confesor espiritual. En la segunda categoría analizaremos las relaciones entre mujeres, generalmente caracterizadas por la enemistad y la competición por el afecto masculino o el estatus social y económico (Federici [2018] 2020; Valcárcel 2012): madre-hija y señora-criada. Valcárcel (2012, 34) sostiene que «De su identidad esencial aún extraen las mujeres otra característica: son naturalmente enemigas entre sí. Eso sucede porque “todas ellas no tienen más que un mismo oficio y un mismo negocio”, la precitada seducción con propósitos matrimoniales».

Por lo tanto, a partir del tema del adulterio femenino —pues es la infidelidad, como posibilidad o como hecho consumado, la que vertebra las narraciones— se analizará tanto la faceta macrotextual de la creación de la identidad femenina adúltera como la microtextual a través de las relaciones concretas que la sociedad le permite entablar con su comunidad. Hemos seleccionado el género de la novela, por afinidad entre el complejo temático y el género. La investigación se ha llevado a cabo dentro de unos marcos temporal y geográfico limitados, siguiendo el corte sincrónico: la segunda mitad del siglo XIX —por afinidad con un periodo histórico y con una corriente literaria, el Realismo— y Europa —se ha seleccionado un corpus literario supranacional dentro de unos parámetros, los de la cultura occidental, en los que nos reconocemos. La delimitación geográfica se ha hecho siendo conocedores de las críticas que se han hecho desde los estudios postcoloniales, sobre todo por Edward W. Said ([1993] 1996, 93), en las que ponen de manifiesto el eurocentrismo característico de la literatura comparada, y deseando ampliarla en futuras investigaciones.

3. Delimitación del corpus

La primera tarea para delimitar el corpus del estudio es cerciorarse de si el tema elegido existe en un ámbito supranacional, aspecto que ha quedado demostrado con la amplia bibliografía que existe al respecto, descrita en el apartado del estado de la cuestión. Además, se ha dividido el corpus en central –compuesto por las obras que se analizarán minuciosamente–, y otro secundario –compuesto por aquellas novelas que, aunque se citen, no se les dedica un capítulo. El corpus central del estudio es el siguiente:

Nacionalidad	Año de publicación	Autor	Título	Siglas ¹²
España	1884-1885	Leopoldo Alas	<i>La Regenta</i> ¹³	LR
Cataluña	1880	Narcís Oller ¹⁴	<i>Isabel de Galceran</i>	IdG
	1885		<i>Vilaniu</i>	V
Portugal	1878	Eça de Queirós ¹⁵	<i>O Primo Basílio</i>	OPB
	1901		<i>Alves & C.^a</i>	AC
Alemania	1882	Theodor Fontane	<i>L'Adultera</i>	LA
	1887		<i>Cécile</i>	C
	1896		<i>Effi Briest</i>	EB
Polonia	1890	Boleslaw Prus	<i>Lalka muñeca</i> ¹⁶ (La	L

Tabla 2. Corpus central del estudio.

Tal y como se puede observar, hemos decidido excluir del corpus central a *Madame Bovary* y *Anna Karénina*, no por desdeñar su importancia en el esparcimiento del *polen de ideas*

¹² Para agilizar la lectura, en las citas de las obras analizadas se ha suprimido el autor y el año de publicación y solamente se mencionan las siglas y las páginas donde se hallan los fragmentos citados.

¹³ Para el presente análisis se ha utilizado la edición de Gonzalo Sobejano publicada en la editorial Castalia, y a ella hacen referencia, en adelante, todas las citas de la novela.

¹⁴ Para la elaboración del tercer capítulo se han utilizado la edición *Isabel de Galceran i altres narracions* de Edicions 62 y *Vilaniu* de la editorial Cossetània. A ellas hacen referencia, en adelante, todas las citas de los dos textos.

¹⁵ Se han utilizado *O primo Basílio* (Porto editora) y *Alves & Companhia* (Mogul Classics).

¹⁶ Para el presente análisis se ha utilizado la edición de Agata Orzeszek del año 2007, publicada en la editorial KRK Ediciones, y a ella hacen referencia, en adelante, todas las citas de la novela.

(Villanueva 1991) adúlteras, sino porque hemos considerado que la abundante literatura que hay sobre ambas obras justifica la ausencia de capítulos dedicados en exclusiva a su análisis, a partir de su inclusión intertextual a lo largo del estudio. Tal y como sostiene Naupert (2001, 174), «Flaubert inventa con Emma Bovary la protagonista adúltera prototípica que se convertirá con el tiempo en símbolo y portavoz para todas sus hermanas de sino. Tal vez se pueda hablar incluso del mito literario de *Madame Bovary*». Por lo tanto, en este trabajo, sin menoscabo de la semilla que se esparció –una referencia obligada, por otro lado–, ha analizado a las adúlteras herederas. Así, el corpus secundario es el siguiente:

Nacionalidad	Año de publicación	Autor	Título	Siglas
Francia	1856	Gustave Flaubert	<i>Madame Bovary</i> ¹⁷	MB
Rusia	1878	Lev Tolstoi	<i>Anna Karénina</i> ¹⁸	AK
España	1887	Benito Pérez Galdós ¹⁹	<i>Fortunata y Jacinta</i>	FyJ
	1889		<i>La incógnita</i>	LI
	1889		<i>Realidad</i>	R
Alemania	1891	Theodor Fontane	<i>Unwiederbringlich (Irreversible)</i> ²⁰	I
Polonia	1897-1898	Władisław Reymont ²¹	<i>Ziemia obiecana (La tierra de la gran promesa)</i>	ZO
	1904-1907		<i>Chłopi campesinos) (Los</i>	LC

Tabla 3. Corpus secundario del estudio.

¹⁷ Para el presente análisis se ha utilizado la nueva traducción de Mercedes Noriega, publicada en el año 2020 en la editorial Tres Hermanas, y a ella hacen referencia, en adelante, todas las citas de la novela.

¹⁸ Para el presente análisis se ha utilizado la traducción de Juan López-Morillas publicada en 2012 por la editorial Alianza.

¹⁹ Para las obras de Benito Pérez Galdós incluidas en el análisis se han utilizado las siguientes ediciones: *La incógnita. Realidad*, edición a cargo de Francisco Caudet en Cátedra y *Fortunata y Jacinta I y II*, edición de Santiago Fortuño Llorens en Castalia.

²⁰ Las citas de *Irreversible* se han extraído de la edición traducida al catalán y publicada en el año 2006 en Edicions de 1984.

²¹ En adelante, las citas de *La tierra de la gran promesa* hacen referencia a la edición de la editorial *La otra orilla*, traducida por Pilar Gil Cánovas y publicada en el año 2006 en España. En cuanto a *Los campesinos*, las citas hacen referencia a la edición de la editorial Cervantes, dentro de la colección “Los príncipes de la literatura”, traducida por R. J. Slaby y Fernando Girbal y publicada en España entre los años 1938 y 1941.

Hemos estructurado cada capítulo de manera diferente, pues, a pesar de que las obras comparten un patrón estructural, el desarrollo es único. Además, cada nacionalidad tiene sus particularidades que quedan reflejadas en aquellos aspectos que se han tratado de manera más extendida. De esta forma, cumpliendo con el enfoque interdisciplinar tanto de la crítica feminista como de la temalogía comparatista, hemos mostrado análisis pormenorizados sobre el contexto histórico los países y de la situación de la mujer en el siglo XIX; hemos encuadrado las novelas dentro del marco legal pertinente y hemos analizado las características distintivas de la corriente literaria en cada territorio. Así, los capítulos se pueden leer de manera aislada en caso de estar interesado en un país concreto, pero todos están circunscritos dentro del cuadro mayor que suponen los objetivos del estudio y sus conclusiones.

Tal y como afirma Schumacher (1989, 30, 32), el enfoque de esta investigación es el de una crítica literaria cuyo proceso es parecido al artístico, pues, en su análisis, la crítica crea el significado de un texto. Por lo tanto, se trata de un criticismo activo e interpretativo, una lectura asertiva que crea significado; en este caso, se trata de una interpretación vinculada al sexo. Pero esto no es todo, sino que la crítica feminista también es prescriptiva: aparte de reconocer nuevos patrones y paradigmas sociales, también se involucra en su creación (Donovan 1989, 74-76).

BLOQUE I. ADULTERIO PENINSULAR

(ESPAÑA, CATALUÑA Y PORTUGAL)

Capítulo II. El adulterio en España. *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas

1. La España decimonónica. Su contexto histórico

El siglo XIX español es, debido al desmantelamiento de la sociedad y de las viejas estructuras feudales, el siglo de la burguesía, del liberalismo y de la revolución industrial. Se caracteriza por la extensión del constitucionalismo y la creación de una economía de mercado, que fomentan la movilidad social, aunque sin conseguir la supresión total de las élites del Antiguo Régimen (Bahamonde y Martínez 1994, 13-14). La sociedad estamental se va desvaneciendo, dejando paso a una sociedad de clases en la que la burguesía, conocida como la aristocracia del dinero, sustituye a la nobleza. Por otro lado, la situación de los campesinos empeora, aumentando el número de los jornaleros (Rodríguez Marín 1991, 6-7).

1.1. De la Pepa (1812) a la Gloriosa (1868)

Tras intentar enfrentarse al gobierno de la Revolución Francesa, Godoy acaba aliándose y uniendo la suerte de España a la política exterior de Napoleón en el Tratado de San Ildefonso (1796) y más tarde, junto a Carlos IV, en el Tratado secreto de Fontaineblau (1807), por el que se dividía el territorio portugués y sus colonias. Gracias a esta alianza, España y Portugal (véase el Capítulo IV para más información sobre la invasión francesa en Portugal) se convirtieron en el lugar en el que se desarrolló el conflicto entre Inglaterra y el Imperio francés. Las tropas francesas cruzaron España y ocuparon Portugal; sin embargo, no abandonaron el suelo peninsular, sino que aumentaron el número de efectivos y se instalaron en los puntos estratégicos de España (Chust y Rújula 2017b, 56).

La incómoda presencia de las fuerzas francesas desplegadas en el territorio nacional supuso un alzamiento popular focalizado en la figura de Manuel Godoy y, por ende, en Carlos IV: el motín de Aranjuez. Este acontecimiento insurreccional desembocó en la abdicación de Carlos IV en el príncipe Fernando. Sin embargo, representa una embrionaria configuración de fuerzas políticas que en sus múltiples transformaciones y evoluciones a lo largo del siglo

XIX encarnarán la pugna entre la defensa del Antiguo Régimen y la modernización del Estado. Así pues, contra la figura de Godoy y Carlos IV se aglutinaban los sectores que veían peligrar los valores tradicionales y las estructuras del Antiguo Régimen a consecuencia de las políticas desamortizadoras de Godoy que afectaban a los bienes eclesiásticos y, a su vez, a la alianza con Francia que supone una entrada, en último término, de las ideas revolucionarias. De este modo, las fuerzas que se agrupan alrededor de Fernando VII representan, en ese momento, una corriente reaccionaria cuyo objetivo es la preservación del Antiguo Régimen ante la irrupción histórica del liberalismo y su promesa de modernización. Este binomio adoptará múltiples formas como examinaremos más adelante.

Habiendo abdicado Carlos IV y con las venas abiertas del conflicto dinástico entre padre e hijo, en una presunta búsqueda de soluciones a la cuestión de la legitimidad monárquica Napoleón Bonaparte convoca en Bayona a las partes en liza. Esta coyuntura es aprovechada por el emperador francés para que ambas partes firmen las capitulaciones de Bayona entregando el trono del Reino de España a José I. El nuevo rey, en un primer momento, contó con la ayuda de los estamentos liberales de la sociedad española, quienes veían en el monarca francés un modelo de modernización y progreso y la manera de destituir a los Borbones.

Los afrancesados, utilizaron la coyuntura napoleónica para idear un programa de reformas, como la Constitución de Bayona redactada en julio de 1808, que no se pudo poner en práctica debido a la guerra; además, la colaboración con el enemigo les supuso el destierro y el desprestigio. Miguel Artola (1980, 19) sostiene que los *afrancesados* constituían lo que más tarde se entendería como partido, pues su decisión de apoyar a José era la manera de llegar al poder y desarrollar un programa específico que propugnaba «un régimen monárquico con una autoridad fuerte que impida experiencias revolucionarias como la francesa, pero que al mismo tiempo promueva las reformas que el país necesita».

La movilización nacional ante la ausencia del Rey que consideraban legítimo (Alonso 2018, 52) y por la independencia del país se llevó a cabo a partir de las clases sociales más bajas, como fue el caso del levantamiento popular de Madrid del 2 de mayo en 1808 (Chus y Rújula 2017a, 31; Tuñón de Lara 1982a, 24-29), que marcó el camino a seguir para el resto de las ciudades. La consecuencia directa del levantamiento de las ciudades –las primeras fueron Valladolid, Oviedo, Sevilla, Badajoz, Lérida, Valencia y Zaragoza– fue la constitución de Juntas supremas provinciales que sustituían a las autoridades anteriores y que promovieron la expansión del movimiento insurreccional a las provincias limítrofes (Artola 1980, 13). De

esta manera, el poder quedaba en manos de las instituciones surgidas a raíz de los levantamientos de mayo-junio. La guerrilla, expresión de la movilización popular contra el invasor, supuso una nueva forma de lucha que sirvió de ejemplo para otros países y para situaciones futuras. Miguel Artola la describe de la siguiente manera:

La guerra de guerrillas española [...] se produce de acuerdo con una serie de principios estratégicos específicos. La guerra es una actividad permanente por cuanto todos los nacionales son combatientes potenciales que aprovechan cualquier momento para realizar cualquier acción que cause pérdidas al enemigo. El asesinato de los soldados rezagados se convertirá en práctica tan común como para que los mandos franceses utilizasen todos los medios disciplinarios para no dejar atrás a sus hombres cansados y heridos. El apoyo popular hace del territorio un medio hostil para el enemigo y favorable al guerrillero. (Artola 1980, 27)

Napoleón llegó a una situación crítica debido a la fijación en España de una importante cantidad de efectivos militares imperiales y a la insistente erosión de estos por parte de los guerrilleros nacionales. Los enfrentamientos continuos impidieron el plan estratégico de Napoleón de controlar Barcelona, Cádiz y Lisboa, los principales puertos peninsulares. La *afrancesada* –o la guerra del francés, como se la conoce en Cataluña– llegó a su final en el año 1814, cuando las últimas tropas francesas, lideradas por el general Suchet, cruzaron la frontera y pusieron fin a las hostilidades.

Paralelamente a la guerra por la independencia, en la actividad política nacional se estaba realizando un primer intento de revolución burguesa que intentaba derribar la totalidad de las estructuras del Antiguo Régimen. A pesar de que la conjura en favor de Fernando VII durante el motín de Aranjuez aglutinaba fuerzas reaccionarias, en el marco de la guerra contra el francés la defensa del monarca aglutinó corrientes dispares que podemos condensar en: absolutistas y liberales. La pelea contra un invasor extranjero e importantes concesiones a los absolutistas, permitieron que los liberales impusieran algunas de sus tesis más relevantes como el reconocimiento de la soberanía nacional en detrimento de la soberanía representada en la figura del monarca, tal como podemos observar en los artículos segundo y tercero de la constitución de Cádiz:

Art. 2. C 1812. La Nación Española es libre é independiente, y no és, ni puede ser patrimonio de ninguna familia, ni persona.

Art. 3. La Soberanía reside esencialmente en la Nación, y por lo mismo pertenece á esta conclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales.

El liberalismo español decimonónico está marcado por el intervencionismo militar y por la adulteración del sufragio a través de la práctica del caciquismo. El Estado liberal comienza a tomar forma a partir de la Constitución de Cádiz de 1812 –la Pepa–, aunque solo teóricamente, ya que en la práctica el contexto bélico frenó su propagación. Sin embargo, el texto tuvo gran repercusión más allá de la frontera hispana (Chust y Rújula 2017a, 33). Dicha

constitución contaba con 384 artículos en los que se desarrollaba una concepción avanzada de la soberanía, la división de poderes, los derechos de los ciudadanos y la organización del Estado (Tuñón de Lara 1982a, 38-40). España se convirtió así en «uno de los primeros países en darse una constitución sobre la base de la soberanía nacional, la división de poderes y los derechos individuales» (Bahamonde y Martínez 1994, 19). En palabras de Tuñón de Lara (1982a, 45), aunque las ideas de Cádiz no llegaron a ser operativas, sí que establecieron un programa de democratización.

Fernando VII volvió a España el 22 de mayo de 1814, después de firmar el Tratado de Valençay con Napoleón. El monarca apodado “el deseado” y convertido en el símbolo de la resistencia a la invasión francesa recuperó el trono del que no había sido destronado en el imaginario popular (Alonso 2018, 60). Lejos de cumplir las expectativas de cambio de su pueblo, Fernando comenzó a acercarse a los círculos más reaccionarios y a planear la restauración del absolutismo (Chust y Rújula 2017b, 79; Tuñón de Lara 1982a, 52-53). Con el apoyo de parte del ejército, del clero y de la aristocracia, el Rey dictó en un primer momento un decreto que abolía todo lo que se había legislado en Cádiz, tanto la constitución como los decretos, y siguió con diferentes decretos que devolvían las leyes absolutistas –como la Inquisición y los señoríos– y con una fuerte represión antiliberal. Así, recompuso la sociedad señorial y volvió íntegramente al estado antiguo de las cosas durante seis años (1814-1820).

Durante el Sexenio Absolutista, y después de las transformaciones internas sufridas por el ejército –ya que, en el marco de la Guerra de la Independencia, al ejército se incorporan importantes cuadros representativos del liberalismo–, se sucedieron diversos pronunciamientos liberales –término nuevo para designar la única forma que los liberales tenían de combatir el régimen (Artola 1980, 45)– que contaron con apoyo civil y militar y demandaban la restitución de la Constitución de Cádiz. A pesar de generar una represión mayor por parte del Estado, son una muestra del descontento generalizado de los sectores de tradición liberal. Estos pronunciamientos –junto a las revueltas en las colonias americanas y la transformación de la Nueva España en el México Independiente en septiembre de 1821 (Alonso 2018, 67)–, configuraron las circunstancias necesarias para que el golpe de estado del 1 de enero de 1820 del comandante Rafael de Riego y el general Antonio Quiroga tuviera éxito y estos pudieran proclamar en Cabezas de San Juan la Constitución de Cádiz (Chust y Rújula 2017b, 85; Tuñón de Lara 1982a, 59). Poco después, Fernando VII aceptaba la constitución con el *Manifiesto del Rey a la Nación Española* y la famosa frase «Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional» (*apud* Tuñón de Lara 1982a, 60).

Comenzaba así el Trienio Constitucional o Liberal (1820-1823), período en el que se intentó reponer lo que los doceañistas habían decretado en Cádiz.

Sin embargo, las potencias absolutistas europeas acordaron en octubre de 1822 en el Congreso de Verona de la Santa Alianza, con el apoyo del papa Pío VII, socorrer los intereses absolutistas del rey (Alonso 2018, 67). Así, entre abril y septiembre de 1823, los Cien Mil Hijos de San Luis invadieron España sin encontrar apenas resistencia –al menos comparado con las veces anteriores en las que las tropas francesas habían marchado sobre territorio español–, rescataron a Fernando de Cádiz y lo repusieron en el trono en la plenitud de su absolutismo soberano, dando paso a nuevas persecuciones antiliberales, para limpiar el país de los insurgentes. Después de ser el ejército invasor, el francés se había transformado en libertador, y es por ello por lo que Fernando pide que una parte se mantuviera en la Península para acallar posibles nuevas revueltas liberales (Chust y Rújula 2017a, 45). Después de la intervención de la Santa Alianza y hasta su fallecimiento en 1833, Fernando VII gobernó de nuevo como monarca absoluto en la que es conocida como la Década Ominosa, un período en el que la persecución política alcanzó niveles inauditos en los primeros meses de la restauración. Riego fue, en 1823, una de las primeras víctimas más notables (Tuñón de Lara 1982a, 82).

Fernando VII, sabiendo que el feto que estaba gestando su esposa, María Cristina de Nápoles, podía no ser un varón, decide promulgar una Pragmática Sanción el 29 de marzo de 1830 según la cual quedaba anulada la Ley Sálica y permitía el acceso al trono de España a las mujeres, acorde a las antiguas Leyes de Partida (Chust y Rújula 2017b, 101). Con este cambio, una mujer, su hija Isabel II, podía ser la próxima soberana, en detrimento de su hermano Carlos, el heredero natural del rey. La oposición de este último y de sus seguidores –los sectores más reaccionarios de la sociedad que consideraban que las medidas de Fernando en la lucha contra los liberales se habían reblandecido, ya que no había repuesto la Inquisición en 1824, entre otras– sumió rápidamente al país en un contexto de guerra por la cuestión sucesoria e inició las Guerras Carlistas tras el fallecimiento del monarca y con la publicación del manifiesto de Abrantes que sostenía los derechos dinásticos de Carlos María Isidro. El trasfondo del conflicto supera la pugna dinástica y plantea la oposición de las dos Españas: la continuidad absolutista y conservadora –carlismo– o la ruptura reformista y liberal –isabelismo, apoyado por todos aquellos liberales excluidos del sistema político desde 1823.

Isabel II heredó el trono a la muerte de su padre en 1833, siendo todavía menor de edad, por lo que, primero su madre –María Cristina de Borbón Dos-Sicilias– y después el general Baldomero Espartero, gobernaron como regentes. Durante las Guerras Carlistas, Isabel recibió el apoyo de Inglaterra y Francia, potencias que en 1834 firmaron una *Cuádruple Alianza* –que seguía el modelo de la convención de Münchengrätz firmada por Austria, Prusia y Rusia– según la cual se comprometían a apoyar a España y a Portugal en su lucha contra la restauración del absolutismo. Las líneas de gobierno oscilaron, desde 1833 hasta 1868, entre los progresistas y los conservadores. Muestra de ello son la Constitución de 1837, con marcado tono liberal, y la Constitución moderada de 1845. De 1854 a 1856 se dio el período conocido como Bienio Progresista, caracterizado por una reducción de las diferencias entre moderados y liberales y por el intento fallido de promulgar una nueva constitución en 1856. Debido a esta inestabilidad gubernamental, el poder determinante en España lo detentaban los militares y el Ejército en general. En esta etapa, como técnica para limitar el avance de la democracia, se utilizó la identificación de la monarquía y la religión con la misma nación, transformándolos en elementos esenciales de la identidad española (Burdíel 2008, 147).

Martínez de La Rosa, un veterano liberal moderado nombrado jefe de gobierno, en un intento de apaciguar los ánimos, propuso un sistema constitucional limitado. Lo hizo a través del Estatuto Real, basado en la Carta Francesa de 1814, que establecía una especie de Parlamento sin muchas competencias y representaba un intento por parte de nobleza de mantener su hegemonía (Tuñón de Lara 1982a, 105). Las pocas concesiones conseguidas dividieron a los liberales en moderados y progresistas y, con tal de recuperar la confianza del sector, Mendizábal ocupó la jefatura del gobierno en septiembre de 1835. Manuel Tuñón de Lara (1982a, 114-122) enumera algunas de sus medidas: la creación de las Diputaciones Provinciales, la ampliación y reorganización de la milicia nacional, el alistamiento de cien mil hombres, la reorganización de la Justicia y las desamortizaciones que promovieron la transformación industrial.

Mientras tanto, el carlismo recibía sus apoyos de los campesinos que habían sido expulsados de sus tierras debido a la disolución señorial, del clero y de las potencias absolutistas –Austria, Prusia y Rusia–, aunque había perdido el de la mayor parte de la aristocracia, que había visto confirmada la plena propiedad de sus señoríos por el liberalismo. Asimismo, a lo largo de la historia del carlismo, este incorporó demandas que, en última instancia, serán asumidas por los futuros movimientos regionalistas (véase Capítulo III para más información sobre el catalanismo político y cultural) y nacionalistas, a saber: la defensa de la continuidad de la

legislación foral de las regiones de dicha tradición como el Reino de Navarra o las Vascongadas. Las guerras carlistas fueron réplicas de la táctica de las guerrillas que se utilizó durante la Guerra de la Independencia, y los mismos que antes se enfrentaban al enemigo invasor, ahora lo hacían en una contienda civil (Artola 1980, 55). El pretendiente carlista fue derrotado militarmente en la primera guerra (1833-1840) por un ejército liberal capitaneado por generales progresistas –Espartero, Espoz y Mina, Serrano y San Miguel–, aunque su ideología reapareció durante todo el siglo XIX como expresión del pensamiento reaccionario y el tradicionalismo.

Debido al protagonismo que el general Baldomero Espartero tuvo en la guerra, le fueron otorgados los condados de Luchana y de Morella y el ducado de Victoria (Tuñón de Lara 1982a, 127). Asimismo, para apaciguar los pronunciamientos civiles, la Reina Regente se vio obligada a llamar a Espartero y a cederle la regencia de un gobierno autoritario que disolvió las Cortes y contra el que los sectores más conservadores de la sociedad no dejaban de conspirar. Debido a varios errores en sus acciones políticas, como el bombardeo en 1842 de la ciudad de Barcelona, el regente fue obligado a exiliarse tras ser derrotado por las tropas del general Narváez.

Para describir mejor el clima espiritual del momento, Manuel Tuñón de Lara (1982a, 131-134) destaca la importancia del Romanticismo liberal llegado a España a través de las traducciones de obras de Byron y Lamartine, entre otros. Esto se debió al triunfo de la libertad de expresión, que permitió la entrada de las corrientes de pensamiento extranjeras, sobre todo europeas, y creó una cultura española dependiente de otros países que en muchas ocasiones se limitaba a imitar los modelos foráneos (Artola 1980, 337). Entre los autores españoles destacan José de Espronceda y Mariano José de Larra “Fígaro”, quienes critican de manera satírica a la España arcaica y a las técnicas utilizadas por los conservadores para desprestigiar a los liberales.

A partir del año 1833 y antes del final de la Primera Guerra Carlista, se empiezan a sentar las bases de una nueva sociedad acorde a los principios de la Revolución Francesa, es decir: libertad, igualdad y propiedad. Para que esta nueva sociedad pudiera nacer, Artola (1980, 128, 161-163) marca como condición indispensable la desaparición de la antigua organización estamental, que se consigue a través de la destrucción de la nobleza como grupo social diferenciado y el desmantelamiento de la Iglesia. Para poder liquidar la sociedad del Antiguo Régimen, se promulgaron medidas acordes a los principios doctrinales ya mencionados, como la libertad de explotación de las tierras, la libertad de industria, la libertad mercantil, la

libertad contractual, la igualdad ante la ley y de admisibilidad a los empleos y la propiedad inviolable. En otras palabras,

Organizada sobre esta base la sociedad liberal burguesa se presenta como una sociedad abierta, fluida en la que no existen normas que aseguren a los individuos un *status* social determinado y unas funciones específicas. La desaparición de los grupos sociales privilegiados y de sus normas de organización social, determinaron una época de gran movilidad social, que se incrementó a partir de la segunda mitad del siglo por la movilidad social de la población. (Artola 1980, 165)

Antes de que acabara el año 1843, el gobierno provisional adelantó la mayoría de edad de Isabel II, coronándola con solo 13 años (Tuñón de Lara 1982a, 160). Su primera decisión como reina fue la destitución del jefe de gobierno y la entrega del poder a los moderados, dando inicio de esta manera a la Década Moderada (1844-1854), bajo el liderazgo del general Narváez. Este período de liberalismo conservador, durante el cual se afianzó la burguesía como clase social, se caracterizó por un régimen autoritario fuertemente preocupado por la centralización del país –implantó la división por provincias– (Sierra 2018, 78) y con un control total sobre la corona. Para modernizar el país, los moderados crearon la Guardia Civil, redactaron un nuevo Código Penal y el primer Plan General de Estudios e hicieron una reforma fiscal que eliminaba los privilegios regionales y establecía un sistema de impuestos más firme. También es en este momento cuando se inauguran los primeros bancos y se crean las primeras empresas de ferrocarril con capital español. Sin embargo, los cambios sociales y económicos eran lentos y desiguales. Frente a la monarquía y al descontento popular, llega a España el socialismo utópico y gana fuerzas el republicanismo (Artola 1980, 220), que promulgaban la idea de la necesidad de un cambio en la organización social y en el sistema de propiedad.

El golpe de estado de Luis Napoleón en diciembre de 1851 repercutió en España e, inmediatamente después, Bravo Murillo suspendió las Cortes y comenzó la elaboración de un sistema político que extendía las competencias de la Corona (Sierra 2017, 325; Artola 1980, 222). El clima revolucionario de Murillo fue acallado en 1854 y dio paso al Bienio Progresista (1854-1856) –que pretendía restablecer el régimen moderado del 45–, bajo el gobierno de coalición progresista-moderada de Espartero y O'Donnell que terminaría con el triunfo del segundo (Tuñón de Lara 1982a, 184). Después de eliminar los elementos revolucionarios –es decir, a los demócratas y a los republicanos–, el nuevo gobierno intentó seguir con las reformas comenzadas por el programa de 1837, entre las que se encontraba la ley de desamortización de Mendizábal. Debido a las medidas de Mendizábal, más de 30.000 frailes se quedaron en la calle. Sin embargo, la influencia de la iglesia no había disminuido. Así, se trataba de la institución que defendía el pensamiento reaccionario y que detentaba poder a la hora de crear opinión a través de sus escuelas y de sus púlpitos.

Solo dos años más tarde, en 1856, y debido a la intervención del ejército, se volvía al moderantismo para los siguientes doce años, durante los que se turnaban en el gobierno los moderados y los unionistas –de la Unión Liberal de O'Donnell, partido fundado ese mismo año con la finalidad de aglutinar en un supuesto centro político a los cuadros descontentos del progresismo y del moderantismo–, dejando de lado el Partido Progresista (Sierra 2018, 87). En este último período antes de la Gloriosa se da un aumento de la venta de bienes desamortizados, la expansión del ferrocarril –que permitió que los españoles conocieran su país y tuvieran vacaciones en el campo y en la playa (Labanyi 2011, 45)–, la extensión de las explotaciones mineras, de las áreas cultivadas, de los textiles catalanes y de los bancos. Incluso reaparecieron los antiguos sueños de grandeza imperial, derrotados por la pérdida de las colonias americanas. Sin embargo, el proceso de industrialización en España fue lento, con un aumento de la población menor que en el resto de los países europeos, en el que no se dio una revolución agraria ni una red viaria que facilitara la circulación de los productos industriales entre centro y periferia... A pesar del foco industrial que representó Cataluña (véase el Capítulo III para más información sobre la situación en Cataluña), el país, hasta 1860, siguió estando en un estado de subdesarrollo y atraso tecnológico.

A partir de 1863, cuando O'Donnell cae, la suerte del liberalismo queda ligada al de la dinastía, una dinastía socialmente desprestigiada. Una crisis económica internacional agravó el descontento nacional con la reina y, en septiembre de 1868 y bajo los gritos de «¡Viva la Soberanía Nacional!» y «¡Abajo los Borbones!» (Sierra 2018, 92), estalló el pronunciamiento burgués –con la sublevación militar y la formación por la ciudadanía de Juntas revolucionarias– que deseaba la implementación de un sistema democrático y la expulsión de la reina como única salida posible de la crisis.

1.2. De la Gloriosa (1868) a la crisis del 98

Resumiendo, la situación política fue muy compleja, caracterizada por un régimen liberal moderado durante el reinado de Isabel II hasta el año 1868 cuando se produce la Gloriosa, revolución que destrona a la reina y deja como vencedora a la burguesía. Sobre los motivos que impulsaron la revolución, los sublevados, en su proclama, afirmaban que solamente quienes vivían ajenos a la situación de la patria podían preguntar por ellos, además de hacer una alusión directa a la actitud pasional y personal de la Reina, que consideraban inmoral. Por ello, no es de extrañar una de las principales consignas de la revolución, «¡Viva España con honra!»:

¿Habrá algún español tan ajeno a las desventuras de la patria que nos pregunte las causas de tan grave acontecimiento? [...]

Queremos que una legalidad común, por todos creada, tenga implícito y constante el derecho de todos: queremos que el encargado de observar la Constitución no sea un enemigo irreconocible.

Queremos que las causas que influyan en las supremas resoluciones las podamos decir en alta voz delante de nuestras madres, de nuestras esposas y de nuestras hijas: queremos vivir la vida de la honra y la libertad.

Queremos que un gobierno provisional, que represente todas las fuerzas vivas del país, asegure el orden, en tanto que el sufragio universal echa los cimientos de nuestra regeneración social y política. (*apud* Díaz-Plaja 1983, 306-307)

Así, la revolución de septiembre de 1868 se debió en gran medida al rechazo hacia la Reina y a la lucha constante entre conservadores y progresistas, pero fue, sobre todo, la revolución de los excluidos del sistema político, como los integrantes del Partido Progresista y la Unión Liberal (Dardé 2001, 107) o el Partido Demócrata y los republicanos. Ángel Bahamonde y Jesús A. Martínez añaden al conjunto de variables de la septembrina los «condicionantes económicos, los elementos de crisis política del liberalismo doctrinario, la actuación de las élites políticas y militares, y la acción del mundo intelectual» (Bahamonde y Martínez 1994, 525).

A comienzos de 1869 se celebraron, por sufragio universal masculino directo, las elecciones para Cortes Constituyentes. Pese a los intentos de estabilización del gobierno provisional de Madrid y de la redacción, en el año 1869, de una nueva Constitución que proclamaba amplias libertades –de expresión, de prensa, de culto, de enseñanza, etc.–, no se consiguió encontrar una forma de gobierno adecuada. En los primeros gobiernos surgidos después de la revolución (1868-1874) –período conocido como Sexenio Revolucionario–, se sucedieron diferentes regímenes políticos: entre 1869 y 1870 el general Serrano, duque de la Torre, actuó de regente del trono vacante, sucedido por Prim como presidente del Consejo; después, entre 1871 y 1873, reinó Amadeo de Saboya y, por último, hasta 1874, se instauró la Primera República.

Esta segunda mitad del siglo XIX se caracteriza, por lo tanto, por la revolución y la restauración, es decir, la contrarrevolución, y este hecho se puede advertir en las dos constituciones promulgadas. La primera, la Constitución de 1869, es la más democrática, pues incluía el sufragio universal, la libertad de prensa y de asociación, de enseñanza, de culto y de reunión, entre otras, aunque no para las mujeres. En cambio, solo siete años más tarde, en la Constitución canovista de 1876 se volvía a la religión católica como religión del Estado, se restringía el sufragio y se instauraba el turno pacífico en el poder y, consiguientemente, el caciquismo (Martínez Cuadrado 1980, 27-34). A este respecto, Emilia Pardo Bazán afirmó,

en la «Información en el Ateneo de Madrid, 1901. Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno de España. Urgencia y modo de cambiarla», lo siguiente:

¿Ni cómo podría, a no encontrar terreno favorable, crecer tan vivaz esta cizaña del caciquismo? Nuestro pueblo ni es malo ni bueno, ni mejor ni peor, en conjunto, que sus oligarcas y suboligarcas; es, sí, ignorante, débil, pasivo y desconocedor de sus derechos. Razón tendrá quien diga que la culpa está en no educarle, enseñarle y devolverle sus fuerzas intelectuales, morales y físicas, y que la oligarquía, puesto que gobierna, asume esa gravísima responsabilidad ante la patria y ante Dios. ¡Ah! Ciertamente; los que por abandono o por cálculo instintivo prolongan la infancia del pueblo; los que le dejan al sol como a fenómeno de feria, cultivando su parálisis y su deformidad, son verdaderamente reos del cuerpo y de la sangre de España. (Pardo Bazán 2021, 227)

Mercedes Ten Doménech (2021, 730) relaciona este contexto histórico en el que prima el caciquismo y la alternancia en el poder con el contexto de la novela que aquí analizamos. Los jefes de los dos partidos de la ciudad son Álvaro Mesía –partido liberal– y el marqués de Vegallana –partido conservador. Por lo tanto, el gobierno se concentra en las manos de la aristocracia y de la alta burguesía. El autor, debido a las convenciones políticas del momento en el que escribe *La Regenta*, critica duramente el sistema electoral:

Alas “Clarín”, profundamente democrático y republicano, disiente de este sistema. Por un lado, porque concentra el poder en manos de un reducido sector conectado a los grupos sociales rectores y agrupado en torno a dos partidos dinásticos entre los que no existen claras diferencias ideológicas; y por otro, porque la forma planeada de alternarse el poder se convierte en la práctica en un total falseamiento de la Constitución al consentirse el amaño electoral a través del caciquismo, pucherazos y las controvertidas listas de los gobernadores civiles. Este fraudulento *modus operandi*, junto con toda la configuración de la política española del XIX, queda perfectamente plasmado en *La Regenta*. (Ten Doménech 2021, 729)

En las Cortes Constituyentes se eligió la forma monárquica del Estado, en detrimento de un régimen republicano (Sierra 2018, 94). Durante el gobierno provisional, tanto Serrano como Prim lucharon porque la monarquía constitucional fuera aceptada por la Coalición de Septiembre formada por progresistas, unionistas y demócratas (Carr 1982, 297). En 1870, Isabel II es convencida por sus consejeros que su imagen es nociva para el futuro de la causa borbónica, por lo que abdica a favor de Alfonso XII el Pacificador, su hijo. La Reina había sufrido duras críticas políticas en el pasado, como ya se ha visto en la proclama de los sublevados de la Gloriosa, por la «independencia de la sexualidad femenina que la reina parecía encarnar» (Burdíel 2008, 156) y un fuerte deterioro de su imagen pública. Sin embargo, tras la renuncia de Leopold von Hohenzollern-Siegmaringen (véase el Capítulo V) y del general Espartero por su edad avanzada y su salud frágil, el elegido para ocupar el trono vacante fue el hijo del rey Víctor Manuel de Italia, Amadeo Fernando María de Saboya, duque de Aosta y miembro de la dinastía Hohenzollern.

El candidato italiano, de probado liberalismo, llegaba a España apoyado por el mismo Prim; sin embargo, su primer acto oficial fue la visita a la capilla donde este descansaba después de haber sido asesinado en circunstancias extrañas (Sierra 2018, 94). A pesar de ejercer acorde

a los ideales constitucionales y democráticos, nunca fue aceptado por la sociedad española: ni la nobleza ni los partidos políticos lo reconocieron, y las clases populares se mofaban de él por desconocer las costumbres españolas. La relación con la Iglesia fue especialmente conflictiva, debido a las disposiciones legales que promovían la laicización de aspectos de la vida humana que con anterioridad eran del ámbito del clero, como la Ley de Matrimonio Civil –el cambio de la naturaleza del matrimonio de sacramento religioso a contrato civil visibilizaba su posible disolución (Labanyi 2011, 64)– o la Ley de Registro Civil (Sierra 2017, 340). Asimismo, durante su gobierno, comenzó la Tercera Guerra Carlista (1872-1876), se sublevó Cuba y hubo abundantes revueltas obreras y republicanas (Tuñón de Lara 1974, 129). Debido al clima de inestabilidad política y al rechazo nacional generalizado, aunque sobre todo por las disputas internas de la Coalición de Septiembre (Carr 1982, 314), Amadeo I decidió abdicar el 10 de febrero de 1873:

Grande fue la honra que merecí a la Nación española eligiéndome para ocupar su Trono; honra tanto más por mi apreciada, cuanto que se me ofrecía rodeada de las dificultades y peligros que lleva consigo la empresa de gobernar un país tan hondamente perturbado. [...] Dos años largos ha que ciño la Corona de España, y la España vive en constante lucha, viendo cada día más lejana la era de la paz y de ventura que tan ardientemente anhelo.

Si fuesen extranjeros los enemigos de su dicha, entonces, al frente de estos soldados, tan valientes como sufridos, sería el primero en combatirlos; pero todos los que con la espada, con la pluma, con la palabra, agravan y perpetúan los males de la Nación son españoles, todos invocan el dulce nombre de la patria, todos pelean y se agitan por su bien; y entre el fragor del combate [...]; entre tantas y tan opuestas manifestaciones de la opinión pública es imposible atinar cuál es la verdadera, y más imposible todavía hallar el remedio para tamaños males. (*apud* Díaz-Plaja 1983, 344)

Aprovechando el vacío monárquico dejado por Amadeo I de Saboya, ese mismo año se proclama la Primera República Española, liderada por Estanislao Figueras –seguido después por Pi i Margall, Salmerón y Castelar, todos ellos catedráticos universitarios o abogados, en definitiva, intelectuales respetados por la sociedad que rechazaban la violencia–, por decisión de las mismas Cortes que habían sido transformadas en Asamblea Nacional. Fue un régimen que en su corta existencia se enfrentó al rechazo de los conservadores y a la diversidad de opiniones entre sus miembros sobre lo que significaba la república, diferencias que no pudieron solventar para crear un gobierno fuerte.

De hecho, desde el mismo seno del republicanismo federal surge un elemento desestabilizador de la República: la rebelión cantonal. Este conflicto encarnado por los federalistas intransigentes consistió en la insurrección armada llamada a constituir la República Federal desde abajo mediante la independencia de los territorios posteriormente federados. De manera inmediatamente anterior al conflicto cantonal, se produce la Revuelta del petróleo de Alcoy: un conflicto de carácter obrero y sindicalista. Este acontecimiento

pone de manifiesto el carácter obrerista y popular que va permeándose en las revueltas que tienen lugar en el territorio nacional.

En 1874, el general Arsenio Martínez Campos —a pesar de que Cánovas no deseaba que la restauración partiera de un partido ni del ejército— comenzó el golpe de estado que acabaría con la Primera República en Sagunto, Valencia. Cánovas del Castillo cumple su proyecto de restaurar la Monarquía borbónica. En 1875 Alfonso XII, con diecisiete años, entra en España para tomar el trono que legítimamente le pertenece con la intención, tal y como le señala a Cánovas, de que esta «sea prenda de paz, de unión y de olvido de las pasadas discordias» (*apud* Díaz-Plaja 1983, 374). Gran parte de su adolescencia la había pasado en el exilio en Francia, lugar en el que permanece la exreina después de abdicar en su favor.

Los Borbones habían vuelto a sentarse en el trono de España y el ambicioso proyecto político que acompañó la Restauración fue el conservador, aunque integrador, promovido por Antonio Cánovas del Castillo. Este supuso, en un primer momento, la imposición de un gobierno autoritario y la censura de la prensa y, en un segundo momento, la Constitución de 1876 (Moreno Luzón 2018, 104). Después de definir el marco constitucional, se creó el sistema político caciquista basado en el ejemplo británico, en el que se alternaban el Partido Conservador, liderado por Cánovas y en el que se reunieron la mayoría de las derechas españolas, y el Partido Liberal, capitaneado por Práxedes Mateo Sagasta. La clave del sistema caciquista que impuso estaba en la Corona, que era la encargada de arbitrar en la alternancia pacífica del poder de los partidos en función de las necesidades del país (Moreno Luzón 2018, 107). Este dualismo consensuado estabilizó la gobernabilidad durante quince años. A pesar de la falsa democracia, los logros de la Restauración no se pueden negar: «la paz [...] orientada al establecimiento y defensa de los derechos y libertades fundamentales; la estabilidad política, que facilitó el crecimiento económico; [...] el inicio de la política moderna [...]; y una rica vida cultural» (Daudé 2001, 110).

El 25 de noviembre de 1885, el Rey fallece con veintisiete años. María Cristina de Habsburgo-Lorena, la reina viuda, tuvo que asumir la regencia de su hijo Alfonso XIII durante su minoría de edad hasta el año 1902 —aunque siempre a la sombra de Cánovas—, ya que el príncipe nació en 1886, seis meses después del fallecimiento de su padre. Tal y como afirma Moreno Luzón (2018, 107), tanto Alfonso XII como la Reina Regente aceptaron su papel constitucional de mediación en la alternancia pacífica en el poder de los dos partidos liberales. A diferencia de Europa, donde la lucha entre burguesía y proletariado, tanto de campesinos como de obreros, empezó en 1848, en España lo hizo a partir de la Revolución de 1868. Sin

embargo, el dualismo político instaurado por la Restauración enmascaró dicha lucha de clases por la aparente paz nacional. Los conflictos sociales y obreros siguieron sucediéndose en forma de motines que demandaban mejoras en las condiciones laborales, pero también se empezaron a utilizar otras técnicas de acción colectivas, como la huelga (Moreno Luzón 2018, 123). El proletariado se consolida en movimientos como la Primera Internacional de Marx y en los primeros sindicatos obreros (como la Unión General de Trabajadores, más conocida por sus siglas, U.G.T.). Sobre las consecuencias de estos fenómenos, Raymond Carr (1982, 421) sostiene que «el nuevo sindicalismo de las “sociedades de resistencia”, primero socialista y después anarquista, no solamente cambió la naturaleza de los conflictos laborales, sino que difundió estos conflictos a nuevas zonas y a nuevas industrias».

El momento histórico de la Restauración coincidió con un gran avance cultural, gracias en parte a los estudios de la escuela romántica y la expansión de la prensa, pero, sobre todo, a la práctica docente krausista traída por Julián Sanz del Río de Alemania y promovida por Francisco Giner de los Ríos ([1919] 1983, 114-120). Esta última facilitó la penetración de pensamientos como el positivismo de Spencer y el darwinismo a partir de la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (1876), inspirada en la escuela filosófico-pedagógica de Karl Friedrich Krause (1781-1832) (Díaz 1998). El krausismo, en su intento de alejarse del escolasticismo católico, abogaba por la tolerancia, la libertad, la responsabilidad y la sinceridad intelectual, valores que coincidían con los intereses de la burguesía liberal española (Bernecker 2009, 148-149). Además, acercaba al país el progresismo idealista de Hegel que defendía un ideal de belleza absoluta (Lissorgues 2018, 119-120).

Alfonso Botti afirma que «respecto a la continuidad del catolicismo, se produce en España con el krausismo, a través de la elaboración de una filosofía de la religión, una ruptura de significado [...] la *ruptura* religiosa más significativa del Ochocientos español» (Botti 2012, 47-48). Así, esta polémica entre ciencia y religión se acaba filtrando en la producción literaria finisecular de Valera, Galdós y Clarín, entre otros. Tanto es así, que los últimos dos eran tachados de anticatólicos por el fuerte carácter anticlerical de sus obras. Sin embargo, «la pervivencia, tras cien años de liberalismo, de un Estado oficialmente católico y de una sociedad católica significaba que la religión era el prisma a través del cual se refractaban todos los demás conflictos» (Carr 1982, 443). Esto es así porque, durante la Restauración, Cánovas comienza a favorecer las acciones de la Iglesia para poner fin a su adhesión al carlismo.

La clase burguesa se consolida, aunque sigue vinculada al clero y a la aristocracia, los poderes tradicionales de España. «Iglesia y aristocracia conviven en armonía en virtud del

compromiso adquirido por ambos sectores, a propuestas de Cánovas del Castillo, y sobre el cual se sustenta la Restauración» (Ten Doménech 2021, 739). Durante la Restauración, la Iglesia, antaño considerada fundamento social e histórico de España (Pellistrandi 2002, 92), no recupera el poder político ni las posiciones que antaño tenía —posiblemente debido a que no puede conectar con el panorama social liberal—, pero sí mantiene una influencia considerable, a pesar de las actitudes anticlericales que afloran (La Parra 1998). Tal y como dice Pellistrandi (2002, 114), «la identidad de España se confunde con su historia de nación católica». El alejamiento de la religión se produce tanto en las grandes ciudades como en el mundo rural sobre todo en varones. A diferencia de estos, las mujeres permanecían en la fe debido a la educación que recibían y a su contexto cultural, y la misma sociedad las animaba a ello, pues la moral cristiana se correspondía con las normas vigentes burguesas.

El progreso industrial y comercial supera al sentimentalismo romántico e impone un pensamiento material y práctico. De esta manera, la sociedad se divide en la clase oligárquica de latifundistas, a la que se podía acceder a través de la práctica del ennoblecimiento y de las alianzas matrimoniales; la burguesía media agraria e industrial, con los pequeños comerciantes y artesanos, los funcionarios o los empleados, los arrendatarios y las profesiones libres, etc.; y, por último, los proletarios agrícolas, los obreros urbanos, los empleados domésticos y los pequeños propietarios que no podían vivir de sus parcelas (Bernecker 2009, 152).

Asimismo, es esta etapa en la que más se invierte en las infraestructuras de transporte y de comunicaciones debido a la estabilidad política y al crecimiento económico constante, aunque modesto (Moreno Luzón 2018, 111-112). La modernización de las estructuras, la creación de un mercado nacional unificado, el aumento de la población y la aparición de nuevas industrias chocaba de frente con que España siguiera siendo un país eminentemente agrario y pobre en comparación con el resto de los países europeos, sobre todo Gran Bretaña, Francia o Alemania.

1.3. Las mujeres españolas en el siglo XIX

¿Por qué el interés por el adulterio como materia novelable, si podía introducir ideas en las débiles mentes femeninas? Para contestar a esta pregunta, Jo Labanyi lanza en su libro *Género y modernización en la novela realista española* la tesis de que dicha atención se debía a la estrecha relación entre mujeres y nación:

Las mujeres eran miembros de la nación pero carecían de derechos cívicos y, por consiguiente, estaban excluidos de la sociedad civil. Mi tesis es que el hecho de que la novela realista esté tan interesada en las mujeres se debe a la incómoda relación de éstas con el concepto de nacionalidad, pero el énfasis se halla precisamente en su relación problemática con la esfera pública. (Labanyi 2011, 24)

El nacimiento del Realismo queda ligado al ascenso de la burguesía como nueva clase social, siendo esta la principal destinataria de la obra literaria. Esto último es el resultado directo de su progresiva alfabetización que dio paso a un gran cambio en la producción basado exclusivamente en sus gustos. El nuevo público se empieza a interesar cada vez más por lo próximo y cotidiano de la vida contemporánea, dejando atrás la búsqueda romántica de lo lejano y exótico. Además, el Naturalismo convierte al ser humano en su objeto de estudio y a la sociedad en el medio en el que el autor, como científico, expone a sus personajes y les pone a prueba para demostrar su tesis, pues el primero está poderosamente influenciado por la segunda. Sin embargo, «cuando el individuo [...] rechaza las normas sociales establecidas, la sociedad siempre encontrará la manera de volverlo al carril, o pasarle factura, por medio de una serie de mecanismos controladores» (Rivero-Moreno 2004, 143). El fin sería el escarmiento del resto de miembros de la sociedad que pudieran plantearse infringir las mismas normas.

La sociedad decimonónica burguesa intenta imponer a las mujeres el rol de *ángeles del hogar* y de *perfectas casadas*²² (Pilar Oñate 1938, 227-229). La denominación se debe al libro de nombre homónimo de la escritora María del Pilar Sinués de Marco publicado en el año 1862. La autora, en la línea del poema de Coventry Patmore, define el rol social de las mujeres durante el siglo XIX: «La felicidad para las mujeres reside en el hogar, en su familia: allí ella es reina y todopoderosa; allí, además, ella es la providencia» (*apud* Morcillo 2018, 303). Asimismo, en este período se escribieron numerosos manuales sobre y para las mujeres que insistían en el modelo de esposa doméstica angelical y perfecta, además de describir cuerpos femeninos dirigidos por deseos incontrolables (Labanyi 2011, 109). Según María Aurèlia Capmany (1975 [1966], 61), la burguesía priva a las mujeres de toda personalidad jurídica y limita sus vidas a un mito de la feminidad prefabricado; es decir, la nueva clase que decía proclamar los derechos del hombre, a la vez expoliaba a las mujeres de todos los suyos.

Ya durante el período romántico hubo mujeres que expresaron sus puntos de vista sobre la situación social en la que vivían a través de artículos en revistas y periódicos. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado —líder de la *hermandad lírica*— son las dos

²² *La Perfecta Casada* (1583) de Fray Luís de León e *Instrucciones de la mujer cristiana* (1524) de Juan Luis Vives seguían siendo, tal y como señala Labanyi (2011, 439), lecturas recomendadas a las mujeres españolas decimonónicas.

principales representantes de esta primera generación que exploraba los debates en torno al derecho de las mujeres a ser consideradas ciudadanas plenas (Morcillo 2018, 301). Así, en el foro público que el Liceo de Madrid proporcionó a estas mujeres —junto a otras de menor renombre como Amalia Fenollosa o Robustiana Armiño— el lugar para cuestionar el papel doméstico de la feminidad. Juana María de la Vega, la condesa de Espoz y Mina, dirigió numerosos círculos sociales progresistas en los que participaban mujeres de la clase social media-alta, esposas con intereses políticos e interesadas por la mejora de la situación social femenina (Morcillo 2018, 302). Concepción Arenal es una de las librepensadoras, considerada madre del feminismo español. Entre sus obras se cuentan *Oda a la esclavitud* (1866), *La mujer del porvenir* (1869) y *La educación de la mujer* (1880), en las que critica la falta de educación femenina (Pilar Oñate 1938, 220-227).

Hubo un progreso significativo debido principalmente a la Revolución Industrial, que conllevaba un cambio en los valores tradicionales que hasta el momento dominaban. Añádase a ello el que las clases acomodadas reclamaran poco a poco que las mujeres dominaran las artes del entretenimiento (una cultura de “adorno” que adoptan de las clases altas), para, de esta manera, agrandar y distraer al hombre. Esta inclinación choca con el temor que a su vez inspiraban las mujeres sabias. No obstante, se sigue con la concepción anterior de que «la mujer no es todavía (y de ello se preocupan los legisladores) [...], no ya la compañera del hombre, sino ni siquiera un ser humano; es una máquina, a la cual nada se pide más que el aumento de la población» (Zavala 1993, 86). Esta progresiva educación de las mujeres responde a los intereses de la burguesía de establecer una nueva configuración social. La escuela obligatoria es el instrumento propagador de la moral burguesa y es a través de esta que impondrán a las mujeres el trabajo doméstico gratuito y mejorarán la instrucción de los ciudadanos varones (Labanyi 2011, 89). La base de esta educación, por lo tanto, no serán sus derechos, sino sus obligaciones como esposas y madres-maestras. Este modelo sería conocido como la «maternidad republicana».

Aunque ya desde la Constitución de 1812 se comienza a hablar de la educación de las niñas, no es hasta la *Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857* (Ley Moyano) que se establece la obligación de crear escuelas para ellas —el período de escolarización obligatoria era de 6 a 9 años, por lo que los índices de analfabetismo se mantuvieron altos. En el currículo se estipulaba que cursarían Labores propias del sexo, Elementos de Dibujo aplicado a las mismas labores y Ligeras nociones de Higiene doméstica, asignaturas muy alejadas de las que cursaban ellos (Ballarín Domingo 2001, 44). Las mujeres burguesas de clase media se mimetizaron con las clases altas y se convirtieron en verdaderas expertas en el arte de

aparentar más con menos. Adquirieron un perfecto dominio de las convenciones y articularon un marco de sociabilidad doméstica dentro del que salvaguardan el estatus y honor familiares (Jover Zamora y Gómez-Ferrer 2001, 387-388) a través de su indumentaria, comportamiento, decoración...

El movimiento feminista llegó con retraso al territorio español, posiblemente debido a la ausencia de aquellas ideologías que inspiraron el estallido de la Revolución Francesa y de los cambios económicos introducidos por la Revolución Industrial. Los krausistas adoptaron un modelo de mejora de la condición de la mujer a través de un mayor acceso a la educación (Andreu 1993, 34-35). Aunque no cuestionaron las finalidades tradicionales de las mujeres ni la institución del matrimonio, abrieron una puerta hacia la posterior emancipación a través de las escuelas mixtas y la propagación de un modelo de mujer no necesariamente destinada al matrimonio y con posibilidades de acceder al ejercicio profesional en determinados campos. El 1 de octubre de 1870 se fundó con fondos privados la Asociación para la Educación de la Mujer, que consiguió el acceso de las mujeres a la educación superior en algunas escuelas como la de Correos y Telégrafos o la de Comercio (Morcillo 2018, 304). Diez años más tarde, puesto que se carecía de un movimiento organizado como los de los Estados Unidos o de Inglaterra, la cuestión femenina se discutía en España a través de los escritos de mujeres intelectuales como Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán.

Emilia Pardo Bazán fue una de las defensoras más fervientes del feminismo español. Reflexionó en numerosas ocasiones sobre la situación de la mujer: «hoy ninguna mujer de España –empezando por la que ocupa el trono– goza de verdadera influencia política; y en otras cuestiones no menos graves, el pensamiento femenino tiende a ajustarse fielmente a las ideas sugeridas por el viril, el único fuerte» (Pardo Bazán *apud* Rivero Moreno 2004, 142). La condesa, además, promueve el modelo de la Mujer Nueva, que recibe instrucción, enfrentado al del ángel del hogar, creado para la preservación de las instituciones del matrimonio y de la maternidad a través de la proliferación de las imágenes femeninas asexuadas. Este nuevo prototipo también supondría una evolución en lo que se entiende por matrimonio, que lejos de seguir siendo desigual, sería también nuevo, basado en el respeto y la valoración por igual de ambos cónyuges (González-Allende 2009, 74). Este nuevo modelo de mujer nueva y emancipada es encarnado especialmente por Feíta –alter ego de la escritora–, personaje secundario en *Doña Milagros* (1894) y protagonista en *Memorias de un solterón* (1896).

En palabras de Isabel Burdiel, Pardo Bazán hizo «un cuestionamiento radical de la misma categoría de *mujer*», hecho más propio de nuestra época que de la suya, aunque también «la

emancipación de las mujeres [...] se convirtió en uno de los *leitmotifs* de su obra y de su vida con una rotundidad, una lucidez, un sentido del humor y una valentía excepcionales» (Burdíel 2019, 24). La condesa critica la educación femenina organizada en función de la familia y es de la opinión que la educación de ambos sexos debe encaminarse hacia la mejora y el desarrollo de la propia persona (Gómez-Ferrer 2018, 49). Por ello, escribió que «todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos. El ser humano no es un árbol frutal, que sólo se cultive por la cosecha» (Pardo Bazán 2018, 162), rechazando así el rol femenino limitado a la maternidad y al hogar y abriendo el camino hacia nuevos modelos de mujeres, como el ya mencionado:

Es la educación de la mujer preventiva y represiva hasta la ignominia; parte del supuesto del mal, nace de la sospecha, nótrese de los celos, inspírase en la desconfianza, y tiende a impedir o a crear buena y cándidamente que impide las transgresiones de la moral sexual por el mismo procedimiento mecánico de los grillos puestos al delincuente para que no pueda dañar. La educación positiva, de instrucción y dirección, verdadera guía de la vida humana, está vedada a la mujer. (Pardo Bazán 2018, 166)

Emilia Pardo Bazán también reflexiona sobre la inmanencia de las mujeres decimonónicas, a quienes denomina “ejes inmóviles del planeta”, a pesar de las guerras carlistas que lucharon por sostener el derecho de una mujer al trono. Este hecho lo interpreta como un error de los intelectuales españoles y esgrime un argumento que recuerda al slogan feminista contemporáneo de “si nosotras paramos, se para el mundo”:

Para el español –dirá la escritora–, la mujer es el eje inmóvil del planeta. Curioso estudio el de las ideas de los pensadores españoles más avanzados cuando de la mujer se trata; curioso ver lo ridículo y lo absurdo que les parece concederle derechos. Sólo para el hogar, exclaman, ha nacido la mujer. Caso notable: las luchas por sostener el derecho de una mujer a regir el Estado, ensangrentaron a España durante medio siglo: en el momento presente, otra mujer ciñe la corona: la mujer, por consiguiente, puede en España, hacer y deshacer ministerios, declarar la guerra y sancionar la paz –pero no despachar un expediente en una oficina. Error profundo, imaginar que adelantará la raza mientras la mujer se estacione. Al pararse la mujer, párase todo, el hogar detiene la evolución, y como no es posible estancarse enteramente, vendrá el retroceso. En muchos sentidos ha sido regresivo el movimiento de España. (Pardo Bazán 2018, 309)

1.4. El adulterio desde una perspectiva legal y sociológica

El conocimiento del cuerpo legislativo vigente muestra que, durante el siglo XIX, la mujer sufría incontables restricciones impuestas por ley. El Código Civil de España aprobado en 1889²³, a pesar de ser posterior al tiempo de la obra tratada, describe a la perfección la situación a la que se enfrentaba la mujer de la época. La cuarta sección titulada “De los

²³ Se ha accedido a los textos originales del Código Civil Español de 1889, y a los códigos penales españoles concordados y comentados de 1822, 1848, 1850 y 1870 gracias a la gran labor de digitalización llevada a cabo por la Biblioteca Nacional de España y a través de su página web. Asimismo, todos los artículos se han citado en su literalidad.

derechos y obligaciones entre marido y mujer” del capítulo primero del “Título IV – Del matrimonio”, comienza con el artículo 56, según el cual, «los cónyuges están obligados a vivir juntos, guardarse fidelidad y socorrerse mutuamente» (Abella 1890, 68). A continuación, los artículos 57 y 58 disponen que el marido debe ofrecer protección y seguridad a la mujer, y esta, a cambio, debe obedecerle y seguirle donde sea que aquel fije su residencia.

Desde el artículo 59 al 61 se decreta el total control del marido sobre la esposa, siendo el hombre el administrador de todos los bienes de la sociedad conyugal y el representante legal de la mujer que, sin su consentimiento, no tiene acceso ni a la compra ni a la venta de bienes. A continuación, los artículos 62, 63 y 64 describen aquellos actos que una mujer sí puede realizar sin el previo consentimiento del esposo, todos ellos relacionados con el cuidado del hogar y de los hijos.

Art. 59 CC 1889. El marido es el administrador de los bienes de la sociedad conyugal, salvo estipulación en contrario. – Si fuere menor de 18 años, no podrá administrar sin el consentimiento de su padre; en defecto de éste, sin el de su madre, y á falta de ambos, sin el de su tutor. Tampoco podrá comparecer en juicio sin la asistencia de dichas personas. – En ningún caso, mientras no llegue á la mayor edad, podrá el marido, sin el consentimiento de las personas mencionadas en el párrafo anterior, tomar dinero á préstamo, gravar, ni enajenar los bienes raíces.

Art. 60 CC 1889. El marido es el representante de su mujer. Esta no puede, sin su licencia, comparecer en juicio por sí ó por medio de Procurador. – No necesita, sin embargo, de esta licencia para defenderse en juicio criminal, ni para demandar ó defenderse en los pleitos con su marido, ó cuando hubiere obtenido habilitación conforme á lo que disponga la ley de Enjuiciamiento civil.

Art. 61 CC 1889. Tampoco puede la mujer, sin licencia ó poder de su marido, adquirir por título oneroso ni lucrativo, enajenar sus bienes, ni obligarse, sino en los casos y con las limitaciones establecidas por la ley.

La primera mención del adulterio se hace en el artículo 73, que fija las consecuencias de un divorcio motivado, entre otros, por infidelidad. Es interesante resaltar los puntos 4.º y 5.º, en los que se detalla la separación de bienes, pero la conservación de la administración de la mujer (considerada como cónyuge culpable, en este caso de adulterio) por parte del marido ultrajado:

Art. 73 CC 1889. La sentencia de divorcio producirá los siguientes efectos: – 1.º La separación de los cónyuges. – 2.º Quedar ó ser puestos los hijos bajo la potestad y protección del cónyuge inocente. [...] Esto, no obstante, si la sentencia no hubiera dispuesto otra cosa, la madre tendrá á su cuidado, en todo caso, á los hijos menores de tres años. – A la muerte del cónyuge inocente volverá el culpable á recobrar la patria potestad y sus derechos, si la causa que dió origen al divorcio hubiese sido el adulterio, los malos tratamientos de obra ó las injurias graves. [...] – 3.º Perder el cónyuge culpable todo lo que hubiese sido dado ó prometido por el inocente ó por otra persona en consideración á éste, y conservar el inocente todo cuanto hubiese recibido del culpable, pudiendo además reclamar desde luego lo que éste le hubiera prometido. – 4.º La separación de los bienes de la sociedad conyugal y la pérdida de la administración de los de la mujer, si la tuviere el marido, y si fuere quien hubiese dado causa al divorcio. – 5.º La conservación, por parte del marido inocente, de la administración, si la tuviere, de los bienes de la mujer, la cual solamente tendrá derecho á alimentos.

A continuación, en el artículo 84 se restringe el matrimonio a aquellas personas condenadas por adulterio: «Tampoco pueden contraer matrimonio entre sí: [...] 7.º Los adúlteros que hubiesen sido condenados por sentencia firme». En la cuarta sección, “Del divorcio”, se indica el adulterio como posible causa de este: «El adulterio de la mujer en todo caso, y del

marido cuando resulte escándalo público o menosprecio de la mujer». Sin embargo, la infidelidad no interfiere en la legitimidad de los hijos, ya que, tal y como afirma el artículo 109 del “Título V. De la paternidad y filiación”, «el hijo se presumirá legítimo, aunque la madre hubiese declarado contra su legitimidad ó hubiese sido condenada como adúltera».

La discriminación legal sufrida por las mujeres durante el siglo XIX se consolidó durante la Restauración a través del Código Penal de 1822, el primero de los cuatro que se ha consultado y analizado. En este, el artículo 570 decreta que toda mujer desobediente, cuyo comportamiento no se ha podido corregir a través de moderados castigos domésticos, podrá ser llevada ante el alcalde para ser reprendida:

Art. 570 CP 1822. Si a pesar de la represión del alcalde reincidiere la muger en iguales faltas, deberá aquel, si lo requiere el marido, y resultan ciertos los motivos de su queja, poner á la muger en una casa de corrección que elija el marido, y por el tiempo que éste quiera, con tal de que no pase de un año.

Más tarde, en 1848, se instauró un nuevo código penal, que aligeró las penas relacionadas con el adulterio. En el quinto capítulo del título noveno, “Delitos contra las personas”, se menciona el adulterio como posible causa de homicidio. La legislación anterior se mostraba más severa con el marido que vengaba su honor y mataba a su mujer y al amante de esta. Sin embargo, el del 1848 es un código que, aunque no suprimió la pena, entendió que el descubrimiento de un adulterio en el momento carnal debía actuar como circunstancia atenuante para el esposo con el orgullo herido. Además, el artículo 339 establece que la muerte o las lesiones causadas deben realizarse en el acto de la sorpresa, sin dejar pasar tiempo, pues solo así se pueden relacionar con esa primera cólera: «el marido que sorprendiendo en adulterio á su mujer matare en el acto á esta ó al adúltero, ó les causare alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. – Si les causare lesiones de otra clase, quedará exento de pena» (Pacheco 1849, 67). Curiosamente, la pena disminuye en comparación a lo dispuesto en el Código Penal de 1822, en la que, aparte del destierro, el homicida también sería castigado con arresto de seis meses a dos años. Sin embargo, en este se juzgaba el crimen como pasional, aunque la sorpresa no se produjera en el acto carnal sino en lo que el marido podía considerar como preparatorio, a diferencia del código de 1848 que lo juzgaba sin ningún atenuante:

Art. 619 CP 1822. El homicidio voluntario que alguno cometa en la persona [...] de su muger, cuando la sorprenda en acto carnal con un hombre, ó el que cometa entonces en el hombre que yace con ella, será castigado con un arresto de seis meses á dos años, y con un destierro de dos á seis años del lugar en que ejecutase el delito y veinte leguas en contorno. Si la sorpresa no fuere en acto carnal, sino en otro deshonroso y aproximado ó preparatorio del primero, será la pena de uno á cuatro años de reclusión y de cuatro á ocho de destierro en los mismos términos.

El artículo 349 consta de dos partes: la primera, fija la pena y la segunda, define lo que se entiende por adulterio, es decir, la infidelidad cometida exclusivamente por la esposa y por

el hombre que yace con ella a sabiendas de que es una mujer casada. Acorde a Joaquín Francisco Pacheco, la distinción se debía al papel central de la mujer dentro de la familia: una falta semejante cometida por ella destruía la sociedad conyugal, mientras que la del hombre podía alterarla, pero no necesariamente destruirla: «la mujer infiel da derechos injustos, que el hombre no puede dar. La mujer infiel disuelve todos los lazos, que ninguna otra infidelidad disolvería del mismo modo» (Pacheco 1849, 113). En cuanto a la pena, se fija la prisión menor, esto es, de cuatro a seis años. Esto supuso un gran avance comparándolo con el código penal anterior. En las leyes antiguas, el adulterio era penado hasta con la pena capital, pues era considerado el más grave de los delitos, el que más desorden material y moral causaba en la sociedad. En el caso del Código Penal de 1822, las adúlteras caían bajo el poder de sus esposos ofendidos, para que las recluyeran indefinidamente:

Art. 683 CP 1822. La muger casada que cometa adulterio perderá todos los derechos de la sociedad conyugal, y sufrirá una reclusión por el tiempo que quiera el marido, con tal que no pase de diez años. Si el marido muriere sin haber pedido la soltura, y faltare mas de un año para cumplirse el término de la reclusión, permanecerá en ella la muger un año despues de la muerte del marido; y si faltare menos tiempo, acabará de cumplirlo. El cómplice en el adulterio sufrirá igual tiempo de reclusion que la muger, y será desterrado del pueblo mientras viva el marido, á no ser que este consienta lo contrario.

Los artículos dedicados al adulterio representan la excepción a la regla general que dicta que la persecución de los delitos le corresponde al representante de la sociedad. En este caso, no hay procedimiento de oficio, es necesario que el marido agraviado acuse a los adúlteros (siempre a ambos implicados) para que se comience el proceso en su contra (Artículo 350 CP 1848). También se experimenta un ligero retroceso en este artículo, puesto que, en el artículo 684 del código de 1822, el marido no podía acusar a los adúlteros si había consentido sus relaciones, si había abandonado o separado de su lado a su esposa sin la voluntad de esta o si tiene mancha en el hogar conyugal. Además, según el artículo 685, solo la esposa podrá denunciarle en caso de que cualquiera de estas excepciones se cumpliera:

Art. 684 CP 1822. El marido de la adúltera, que es el único que puede acusar el adulterio, no podrá hacerlo en ninguno de los casos siguientes: Primero: si ha consentido á sabiendas el trato ilícito de su muger con el adúltero. Segundo: si voluntaria y arbitrariamente separa de su lado y habitacion á la muger contra la voluntad de esta, ó la abandona del mismo modo. Tercero: si tiene mancha dentro de la misma casa en que habite con su muger.

Art. 685 CP 1822. El marido no podrá ser acusado de consentir el adulterio sino por via de excepcion que le oponga la muger en el caso de ser ella acusada como adúltera. Si fuere convencido de este delito, sufrirá la pena de infamia. Solo la muger podrá también acusarle ó denunciarle, aunque no sea por via de excepcion, en cualquiera de los otros dos casos del artículo precedente; y el marido convencido de alguno de ellos, sufrirá un arresto de dos á ocho meses, sin perjuicio de reparar el daño. La mancha que el marido tenga dentro de la misma casa en que habita con su muger, será desterrada del pueblo y veinte leguas en contorno.

A continuación, se decreta que dicho proceso se suspenderá a voluntad del marido y que la misma pena quedará remitida por la determinación o el perdón de este, que puede volver a reunirse con la mujer sentenciada (Artículo 351 CP 1848). Además de la acción criminal para la pena, el adulterio también produce la acción civil que da inicio al proceso del divorcio. Así,

el artículo 352 CP 1848 resuelve las dudas que pudieran surgir: si existe fallo absolutorio, este sirve de excepción en la causa, mientras que, si el fallo fuera condenatorio, no surte efecto en el juicio criminal. Por último, aunque la infidelidad del marido no es considerada adulterio, sí puede llegar a ser punible si tiene a la manceba dentro del hogar conyugal o si el amancebamiento diera lugar a escándalo. El castigo en este caso sería la prisión correccional para el marido y el destierro de su amante (Artículo 353 CP 1848).

Puesto que el Código Penal Español de 1850 no presenta cambios en los artículos tratados, se pasará al análisis del Código Penal del año 1870, que, por otro lado, es el vigente en el momento de la publicación de la novela. La nueva legislación guarda los mismos preceptos que explicara Joaquín Francisco Pacheco en el Código Penal de 1848 y considera el adulterio como una falla exclusivamente femenina. Por lo tanto, elementos del delito siguen siendo los mismos: la unidad carnal ilícita, el hecho que la mujer esté casada y el conocimiento por parte del amante de este estado; el proceso necesitará de la acusación del marido agraviado para comenzar y podrá ser detenido, al igual que la pena, a voluntad del mismo y este se enfrentará a penas menores en caso de matar a su esposa (Artículos 438, 448, 449 y 450 CP 1870).

Sin embargo, Alejandro Groizard y Gómez de la Serna (1893, 18), el encargado de comentar *El Código Penal de 1870*, en el tomo V no acepta esta doctrina, pues nunca eximiría de toda culpa el adulterio del marido ya que, tanto la destrucción de la familia como su perturbación son daños inmediatos «de una misma fuerza moral delinciente [...]: la voluntaria infracción de la fé conyugal pactada». La causa de esta distinción que omite que hay una mayoría de familias diezmadas por los amoríos de los maridos, la encuentra en la influencia de los clásicos del derecho romano y de las doctrinas del código francés. Así, el único castigo del marido infiel sería:

Artículo 452 CP 1870. El marido que tuviere manceba dentro de la casa conyugal ó fuera de ella con escándalo, será castigado con la pena de prisión correccional en sus grados mínimo y medio. – La manceba será castigada con la de destierro. – Lo dispuesto en los artículos 449 y 450 es aplicable al caso de que se trata en el presente.

A modo de conclusión, se adjunta la siguiente tabla que recoge la evolución del adulterio en el cuerpo legislativo penal del siglo XIX:

	1822	1848 ²⁴	1870
Esposa	Marido impone reclusión (máximo 10 años)	Prisión menor (4-5 años)	Prisión correccional en sus grados medio y máximo

²⁴ No se ha incluido el Código Penal de 1850 en la comparativa puesto que no presenta cambios sustanciales con respecto a su predecesor.

Adúltero	Igual tiempo de reclusión. Destierro del pueblo mientras viva el marido	Prisión menor	Prisión correccional
Esposo	No puede acusar de adulterio a su esposa	Prisión correccional	Prisión correccional en sus grados mínimo y medio
- Homicidio	Durante acto carnal – reclusión de 6 meses a 2 años y destierro 2-6 años veinte leguas en contorno	Lesiones graves – destierro	Lesiones graves – destierro
	Otras circunstancias – reclusión de 1-4 años y destierro 4-8 años	Lesiones de otra clase – exento	Lesiones de otra clase – exento
Manceba	–	Destierro	Destierro

Tabla 4. Evolución de las penas por adulterio en los códigos penales del siglo XIX.

A medida que las penas por adulterio fueron desapareciendo, la presión y marginación social hacia la mujer que lo cometiera siguieron produciéndose, a veces con mayor intensidad por parte de otras mujeres de su entorno. Esta situación seguiría vigente hasta 1975, cuando la reforma del Código Civil²⁵ conllevó un avance decisivo para las mujeres: «Art. 58. Los cónyuges fijarán de común acuerdo el lugar de su residencia. [...] – Art. 62. El matrimonio no restringe la capacidad de obrar de ninguno de los cónyuges» (Ley 14/1975, 9416). En cuanto al adulterio, el delito se suprimió en 1978 con la Ley 22/78, de 26 de mayo, sobre la despenalización del adulterio y el amancebamiento publicado en el *Boletín Oficial del Estado* número 128, de 30 de mayo, que deroga los artículos relacionados con este del Código Penal y Código Civil vigentes en el momento (Nastasescu 2023).

²⁵ Dicha reforma se realizó a través de la Ley 15/1975, de 2 de mayo, sobre reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges publicado en el *Boletín Oficial del Estado* número 107, de 5 de mayo de 1975.

2. Ciencia positiva frente a idealismo romántico

Durante el siglo XIX, sobre todo en la segunda mitad, las obras maestras de la literatura se acumularon con una rapidez sorprendente. Pero el impulso, en este caso, se corresponde a una sola forma literaria, ya que, tal y como Leopoldo Alas afirma en su reseña de la primera parte de *La desheredada* de Benito Pérez Galdós publicada en 1881 en *Los Lunes de El Imparcial*, «en la novela, que es la forma literaria más propia de nuestro tiempo, es donde puede mejor el ingenio grande y decidido influir para transformar una literatura» (Alas 1881a), porque «no hay límites para el género novelesco [...], todo cabe en él, porque es la forma libre de la literatura» (Alas *apud* Romero Tobar 2001b, 204). Esto significa que no habría una expresión literaria mejor para una sociedad en la que preponderan la burguesía, el liberalismo político y el positivismo científico, que la novela.

El Romanticismo y el Realismo españoles guardan gran relación, puesto que durante el primero es cuando la novela, histórica en gran manera, se consolida como género literario y a partir de esta iniciamos el segundo movimiento. En palabras de Alborg, «el realismo español nace en la misma entraña del romanticismo y como una consecuencia de él» (Alborg 1996, 365). En el camino que hay del Romanticismo al Realismo, es inevitable mencionar el Costumbrismo, cuyo máximo representante es Mariano José de Larra (1809-1837), más conocido como Fígaro, con sus *Artículos de costumbres*. La vida civil es el referente cultural de esta literatura, un medio formidable de retratar y constituir la emergente burguesía en la Europa decimonónica.

El Costumbrismo quiere ser mimesis de la realidad presente, de lo particular, pretende ofrecer una historia excluida de los libros de texto, que sea un cuadro de la vida civil y que retrate las circunstancias de la realidad ordinaria (Escobar Arronis 1998, 2-5). Por lo tanto, estos cuadros de costumbres no son sino la prueba lenta y laboriosa, pero necesaria, hacia un cambio de movimiento literario. Es preciso citar también a Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), a Antonio Flores (1821-1866) y a Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), autores de *Escenas matritenses* (1832-1842), *Ayer, Hoy y Mañana* (1853) y *Escenas andaluzas* (1847), respectivamente. Los estudios que estos costumbristas llevan a cabo de la sociedad y su transformación representan un Realismo templado.

2.1. *Ciencia positiva: el caso del Realismo español*

En el campo de la filosofía podemos distinguir nuevas corrientes durante este período: el positivismo y el realismo. El positivismo, con Auguste Comte y su obra *Cours de philosophie positive* (1830-1842) como máximo representante, ataca el idealismo romántico y rechaza todo aquello que no es real y material a favor de la investigación de los hechos directamente observables, marcando como punto de partida del saber la experiencia. Este interés por lo material es lo que nos lleva al desarrollo de las ciencias experimentales, en el ámbito de las cuales nos encontramos con tres corrientes: el experimentalismo de Claude Bernard que defiende la experiencia como base de la ciencia, el evolucionismo de Charles Darwin y su idea de la adaptación al medio como principio de la evolución plasmada en su libro *On the Origin of Species* (1859) y las teorías de la herencia de Gregor Mendel expresadas en *Leyes de la herencia* (1865-1866).

El campo literario recibe las influencias de la renovación filosófica y científica (Lissorgues 2018, 116). El Realismo literario nació en Francia con Henri Beyle, más conocido como Stendhal, y Honoré de Balzac –con su *La Comédie Humaine*. Ambos tratan con frecuencia en sus escritos el tema del adulterio, pero mientras el segundo rechaza la emancipación femenina y exige una aceptación del destino, el primero asegura que la solución al adulterio sería dar a las mujeres una mayor libertad (Ciplijauskaitė 1984, 38). En su prólogo a *Le Rouge et le Noir* (1830), Stendhal defiende la estética realista frente a las duras críticas:

Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante nuestros ojos, como el barro de los barrizales que hay en el camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en el cuévano será acusado por ustedes de inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancada y que se formen los barrizales. (Stendhal 1830)

En España, el Realismo alcanza su máximo desarrollo tarde, comparándolo con el resto de las literaturas europeas, y es deudor precisamente de estas influencias exteriores –llegadas sobre todo de Francia– conjugadas con las orientaciones nacionales (Lissorgues 2018, 116). Según Labanyi (2011, 17, 25), esta tardanza se debe a que, hasta el período de la Restauración –sobre todo el Sexenio Revolucionario de 1868 a 1874–, el proceso de modernización no afectó de manera unitaria todos los territorios nacionales. De esta manera, la novela realista se convirtió en la forma literaria nacional construida en oposición a lo francés. Las nuevas ideas llegan a España gracias a los debates del Ateneo, a la prensa y a diversas publicaciones, que despiertan la pasión por ramas tan diversas de la ciencia como la fisiología, la medicina,

la psicología, las ciencias naturales, la ciencia histórica, el transformismo, el evolucionismo y las filosofías materialistas, positivistas y espiritualistas (Lissorgues 2018, 117-118).

A partir de la publicación de la novela *La gaviota* (1849) de Fernán Caballero (pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber, 1796-1877) considerada prerrealista, ya se distingue un cambio de estética literaria. Su autora manifestó que «la novela no se inventa: se observa» (Caballero *apud* Pardo Bazán 1998, 282), por lo que tenía una actitud realista ante la literatura. Sin embargo, no es hasta después de la revolución de 1868 cuando acontece el renacimiento de la novela española, cuyo máximo apogeo se consigue, sobre todo, gracias a Benito Pérez Galdós (1843-1920), Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901) y la condesa Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Todos estos autores, pero también el resto de las figuras de la segunda mitad del siglo XIX –incluidos los hombres de Estado– tienen largas carreras periodísticas, con las que se ganan la vida más que con sus novelas. El cultivo de la prensa local o nacional era considerado fundamental en las prácticas sociales de los jóvenes españoles de los años 1860 (Botrel 2001). Pilar García Pinacho (2001) enumera los apelativos que se les dirigían a aquellos que publicaban en periódicos, limitando su denominación a la colaboración concreta: publicistas, cronistas, revisteros, críticos o articulistas, entre otros.

La clase media, cansada de las obras románticas, solicita temas desarrollados en su entorno inmediato con personajes comunes, que viven dificultades con los que pudieran identificarse. Esta literatura es conocida irónicamente como la épica de la burguesía, porque sus temas giran alrededor de los conflictos sociales que surgen entre la burguesía dominante y una clase obrera que lucha por sus derechos. Así, el público burgués es el gran modelo, una fuente inagotable de vivencias y situaciones y la base del orden social decimonónico. El objetivismo tiene gran importancia en la creación, debido a que el narrador describe la realidad tal cual la ve con la intención de criticarla y animar al lector a intentar cambiarla. A este respecto, Jo Labanyi (2011, 17) sostiene que la literatura realista no se limita a copiar la realidad, sino que saca a la luz, de manera crítica, las preocupaciones de las lectoras contemporáneas, y es en este punto en el que tiene cabida el adulterio. Según Jo Labanyi y en la línea del tema de estudio de esta tesis doctoral:

El realismo problematiza la relación entre representación y realidad, no –como en el modernismo europeo– mediante la insistencia en la diferencia entre ambas, sino mediante la difuminación de la frontera entre ellas, a la vez que pone de manifiesto que la representación no es fidedigna. [...] A diferencia del modernismo europeo de principios del siglo XX, que insiste en la brecha insalvable entre realidad y representación, el realismo funde a ambas en una única entidad; es decir, puede proporcionar al mismo tiempo un retrato objetivo de la realidad y una crítica de la representación, sin que ello suponga una contradicción. [...] Así, al convertir la realidad en representación, la modernidad convierte la sexualidad en género (es decir, un constructo social), sometiendo a las mujeres a una

proliferación de normas contradictorias cuya misma arbitrariedad abre la posibilidad de cartografías alternativas. (Labanyi 2011, 255, 468, 465)

Además, el Realismo no prescinde por completo de las formas románticas, pues no abandona la subjetividad individual, sino que la limita a la sociedad y la historia (González-Allende 2009, 66). De esta manera, uno de los personajes más recurrentes en la poética realista es el del personaje con alma sensible, romántica, que se enfrenta al medio, como por ejemplo es el caso de Ana Ozores en *La Regenta*.

Benito Pérez Galdós publicó en la *Revista de España* el que se considera en la actualidad el manifiesto del Realismo español²⁶ bajo el título de “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” en el que hace referencia al famoso espejo de Stendhal: «siempre tendremos delante aquel espejo eterno reflejador y guardador de nuestra fealdad» (*apud* Sotelo 2013, 38). En este, asume que el propósito de la novela realista era expresar todo lo positivo y negativo que esconde la clase media. Todo ello es materia novelable para los realistas, desde la vida pública y la influencia de la religión, hasta la vida doméstica, la (des)organización de la familia y la aparición del adulterio como elemento desestructurador. No obstante, la misión del novelista no es decidir ni moralizar sobre estas cuestiones, sino reflejarlas.

Tal y como apunta Sotelo Vázquez (1998, 129), la literatura realista no se limita a su empeño mimético, sino que es la construcción de un mundo imaginario cuyo objetivo es configurar el *efecto de realidad*. Lissorgues enumera los criterios por los que se rige la estética del Realismo:

- Conocer la realidad para mejor representarla (imperativo ético).
- Respetar la realidad, único objeto del arte.
- La verdad ante todo. Lo bello y lo feo.
- El problema de la impersonalidad del artista. (Lissorgues 2018, 124)

La historia de la novela española decimonónica es también la historia de los españoles, sus luchas y su resignación ante la Restauración y la adulteración de la realidad y de la vida democrática que supuso la instauración del caciquismo. Por lo tanto, es imprescindible resaltar que no se puede separar novela y sociedad, pues la primera es traslado de la segunda, y la única aportación del autor es su peculiar modo de ver las cosas reales (Pardo Bazán 1971, 59). Adolfo Sotelo (2001, 30) concluye que la novela realista no es la historia de los acontecimientos, sino la historia de las costumbres, por lo tanto, se convierte en moralista del cuerpo social: «es así arte de la burguesía y arte antiburgués».

²⁶ Una importancia no menor recibe el discurso de ingreso de Benito Pérez Galdós en la Real Academia Española el día 7 de febrero de 1897 con el título “La sociedad presente como materia novelable”.

2.2. Representantes del Realismo español

Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) es uno de los representantes del tránsito del Prerrealismo al Realismo, aunque gran parte de su narrativa está inspirada por el Romanticismo. La misma Emilia Pardo Bazán (1998, 284) lo considera el eslabón perdido entre la novela de Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Carolina Coronado (1823-1911) y la de su época. Rechaza por completo el Naturalismo, al que califica de *mano sucia literaria* en el discurso de ingreso en la Real Academia Española de Alejandro Pidal y Mon el 29 de abril de 1883. Alarcón pasa de la reconstrucción de la realidad a la evasión de esta, en obras como *El final de Norma* (1855), *El sombrero de tres picos* (1874), *El escándalo* (1875), *El niño de la bola* (1882) o *La pródiga* (1882). José María de Pereda (1833-1906) se adhiere al costumbrismo en sus inicios literarios con escenas, bocetos: *Bocetos al temple* (1870-1876), *Tipos y paisajes* (1871) o *Tipos trashumantes* (1877). Pero, después de la publicación de *El sabor de la tierruca* (1882), empezará a colaborar con la gran novela realista, con *Sotileza* (1885), *La Puchera* (1889), *La Montálvez* (1888), aunque su mayor aporte será *Peñas arriba* (1895).

Juan Valera (1826-1905) cultivó todos los géneros literarios y se preocupó por la estética y la teoría de la novela en general, aunque rechazó de lleno el Naturalismo y no publicó ninguna novela durante el periodo de la gran década naturalista. Antes, publicó *Pepita Jiménez* (1874), *Pasarse de listo* (1875), *El comendador Mendoza* (1877) y *Doña Luz* (1879); con posteridad, añadirá a su producción tres títulos: *Juanita la Larga* (1895), *Genio y figura* (1897) y *Morsamor* (1899). Por último, Armando Palacio Valdés (1853-1938) no parece conformarse con el Realismo y crea un estilo personal con dejes modernistas, subjetivo, en el que recoge su persona como materia novelable: *Marta y María* (1883), *Maximina* (1887), *El cuarto poder* (1888), *La espuma* (1891) o *El maestrante* (1893).

Clarín (1882, 182) pone de manifiesto el desdoblamiento de la novela en el presente y en el pasado. Por un lado, se encuentran Galdós y Valera, quienes encarnan la libertad y los procedimientos nuevos –también como arte docente que además de arte es socialmente útil (Lissorgues 2018, 121; Revilla [1883] 1973)– y por otro, Alarcón y Pereda, los tradicionales. En esta lucha, el asturiano afirma que «la ventaja, ventaja inmensa, está de parte de los que defienden la libertad» (Alas 1882, 182). No se les puede privar de su sitio en la lista de novelistas realistas españoles a autores como Luis Coloma (1851-1914), José Ortega Munilla (1856-1922), Jacinto Octavio Picón (1852-1923), José María Matheu Aybar (1847-1929), Manuel Martínez Barrionuevo (1857-1917), Felipe Mathe (1860-1917), Baltasar Ortiz de

Zárate (1817-1883), Matilde Cherner (1833-1880), Emilio Gutiérrez Gamero (1884-1936) o Ricardo Macías Picavea (1847-1899).

Se puede observar la masculinización –es decir, la preponderancia de la literatura escrita por hombres en detrimento de la escrita por mujeres que, lejos de no existir, fue víctima de técnicas de invisibilización y descrédito (Russ [1983] 2019)– de la novela que se llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX. En este período, y en otros muchos, proliferaron los hombres en la literatura, a excepción de Emilia Pardo Bazán, la única a la que permitieron acceder.

La literatura no se podía obstinar en repetir los idealismos de otros tiempos, pues sino «moriría de anemia» (Alas, 1882, 187), por ello, «necesita seguir nuevos rumbos, aspirar a algo más de lo que cumplió hasta ahora» (Alas, 1881a). La novela realista crea personajes orientados hacia valores verdaderos, pero condicionados por la degradación de la realidad; este conflicto solo lo resuelve a través de la adaptación e integración del individuo en la sociedad, sacrificando sus ideales.

Sobre la modificación de la narrativa decimonónica y el paso del Realismo hacia el Naturalismo, Emilia Pardo Bazán (1998, 139, 168) asevera que «al literato no le es lícito escandalizarse nimiamente de un género nuevo, porque los períodos literarios nacen unos de otros, se suceden con orden y se encadenan con precisión»; y relaciona el declive del Realismo con el que antaño sufriera el Romanticismo, del que solo sobrevivió lo que merecía, dejando atrás las exageraciones y extravíos.

2.3. La cuestión palpitante: *el Naturalismo español*

Como evolución de este Realismo, nos encontramos con el Naturalismo, introducido por Émile Zola y *Le roman expérimental* (1880):

La novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y en la física; substituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a leyes fisico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica, al igual que la literatura clásica y romántica ha correspondido a una era escolástica y teológica. (Zola [1880] 1989, 47)

El observador constata pura y simplemente los fenómenos que tiene ante sus ojos... tiene que ser el fotógrafo de los fenómenos; su observación debe representar exactamente la naturaleza [...] Pero una vez constatado y observado el fenómeno, llega la idea, interviene el razonamiento y aparece el experimentador para interpretarlo. El experimentador es quien, en virtud de una interpretación más o menos probable, pero anticipada, de los fenómenos observados, instituye la experiencia de manera que, en el orden lógico de las previsiones, dicha experiencia ofrezca un resultado que sirva de control a la hipótesis o a la idea preconcebida... (Zola [1880] 1989, 35)

En estos fragmentos podemos encontrar la principal diferencia entre la literatura realista y la naturalista. El escritor realista se queda en el primer momento, en la observación, mientras que el escritor naturalista es observador y experimentador a la vez (Rodríguez Marín 1991, 37-38). La diferencia que se establece en la literatura española entre Realismo y Naturalismo no se da en el resto de las historias de las literaturas europeas, sino que en ellas engloban el Naturalismo bajo la denominación de Realismo, y viceversa. En este contexto, la novela es considerada como un método científico para dar a conocer a la sociedad y al ser humano que vive en ella, una materia animada determinada por la herencia biológica, el medio ambiente y la raza (Sanmartín Bastida y Urra Ríos 2009, 217). Los personajes naturalistas suelen ser peculiares, o incluso “caricaturizados”, por sus características físicas, psicológicas o por padecer cualquiera de las enfermedades que la sociedad burguesa del siglo XIX no admitía y deploraba. Darío Villanueva, Gonzalo Sobejano e Yvan Lissorgues realizan una comparación de la concepción de la novela durante los tres movimientos literarios mencionados:

Si aceptamos la definición hegeliana de la novela como epopeya burguesa nacida del conflicto entre la prosa del mundo moderno y la poesía del corazón, los sucesivos cambios en el siglo XIX parecen dibujar esta trayectoria: la novela romántica exalta la poesía del héroe sobreponiéndola a la prosa del mundo que está fuera [...]; la novela realista acoge en sí la prosa del mundo para que un sujeto de heroicidad problemática o vacilante ejercite aún su empeño en quebrantar o vencer a aquélla; la novela naturalista ofrece ya generalizada la prosa del mundo en su fácil triunfo sobre un personaje que, o no tiene conciencia de su capacidad de poesía, o, si la tiene, se sabe condenado a la derrota. (Villanueva, Sobejano y Lissorgues 1994, 267)

No es hasta la década 80-90 cuando el Naturalismo se impone en el panorama literario representando la pérdida de las ilusiones realistas debido al cambio del mundo objetivo, que deja de ser real y pasa a ser diferente y oscuro. Tanto los realistas como los naturalistas buscaron en el determinismo una vía para equilibrar el arte con la nueva realidad desencantada, pero mientras el Realismo mostraba, como un cuadro de costumbres, la sociedad española, el Naturalismo iba más allá y descubría la lucha científicista de clases: el héroe dejaba de tener valores individuales y estaba profundamente determinado por su realidad.

En el caso de España, las enseñanzas de Émile Zola no fueron asumidas en su totalidad. El Naturalismo que este predicaba se asemejaba a la tarea analítica que los cirujanos realizan en los cadáveres, pero en cuerpos vivos, una forma mucho más cruda y descarnada que la que llegó a España. Sirviéndose de la teoría positiva de Comte y Taine y las leyes de la herencia, adaptación al medio y lucha por la existencia de Darwin y Heckel, Zola afirma que las obras

naturalistas no deberían ser novelas, sino estudios²⁷, pues la realidad debía examinarse acorde a los últimos avances científicos. Este estudio debía hacerse siguiendo los criterios de ramas tan dispares como la biología, la psicofisiología, la fisiología o la sociología (Lissorgues 1989, 1-2), pero también la medicina, con las indicaciones de Claude Bernard en *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). Además, el francés enfrenta la realidad al relato tradicional al desproveerla de una trama causal preconcebida con puntos culminantes; en su lugar, optará por una trama abierta, pero sencilla y banal, capaz de reflejar el desorden de la existencia y dentro de la cual no importará solamente la historia contada, sino también la manera de contarla (Baquero Escudero 2014, 26-29). Enrique Miralles enumera las principales características de la narrativa:

1) [...] la dimensión humana se configura bajo el imperativo de unas leyes biológicas que se incardinan en un determinismo hereditario. El novelista acarrea un cuadro clínico de taras físicas y las inocula en aquellos personajes pertenecientes, por un lado, a la clase social más castigada, y por otro, al status más elevado, pero que son víctimas de los desarreglos morales de sus progenitores. [...] 2) [...] la presión del medio, reflejada en el ambiente ([...] la ciudad provinciana, esclava de sus viejos hábitos conservadores [...]) y en el entorno social [...]. 3) El protagonismo que cobra este elemento origina la multiplicación de personajes y de reductos ambientales. [...] 4) Los argumentos se convierten de esta forma en trozos de vida, [...] priva el gusto por el detallismo [...]. 5) [...] la creación se somete a una finalidad utilitario, al abrigo de un pseudocientifismo y sin que importen demasiado los cánones estéticos. (Miralles 1989, 15-16)

Por lo tanto, el francés no marca una teoría estética para los autores naturalistas, sino que limitará su cometido a la organización de los hechos; es en esta omisión donde Clarín encuentra lugar para la expresión del talento y de las referencias (culturales, vitales, filosóficas, literarias, etc.) con las que cuenta el narrador, su “visión poética”: «la realidad es lo que de ella ve el artista y en la obra la realidad tiene el sentido que su conciencia y su habilidad le dan» (Alas *apud* Lissorgues 1989, 2).

Urbano González Serrano afirma en su artículo «El Naturalismo artístico. La preceptiva de É. Zola y la estética moderna», publicado en la *Revista Hispanoamericana* en 1882, que el Naturalismo de Zola «tiene mucho de *local*; es una escuela exclusivamente francesa que no se podrá aclimatar a nuestro país», no obstante, «si los novelistas quieren en nuestra patria remover el fondo social, no se necesita copiar [...] la preceptiva de Zola, sino reanudar las

²⁷ Víctor Sauce Martín (2012, 82, 86-87) relaciona el auge del método científico en la literatura con el perfeccionamiento de instrumentos como el microscopio o la lupa, capaces de mostrar lo que antaño estaba oculto a la mirada. Paralelo a ello nace un nuevo lenguaje, más fisiológico y experimental y menos filosófico, utilizado tanto para describir los entornos como a los personajes, a veces retratados como muertos en vida (por ejemplo, doña Paula, la madre de don Fermín, conocida como *la Muerta*: «parecía doña Paula, por traje y rostro, una amortajada»; 413).

gloriosas tradiciones de la literatura nacional²⁸, en la cual existen tesoros mil de realismo» (González Serrano *apud* Sotelo 2013, 63). Lo mismo mantiene Joan Oleza cuando declara que el Naturalismo, tal y como lo entiende la escuela francesa, no se podrá encontrar en España, pero sí que se encontrará una continuación al Realismo anterior, depurado de tesis y de fines moralizantes, pues «la gran conquista de nuestro naturalismo es haber descubierto que la trascendencia está en la materia misma y que esta no es disociable del espíritu» (Oleza 1984, 35-36).

Los intelectuales españoles toman del Naturalismo francés la descripción objetiva, el análisis de los fenómenos sociales y el lenguaje impersonal (de Diego 1998, 69). Laureano Bonet (2001, 10-11) sostiene que el sustrato romántico español es lo que suaviza el exceso cientificista de la poética naturalista francesa. Según Clarín, los cambios se debieron al oportunismo²⁹ de las letras, un término acuñado por él, que venía a decir que «cada tiempo necesita una manera propia, suya, exclusiva de literatura, es progreso el movimiento de las letras que las hace adaptarse a las nuevas ideas, costumbres, gustos y necesidades» (Alas, 1881a):

El naturalismo como escuela exclusiva, de dogma cerrado, yo no lo admito; yo no soy más que un oportunista del naturalismo: creo que es una etapa propia de la literatura actual; creo, asimismo, que de él quedará mucho para siempre, como para siempre ha quedado el ideal de la corrección clásica y la libertad racional del romanticismo; pero que tiene también elementos puramente históricos, que desaparecerán con las circunstancias que los trajeron. (Alas *apud* Bonet 2001, 10)

Leopoldo Alas (1881b) mantenía que, para crear un personaje, uno no se podía centrar solo en el aspecto psicológico, puesto que el ser humano no es solamente su cabeza, sino que, para estudiarlo y conocerlo, se deben seguir sus pasos, verlo en la realidad, moviéndose en su ambiente natural. Por lo tanto, el estudio exacto no es suficiente, hay que hacer vivir al personaje las circunstancias que deben rodearle de manera natural. Además, la estética naturalista se caracteriza por un narrador que conoce a su personaje mejor que él mismo, pues es capaz de ver dentro de sus entrañas y captar el fluir de su conciencia, llevando el

²⁸ Emilia Pardo Bazán comparte la opinión de Urbano González. Recuerda las novelas picarescas y el *Don Quijote de la Mancha* y considera el Realismo como una característica tradicional de la literatura española. Por ello, afirma que «allá por Inglaterra y Francia la novela tiene un *ayer*; acá en España, sólo un *anteayer* [...]. Acá apenas sabemos de nuestros padres, recordando sólo a ciertos abuelos de sangre muy hidalga, del linaje de los Cervantes, Hurtados, Espineles y otros apellidos no menos claros» (Pardo Bazán 1998, 280).

²⁹ La oportunidad del texto literario se vincula con la acomodación al espíritu de la época, o el *Zeitgeist* hegeliano, pero también con el aforismo utilizado por Charles Darwin en su *Origen of the species* (Bonet 2002). Además, Clarín relaciona el oportunismo con el patriotismo, pues «el verdadero españolismo consiste en importar los elementos dignos de aclimatarse en nuestro propio suelo y en estudiar cuidadosamente para asimilarlo cuanto fuera se produce que merece la pena de verlo y aprenderlo» (Alas *apud* Lissorgues 2014, 213-214).

estilo indirecto³⁰ libre «el narrador no dirige del todo a la persona (estilo indirecto libre), ni tampoco la deja hablar (estilo directo): relata su interior, a medias identificado con ella, a medias observándola a distancia» (Sobejano *apud* Lissorgues 2014, 223).

La novedad del Naturalismo no radica en su método, puesto que los realistas ya se encargaban de observar directamente, y a veces *in situ*, la realidad, sino más bien en su nueva visión del universo, más desencantada. Debido a esta desilusión, centra su atención en temas más descarnados, que no eran considerados como materia novelable en el pasado. Buscan nuevas significaciones y leyes universales que expliquen el mundo y la realidad. Por lo tanto, rechazan el libre albedrío dogmático de la iglesia y encuentran en el determinismo la explicación anhelada. No obstante, este determinismo sigue significando la dependencia de la voluntad, solo que deja de ser Dios quien la subyuga, y pasa a ser la materia y sus fuerzas y energías, «de un fatalismo providencialista, hemos pasado a otro materialista» (Pardo Bazán 1998, 143).

La condesa gallega rechaza de lleno el determinismo de Zola, que tanto choca con sus creencias religiosas. Lo considera como el único delito que se le puede imputar al movimiento, aunque no por ello menos grave, puesto que «anula toda responsabilidad, y por consiguiente, toda moral» (Pardo Bazán 1998, 299). Al igual que considera «el Realismo tradición de nuestra literatura y arte en general» pero descarta la repetición de la novela picaresca, tampoco acepta el calco de las novelas francesas contemporáneas en su plenitud, es decir, con su determinismo intrínseco.

Así, los autores hispanos reconocían las fuerzas deterministas de la herencia, pero se le enfrentaban con la voluntad de los caracteres que luchaban en su contra. La problemática se resuelve a través de la definición de los conceptos. El determinismo no se corresponde con el fatalismo presente en la *Iliada*, sino que se basa en el principio de la causalidad y se relaciona con la libertad: el pasado es parte de la vida y experiencia de uno, pero el ser humano actúa acorde a su voluntad para enfrentarse a sus circunstancias. Paolini concreta que «El determinismo se reduce a una serie de acciones de otras personas sobre nosotros y a una serie de nuestras acciones sobre otras personas. El determinismo consiste en una libertad que permite escoger entre las opciones que se nos presentan» (Paolini 2002).

³⁰ Clarín (1881a), en su reseña a *La desheredada* galdosiana, define la técnica “estilo indirecto libre” (también conocido como *erlebte Rede* o *narrated monologue*): «sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, [...] como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste».

La España de la Restauración rechazó de pleno las formas naturalistas, por ello, hasta 1880 no sucede un verdadero contacto con dicho movimiento, impulsado por la traducción al español de las novelas francesas y, sobre todo, por la Institución de Libre Enseñanza. Es necesaria una evolución de estos intelectuales librepensadores para que pudieran adoptar la antimetafísica materialista, científica, positivista y antiidealista de la escuela francesa. Clarín, en el artículo “Del Naturalismo” publicado en 1882 en el periódico *La Diana* dice así:

La vida se compone de influencias física y morales combinadas ya por tan compleja manera que no pasa de ser abstracción fácil, pero falsa, el dividir el mundo en dos, diciendo: De un lado están las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter en el individuo. No es así la realidad, ni debe ser así la novela. A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter en el individuo, existe la resultante del mundo social, que también es un ambiente que influye y que se ve influido a todas horas (...) Precisamente, este elemento general, no físico y social, es el que predomina en la vida que copia la novela. (Alas *apud* Pineda García, 1979)

2.4. Representantes del Naturalismo español

Benito Pérez Galdós fue el introductor del movimiento en España con *La desheredada* (1881), sin embargo, no hizo ninguna declaración expresa a su favor, hecho nada insólito dada su poca predisposición a escribir teoría literaria. Solo años más tarde reconocería su participación, junto a Clarín, «en aquella procesión del naturalismo» (Pérez Galdós *apud* Miralles 1989, 15). Al igual que algunos de sus contemporáneos, Galdós empezó su carrera literaria bajo el movimiento realista: *La fontana de oro* (1870), *El audaz* (1871), *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877), *La familia de León Roch* (1878), *Miau* (1888) ... A partir de *La desheredada*, en la que parece entender que el autor debe tomar nota del ambiente más que enseñar, experimentará con el movimiento naturalista en *Fortunata y Jacinta* (1886-87), *La incógnita* (1889), *Realidad* (1890), *Ángel Guerra* (1891), *Tristana* (1895) o *Misericordia* (1897). Juan Ignacio Ferreras (2010, 226) afirma que «en la obra galdosiana, con muy pocas excepciones, podemos reconstruir toda la historia de la novela española de medio siglo de duración».

La condesa Emilia Pardo Bazán es la teórica naturalista más importante y prolífica del panorama español, y una figura clave, junto a Clarín y Galdós, en la reformulación de la novela decimonónica (Burdíel 2019, 20). Escribió uno de los manifiestos más tempranos del Naturalismo en el prólogo a su *Viaje de novios* (1881). Más tarde, publicaría *La cuestión palpitante* (1882), un ensayo de divulgación periodística en el que hace un repaso de la historia de la novela, con especial hincapié en los presupuestos y la crítica del Naturalismo³¹. En 1887 daría

³¹ La publicación de *La cuestión palpitante* supuso un antes y un después en la carrera de Emilia Pardo Bazán, puesto que suscitó gran controversia y provocó que tanto obra como autora estuvieran en boca de todos los

las conferencias reunidas bajo el título *La revolución y la novela en Rusia*³², en las que se alejaría de los preceptos zolistas y se inclinaría hacia el espiritualismo ruso promovido por Tolstoi. Este distanciamiento se debió a su rechazo de la visión materialista del hombre, a la concepción utilitaria de la novela y a todo aquello relacionado con el pensamiento de Darwin, pues, «el que no sea determinista fatalista y materialista no puede aceptar el fondo de Zola» (González Herrán 1989, 18). Además, frente al Naturalismo, Pardo Bazán ([1882] 1998, 151) reivindica el realismo nacional español: «el *realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el *naturalismo*. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma [...]. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de las escuelas extremas».

Inspirándose en el Realismo publica *Insolación* (1889) y *Morriña* (1889); el Naturalismo pleno impulsa *Los pazos de Ulloa* (1866) y *La madre naturaleza* (1887); buscando superar los fallos de este último se dirige hacia el naturalismo espiritualista con *Una cristiana* (1890) y *La prueba* (1890); por último, entendiendo el agotamiento de las formas anteriores, opta por el idealismo y el simbolismo con *El tesoro de Gastón* (1897), *El saludo de las brujas* (1898), *La quimera* (1905), *La sirena negra* (1909) y *Dulce sueño* (1911).

Es necesario mencionar a los novelistas más puramente naturalistas, cuya narrativa se caracterizó por el anticlericalismo, el ataque a algunas instituciones, el planteamiento libre de cuestiones sexuales y la denuncia de las injusticias sociales: Eduardo López Bago (1855-1931) y José Zahonero (1853-1931). Otros más templados serían José González Serrano, Juan García Nieto, Francisco Martínez Arrúe, Enrique García Ceñal (1842-1915) y otros, menos templados, serían: E. García Alemán y Manuel Héctor Abreu. Por último, otros novelistas naturalistas publican su obra a finales del siglo XIX y principios del XX, dando así paso a la corriente modernista, como por ejemplo Salvador Rueda (1857-1923) y Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928).

intelectuales de la época. La polémica no se centra tanto en lo que la condesa defiende o no del Naturalismo, sino en que una mujer aristócrata y católica se atreviera a tomar la palabra en materia de literatura y moralidad, valentía que le costaría el apodo de “Zola femenino”. Por el contrario, Zola, a pesar de elogiar el trabajo de la Bazán, se asombra ante la adscripción de la española al movimiento naturalista y así lo afirma en una entrevista con el Sr. D. Rodrigo Soriano, redactor de *La Época* (*apud* Pardo Bazán [1882] 1998, 120): «lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la Sra. Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista; y me lo explico sólo por lo que he oído decir de que el Naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario».

³² El Naturalismo español se caracterizó por un inicio moderado que evolucionaría hacia una actitud espiritual, fuertemente influenciada por los novelistas rusos. Por lo tanto, las conferencias de Emilia Pardo Bazán sobre la novela rusa fueron de gran interés e importancia en el panorama literario finisecular.

3. Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901): un provinciano universal

Sobre la vida de Leopoldo Alas “Clarín” tenemos testimonios de contemporáneos suyos, como Azorín, que la describe de una forma irónica e incluso crítica:

Su vida externa se reduce a bien poco: cursó la carrera de Derecho; estudió las literaturas española y extranjera; vivió en Madrid largas temporadas, y aquí trató a literatos y periodistas; ganó una cátedra en una Universidad; colaboró en los periódicos abundantemente, escribió novelas y cuentos; estrenó un drama en un acto. Nada más. (Azorín 1918)

Leopoldo Enrique García-Alas Ureña nació en Zamora el día 25 de abril de 1852, hijo de Genaro García Alas y Leocadia Ureña. Hasta 1863 estudió en el colegio de la Compañía de Jesús en León y después se trasladó a Oviedo donde cursó el bachillerato. Entre 1871 y 1878 estaría en Madrid, licenciándose en Derecho Civil y Canónico y en Filosofía y Letras, y doctorándose en Leyes con la tesis “El derecho y la moralidad” bajo la tutela de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915).

Su educación en la Universidad Central de Madrid, complementada por los debates celebrados en el Ateneo madrileño, caracterizarían su actitud hacia la tradición y hacia la modernidad, fuertemente marcada por los catedráticos krausistas que lo formaron (Oleza 2001, 22). Así, recibiría clases de filosofía, estética, literatura moderna, ética, historia y política de los principales representantes de la Institución Libre de Enseñanza: Nicolás Salmerón Alonso (1838-1908), Urbano González Serrano (1848-1904), José del Perojo y Figueras (1850-1908), José Moreno Nieto (1825-1882), Alfredo Adolfo Camús (1797-1889), Manuel de la Revilla y Moreno (1846-1881), Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899), Francisco Pi y Margall (1824-1901) y Gumersindo de Azcárate y Menéndez (1840-1917).

Desde muy temprano empezó a escribir verso, teatro y prosa. Fundó y dirigió varios periódicos, como *Juan Ruiz* o más tarde, junto a un grupo de amigos, *Rabagás*, este último de contenido político y alto tono satírico que solo llegó a tener tres tiradas y que reflejó «las tendencias, el carácter y la posición ética y estética de aquella juventud literaria» (Posada 1946, 118-119). Dos años antes de su muerte confesaría que «de mí sé decir que (...) soy principalmente periodista» (Alas *apud* Botrel 2001).

Tras estos intentos, llegaron las colaboraciones en periódicos ajenos bajo una variedad de pseudónimos –entre los que destacó “Clarín”– en los que hacía crítica literaria. En respuesta a la consulta que José María Nogués –autor del mayor repertorio de pseudónimos españoles, *Seudónimos, anónimos, anagramas e iniciales de autores y traductores españoles e hispanoamericanos*– le realiza, Alas enumera los nombres bajo los que publicó a lo largo de su carrera:

A los doce años me hicieron firmar «Benjamín» en un periódico que se llamaba La Estación, natural de Oviedo, y hoy, naturalmente difunto. A los trece comencé yo a escribir un Semanario satírico que se llamaba Juan Ruiz [...]; pero el seudónimo «Juan Ruiz» lo usé en algunos versos que publicó El Cascabel de Frontaura. [...] Al Gil Blas, de Luis Rivera, también mandé por aquellos años, epigramas, camelos y otras cosillas que también me publicaban, pero sin firma. [...] ¡Qué satisfacción para mí, cuando a la primera remesa, me encuentro con medio Solfeo lleno de cosas mías! El artículo de fondo era mío; yo lo firmaba «Arreceborbugli» (del abogado de I Promessi Sposi); pero suprimieron la firma. Después otra cosilla la firmaba «Zoilito», y varias poesías, «Clarín». [...] Prevalció el «Clarín», no sé por qué; del «Zoilito» sólo yo, y tal vez Sánchez Pérez, sé o sabemos en el mundo. ¡Pobre Zoilito! [...] El «Clarín» muchos me aconsejaron dejarle: hoy nadie insiste en pedirme tal abandono. Al principio pensé emplearle sólo para obras ligeras; hoy, como tengo por ligero todo lo mío, «Clarín» soy para todo. Algunos creen que mi apellido es ese y me llaman Sr. Clarín. En mi tierra, [...] «Clarín» me llaman todos cuando no estoy delante, y algunos aunque esté, y no falta quien lo crea apodo, y se excuse del atrevimiento. (Romero Tobar 2001a, 27)

En sus casi dos mil doscientos artículos publicados entre los años 1875 y 1901, Clarín demuestra haber actuado como mediador de la cultura europea en España y haber entendido, quince años antes que Joaquín Costa y Miguel de Unamuno, el concepto de “europeización”³³ (Lissorgues 2001, 20). Según Joan Oleza (2001, 25), fueron las afinidades electivas de Alas dentro de la tradición las que fijarían la dirección de sus lecturas hacia la modernidad. Por ello, destaca entre sus aficiones a:

Homero, Virgilio y Horacio, seguir por Dante y Vorágine, en la Edad Media, por fray Luis, Santa Teresa, Cervantes, Calderón, Lope y Tirso, por Shakespeare y Pascal, en los siglos XVI y XVII, pasar por el XVIII de la mano de Goethe, y desembocar en el XIX en la obra de Larra, Zorrilla y los dramaturgos románticos, en la de Heine y Richter, en la de Carlyle, en la de Leopardi, Victor Hugo, Chateaubriand y Balzac. (Oleza 2001, 25)

Una vez conseguido el doctorado, obtuvo la cátedra en Economía política y Estadística en el año 1882 en Zaragoza. Su nueva labor le permitió dedicarse más a su vocación literaria. En el mismo año contrajo matrimonio con Onofre García Argüelles, una joven a la que calificaría de «más dulce que salada en el mirar, rubia, pálida, delicada, de belleza recatada y escondida; una de esas bellezas que no deslumbra, pero que puede ir adentrándose alma adelante» (Alas *apud* de la Llave Alas 2001).

Un año después logró incorporarse al Claustro de Oviedo en la cátedra de Derecho Romano y, a partir de 1888, ocuparía la de Derecho Natural; además, sería elegido concejal del Ayuntamiento de Oviedo e impulsaría la inauguración del teatro Campoamor en 1892. A partir de este momento, Leopoldo no volverá a salir de esta ciudad provinciana a la que

³³ A este respecto, Yvan Lissorgues (2001, 20) resume la posición de Clarín (la que tomaría también con respecto al Naturalismo de Zola) a través de una cita de Costa y Unamuno:

Considerando, ante todo, que el pensamiento vive fuera de España hoy una vida mucho más fuerte y original que dentro de casa; viendo imparcialmente, aunque sea con tristeza, que lo más actual, lo más necesario para las presentes aspiraciones del espíritu, viene de otras tierras y que lo urgente no es quejarnos en vano, sino procurar que esas influencias, que de todos modos han de entrar y conquistarnos, penetren mediante nuestra voluntad, con reflexión propia, pasando por el tamiz de la crítica nacional que puede distinguirlos, ordenarlos y aplicarlos como se debe a los pocos elementos que quedan del antiguo vigor espiritual completamente nuestro.

inmortalizará como Vetusta en *La Regenta*, obra que empezará a redactar en un momento en el que el Romanticismo parecía extinguido y el Naturalismo se encontraba en su máximo apogeo (Sobejano 1895, 13). Su involucración e integración en la ciudad es tal que parece uno de los personajes de su obra maestra. A este respecto, Sobejano (1895, 26) sostiene que «el alma de Ana es el alma de Alas, y ésta es el foco de la obra entera», por lo tanto, la identificación entre obra, (frustración del) personaje y autor es completa. Además, tiene en común con Víctor Quintanar la pertenencia al funcionariado y con don Álvaro, Pepe Ronzal y los Vegallana la asiduidad al Casino, donde solía jugar al tresillo como sus personajes. Cuando la concibe, está convencido de que la novela debía construirse sobre un conocimiento profundo del lugar, estudiado y habitado por el novelista; por ello, no hay ninguna duda de que la provinciana Vetusta no es otra sino Oviedo, el domicilio de Clarín (Sobejano 2001, 156).

La que para Clarín fue su obra de arte, la novela más provinciana y más universal de la novelística decimonónica española, no lo sería tanto para gran parte de sus contemporáneos, sobre todo los que recibieron sus críticas en la prensa. En su labor de crítico literario se hizo muy temido entre sus contemporáneos, hecho que podría explicar la mala recepción de *La Regenta* por parte del ambiente literario de la época (Rodríguez Marín 1991, 54). Luis Siboni publica en 1898 *Pan de compadres para Vallbuena y Clarín*, libro en el que califica a este último de “cristiano rancio” y afirma que «toda la prosa novelable, toda la dramática, toda la poética y toda la crítica de tan renombrado escritor, acusan desmedro intelectual tan pronunciado, que están pidiendo a voces los auxilios de un discreto médico de cabecera» (Siboni *apud* Martínez Cachero 2001, 20). Aparte de juzgar las facetas de narrador, dramaturgo, poeta y conferenciante de Alas, le dedica su atención sobre todo a la de crítico «de Sacamantecas con americana y barbuquejo» que «perpetra sajaduras cruentísimas en la dignidad, en el amor propio y hasta en las costumbres privadas de muchos y muy respetables escritores» (Siboni *apud* Martínez Cachero 2001, 21).

En la conocida como “cruzada contra Clarín” se unieron Luis Bonafoux (1855-1918), Francisco Blanco García (1864-1903), Ramón León Máinez (1846-1917) y el obispo Ramón Martínez Vigil (1840-1904), entre otros. El primero, periodista francés, acusó a Leopoldo Alas de plagio debido a la escena metateatral en la que las protagonistas –Emma y Ana– se identifican con la actriz: «*La Regenta* es una mala traducción de *Madame Bovary*» (*apud* Maazouz 2020, 247). Clarín contestó a este ataque en los siguientes términos: «cuando escribí este capítulo no pensaba en *Madame Bovary*, ni con cien leguas; diez o doce años hacía que la había

leído. Pero aunque me hubiese recordado de ella, sin el menor escrúpulo hubiese escrito todo lo escrito» (Alas *apud* Maazouz 2020, 249) y continúa diciendo que:

Bonafoux asegura que cierta novela mía, titulada *La Regenta*, es plagio de *Madame Bovary*, y para ello se funda en que *madame Bovary* va una noche á un teatro con su marido y allí se encuentra con su amante, y no pasa en el teatro nada de particular; y en *La Regenta* también va la protagonista al teatro, y allí está un señor que la quiere decir que la adora, pero que todavía no se lo ha dicho. Tenemos como prueba de plagio, un teatro: teatro en *Madame Bovary*, teatro en *La Regenta*. Un marido: marido en *Madame Bovary*, marido en *La Regenta*; una esposa ; un amante en *Madame Bovary*, un pretendiente inconfeso en *La Regenta*. Ese es el plagio, esa es la mala traducción de la novela de Flaubert. (Alas 1888, 23)

Lejos de negar la intertextualidad entre ambos textos, el asturiano reconoce la influencia y el impacto que le provocó la obra flaubertiana: «Después de leer *Madame Bovary* el espíritu queda por mucho tiempo impresionado, el pensamiento vuelve, sin querer a meditar aquellas profundísimas cosas que dicen, sin decirlas, los extravíos de la infeliz provinciana y la muerte por amor de aquel prosaico médico» (*apud* Maazouz 2020, 249). Sin embargo, las críticas se vieron ensombrecidas por halagos de personajes tan ilustres como Juan Valera (1824-1905), Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), José María de Pereda (1833-1906), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Emilia Pardo Bazán y Jacinto Octavio Picón (1852-1923) (Martínez Cachero 1984, 7), quienes sí que supieron reconocer sus aciertos, aunque nunca los hicieron públicos –a excepción de Galdós en su prólogo a la edición póstuma de *La Regenta*– y solo han llegado a la actualidad a través de la correspondencia que intercambiaban con su autor (González Herrán 2001, 15).

Se iniciará el resumen de su obra por la crítica literaria, con colecciones como: *Nueva campaña* (1887), *Mezclilla* (1889), *Ensayos y revistas* (1892), *Palique* (1894), *Folletos literarios* (1886-1891). Con la edición de estas se entrelazan sus obras narrativas: *La Regenta* (1884-1885), *Pipá* (1886), *Su único hijo* (1892), *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), *Cuentos morales* (1896) y el drama *Teresa* (1895). También destacan tres publicaciones póstumas: *Siglo pasado* (1901), otro tomo de críticas y *El gallo de Sócrates* (1901) y *Doctor Sutilis* (1916), dos relatos breves (Sobejano 1895, 28-29). Su obra se caracteriza por la superposición de planos narrativos que requieren una lectura intensa por parte de su estudioso. Lissorgues (2014, 225) afirma que Clarín es el autor decimonónico que mejor ha sabido expresar en su discurso la problemática de una estética de la interioridad.

En lo referente a su ideología política y, a pesar de la antipatía que Giner de los Ríos le inculcó, Clarín fue democrático-republicano militante en un primer momento, después se unió al partido posibilista de Castelar y, para finalizar, ante la crisis de España, empezó a mostrar una preocupación liberal-espiritualista (Alas 1967, XVI).

La autenticidad religiosa de Alas siempre se ha visto desprovista de los dogmas de la costumbre y de la Institución, frente a la que siempre mantuvo una actitud crítica, incluso atacando a sus ministros en la prensa. En sus obras, sobre todo en *La Regenta* y en *Su único hijo*³⁴, crea personajes que, a pesar de creerse católicos, viven como *perfectos ateos*. Así, en 1889, sigue denunciando «ese catolicismo español estrecho, materialista, formal y ordenancista [que] es un espíritu positivista y en el peor sentido de la palabra» y afirma que «en conciencia no puede llamarse católico» (Alas *apud* Lissorgues 1984, 3).

Por lo tanto, se debe mencionar la trascendencia de la religiosidad durante la edad temprana, el debilitamiento durante la juventud, un cierto alejamiento durante sus años de profesorado y, finalmente, su intensificación en sus últimos años de vida. Lissorgues (2011, 294) encuentra en la obra periodística clariniana alusiones a Tolstoi³⁵ desde 1886, por lo que su simbiosis con el autor ruso se basa en un conocimiento profundo de su pensamiento:

Alas con el equipaje intelectual aprendido en Renan, Carlyle y Tolstoi, acomodado en la columna vertebral del pensamiento krausista español, aspira, en el fin de siglo, a una renovación religiosa de la vida del alma que desemboque en lo otro, en la fraternidad racionalmente entendida; es decir, en la existencia de un padre, de un Dios. Quiere agotar el campo de lo posible, “penetrar en el misterio para saber su destino, porque teme y quiere esperar ser feliz”. (Sotelo Vázquez 2001, 28)

El escritor tiene en común con su protagonista el final lento en Oviedo/Vetusta. Después de la publicación de *La Regenta* empezó a sufrir crisis de depresión, definidos por una profunda falta de confianza en sus obras y capacidades, pero también por creerse abandonado por la suerte en sus partidas en el casino, pues era un conocido ludópata (Gómez Tabanera 1998). Murió en 1901, después de haber sido diagnosticado con tuberculosis intestinal: «y mi leyenda de Dios queda, se engrandece, se fortifica, se depura y espero que me acompañe hasta la hora solemne, pero no terrible, de la muerte» (Alas *apud* de la Llave Alas 2001).

³⁴ Sin embargo, en ambas novelas permanece la esperanza del bien y del mejoramiento del ser humano, personificada en D. Fortunato Camoirán y en Bonifacio Reyes (Lissorgues 1984, 3).

³⁵ Marisa Sotelo (2011, 495-496) comenta las posibles influencias de *Anna Karénina* sobre *La Regenta* y constata que, a pesar de que la primera se publicó en 1877, la edición francesa a la que Alas tuvo acceso no saldría al mercado hasta 1885, casi al mismo tiempo que se estaban editando en Barcelona los dos tomos de la obra maestra de Clarín. Por lo tanto, las coincidencias que se puedan encontrar son una muestra de la coherencia de la poética narrativa de la segunda mitad del siglo XIX y de los diálogos que se establecen entre las mejores novelas europeas, llegando a conclusiones y resoluciones parecidas a pesar de contextos diferentes.

4. *La Regenta* (1884-1885)

La Regenta se publicó por primera vez en formato de libro entre 1884 y 1885 en Barcelona por la “Biblioteca Arte y Letras”, con las ilustraciones de Juan Llimona (capítulos I-XXV) y Francisco Gómez Soler (capítulos XXVI-XXX) actuando de iconotexto simultáneo al texto de Clarín (Botrel 1998). Sobre su gestación, Clarín le describe al crítico José Yxart el proceso:

Parezco tardío y premioso en la novela y es todo lo contrario. *La Regenta*, que al parecer me llevó tanto tiempo, la escribí como pocos habrán escrito por lo tocante a la celeridad. Lo que hay es que dedico muy poco tiempo a la materialidad de escribir; en cambio, allá en mis adentros, hago sobre cada tema diez o doce que se me olvidan. Digo esto porque no es elogio propio, sino hasta lo contrario en opinión de muchos. Tendrán razón, la tienen, de fijo, pero de mí puedo decir, que o escribo deprisa o no escribo. (Alas *apud* Vilanova 2001, 19)

La novela está constituida por treinta capítulos, divididos en dos tomos. El primer tomo fue publicado en 1884 y se desarrolla durante el día 4 de octubre, San Francisco de Asís, y los dos días que lo preceden, probablemente del año 1877, según las referencias a la guerra ruso-turca de los capítulos VI y XIX. El tiempo referencial de la obra empieza a finales de la década de 1870, y se extiende a lo largo de tres años. El año exacto no se especifica en el discurso narrativo al carecer de importancia, aunque sí queda claro que la acción está situada en los primeros años de la Restauración (Rutherford 1984, 44). La novela se abre con la posibilidad de un adulterio o la casi imposibilidad de evitarlo dadas las circunstancias familiares, personales y sociales de la protagonista. Todos los hechos se describen de tal manera que parezca que conducen inexorablemente al desenlace planteado.

La protagonista de la obra, Ana Ozores, es una joven mujer de veintisiete años casada con Víctor Quintanar, aunque infeliz en su matrimonio. Se siente atraída por el don Juan vetustense, don Álvaro Mesía, y acude a don Fermín de Pas, el Magistral, en busca de apoyo espiritual para resistir la seducción. Ambos personajes con función de seductor, cuando se refieren a la Regenta, lo hacen con la intención de conquistarla, pero no como persona, sino como se conquistaría una fortaleza. La novela termina con la culminación del adulterio, la muerte del marido en el duelo con el que pretendía defender su honra y el abandono del amante, del confesor y de la misma sociedad que antaño la veneraba. El discurso procede a explicar, a lo largo de los treinta capítulos, las motivaciones de un adulterio que no llega a consumarse hasta el final del capítulo veintiocho.

El adulterio en sí no es un hecho ampliamente desarrollado en la narración; no se cuenta de manera explícita (tema tabú, costumbre de la época), y ocupa muy poco espacio en el conjunto de la novela. Por otro lado, las causas que mueven a Ana hacia el fatal desenlace

rebotan los tres años del discurso y se amplían treinta años en la historia personal de la protagonista, donde se buscan antecedentes en la familia, en la educación recibida o en las relaciones mantenidas con otros personajes, según la teoría naturalista.

La Regenta es la historia de la lucha interna que sufre una mujer, entre sus propios principios éticos y las tentaciones y presiones que recibe de su entorno. Es la historia de todos los intentos de Ana de buscar fuerzas en su casa, en la iglesia, en su matrimonio, en la literatura o en su propia estima, para al final acabar cayendo en el adulterio por todos los obstáculos educacionales, morales, legales, afectivos y familiares que encuentra en su camino. Esta historia se cuenta utilizando la técnica narrativa habitual, es decir, el narrador omnisciente, aunque con modificaciones tales como el perspectivismo, los monólogos interiores, el estilo indirecto libre³⁶ (Kłosinska-Nachin 2001), los recuerdos en forma de *flashbacks* y la descripción de los sueños. En otro texto, Clarín se referiría a la introspección del novelista que puso en práctica en *La Regenta* como una «especie de sexto sentido abierto al arte literario» (*apud* Rodríguez Puértolas 2001).

A pesar del antifeminismo³⁷ del que Clarín hizo alarde públicamente en textos como “Psicología del sexo” (1894) o “Las literatas”, no se le puede negar la perspectiva de género al tema elegido y el planteamiento de este. Así, el adulterio solo se usa como pretexto para mostrar las fuerzas falocéntricas que dominan la realidad de las mujeres decimonónicas. Frente a las críticas del feminismo humanista tradicional, la crítica feminista materialista observa la situación real de la mujer en el siglo XIX y a la Regenta como la imagen concreta, que no eterna, perteneciente a una época históricamente bien delimitada (Navas Ocaña 2008, 148).

³⁶ Clarín también lo llamaba estilo latente y personalidad, y a partir de la publicación del *Ulises* de James Joyce en el siglo XX se le conoce como corriente de la conciencia.

³⁷ Isabel Navas Ocaña (2008, 143) cita algunas de sus frases más emblemáticas: «la mayor parte de las literatas son feas [...] la mujer fea suele recurrir a las recónditas perfecciones de su espíritu para llamar el interés de los hombres»; «las señoras no deben ser académicas»; «no cabe duda de que hay mujeres de mucho talento; pero sin ofender a nadie, no cabe duda que, en general, comparadas con los hombres se quedan tamañitas. Lo que ellas son más guapas. Y no todas; ¡porque hay cada coco! Pero para listos, nosotros». También en el prólogo a la segunda edición de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán (1998, 126-127), escrito en 1883s, reflexiona Clarín sobre la situación de la mujer dentro de la literatura, aunque en términos más comedidos:

Hay todavía quien niega a la mujer el derecho de ser literata. En efecto, las mujeres que escriben mal son poco agradables [...]. las señoras que publican versos y prosa suelen hacerlo bastante mal. Hoy mismo escriben para el público muchas damas, que son otras tantas calamidades de las letras [...]. Aun de las que alaba cierta parte del público, yo no diría sino pestes.

Sobre la recepción de la obra, resaltaremos dos críticas. La primera, la de Mario Vargas Llosa, quien consideraba *La Regenta* como la mejor novela del siglo XIX español. La segunda, la que Pereda le dirigió al propio Clarín por carta en 1885:

No faltará lector impaciente que le tache a V. de minucioso y hasta de metafísico en determinados parajes, y se lamente de que en otros muchos se vea más al crítico que al novelista. No seré yo seguramente ese lector. Para mí no hay nada largo ni minucioso cuando viene al caso, está bien escrito y abundan la gracia y la amenidad en ello. Y si mi gusto no luciese racionales fundamentos, habría que borrar del breve catálogo de los novelistas españoles soportables, entre otros, a Valera, que no sabe hacer más que eso. (Pereda [1885] *apud* Bonet 2002, 286-291)

Durante el franquismo, *La Regenta* fue incluida en el índice de libros prohibidos debido a su anticlericalismo y a ser interpretada, erróneamente, como una novela que hace apología del adulterio. A continuación, transcribimos dos informes emitidos en 1946 y 1962 respectivamente que ilustran la percepción de la época:

No ataca el dogma directamente [...]. En esta obra Clarín parece que tiene una cuestión personal con el clero. Las Dignidades eclesiásticas lo ponen fuera de sí. La obra, meritoria en diversos aspectos, es, en general, peligrosa para personas que no estén suficientemente formadas en el orden moral y religioso [...] en ocasiones roza la herejía. (informe emitido en 1946 *apud* Servén Díez 2002)

Es novela naturalista que refleja la vida en Oviedo, y que representan la adquisición del arte de detalle, en el cuadro de provincia española, cuyos caracteres – canónigos, aristócratas, empleados – se analizan detenidamente, y sobre los cuales se alza la sonrisa irónica, inteligente, de autor. Ciertamente, la novela responde en muchas de sus páginas al inveterado y soez anticlericalismo español de entonces y de «ahora», pero ha de entenderse que se trata de una novela de un intelectual con un público bastante restringido, y consideramos una grave equivocación, pese a censuras anteriores negativas, prohibir esta obra, novela capital en nuestras letras contemporáneas. (informe emitido en 1962 *apud* Servén Díez 2002)

4.1. Personajes

La Regenta es una novela que presenta los conflictos que viven sus personajes. Por su tipología actancial, podríamos afirmar que está constituida por cuatro personajes, desde el punto de vista del adulterio: una mujer joven y bella, infelizmente casada; su marido viejo e insustancial y, por último, los dos personajes restantes interpretan el mismo papel de seductor, aunque uno es el típico donjuán, pero caduco, y el otro es un confesor enamorado, físicamente fuerte y muy ambicioso. El argumento se organizará a partir de las situaciones, a favor o en contra, de cada uno de estos. Sobre los dos personajes principales, Menéndez Pelayo le comunicó lo siguiente a Clarín en una carta fechada el 23 de febrero de 1885:

En cuanto a las figuras principales, el Magistral y la Regenta, las encuentro demasiado complicadas y, por decirlo así, *compuestas*, y menos próximas a la realidad que los personajes secundarios, en los cuales ha estado Vd. felicísimo, creando tipos dignos del mismo Balzac o del mismo Flaubert. (Menéndez Pelayo *apud* Vilanova 2001, 50)

E. M. Forster, en su *Aspectos de la novela* (1927), divide los personajes en redondos y planos. Los primeros serán los protagonistas de la novela, y destacarán por mostrarse como una

persona. Se caracterizan por su verosimilitud tanto física como, sobre todo, psicológica, hecho que invita al lector a la identificación. De manera que se puede afirmar que Ana Ozores y Fermín de Pas son dos personajes redondos, cuya historia se conoce casi en totalidad, y sobre los que se saben muchos detalles sobre sus aspectos y personalidades. Por otro lado, los personajes planos se crean de una forma más sencilla. Generalmente, se construyen alrededor de una única idea o cualidad y se reconocen y recuerdan con facilidad por el lector. En esta categoría se encuadran los dos últimos integrantes principales de la historia, don Álvaro y don Víctor.

4.1.1. La Regenta: Ana Ozores

4.1.1.1. Prosopografía de Ana

Ana es presentada, desde el principio de la novela, como una «guapísima señora» (LR, 105), y este atributo se repite a lo largo de todo el discurso narrativo. No se ofrecen detalles concretos, pero sí varias comparaciones entre la Ozores y figuras conocidas, como la «Venus del Nilo [sic.]» (LR, 224), o la «Virgen³⁸ de la Silla» (LR, 330). La opinión general de Vetusta es que «es una mujer hermosa, hermosísima» (LR, 269). Ana toma consciencia de su apariencia y «encontraba exquisito deleite en verificar la justicia de aquellas alabanzas. Era verdad, era hermosa» (LR, 231).

La belleza de Ana, al igual que en el caso del resto de adúlteras, corresponde a la exigida por los cánones decimonónicos nacionales. Esta misma belleza es, según el cristianismo, fuente de pecado que no tiene cabida en el modelo moral femenino que habían ideado (Luque 2022). En el capítulo tercero se desvela que «su abundante cabellera, de un castaño no muy oscuro, caía en ondas sobre la espalda y llegaba hasta el asiento de la mecedora» (LR, 163) y que las formas y el cutis de Ana eran dignos de envidia. En el mismo capítulo también se la describe como blanca de piel, con «pies [...] pequeños y rollizos» (LR, 165) y unas «formas de Venus, algo flamenca» (LR, 172), todas ellas características típicas del arquetipo de la *donna angelicata*. Tal y como apunta Isabel Navas Ocaña, los personajes masculinos de la novela la cosifican constantemente, empezando por su padre, que la miraba «como si fuese arte», «como si no tuviera sexo», siguiendo por sus tías, que deseaban engordarla, como a una pieza de ganado,

³⁸ «Ana Ozores aprende a superar su insatisfacción sexual mediante el éxtasis místico, desarrollando al mismo tiempo una gran devoción por la Virgen, a la que dedica poemas y plegarias. [...] la Virgen representa la imagen de una mujer separada del dominio masculino, imagen que proporciona la posibilidad de una identidad femenina libre de las normas patriarcales y lejos por fin del tópico de la fémica diabólica» (Navas Ocaña 2008, 152).

para casarla con el mejor postor y acabando con toda la sociedad vetustense, que la ve como una de «las tres maravillas de la población» (LR, 224), junto al paseo y a la catedral (Navas Ocaña 2008, 147).

4.1.1.2. Etopeya de Ana

Jo Labanyi (2018) sostiene que definir la personalidad de Ana es una tarea ardua, pues parece ser un personaje vacío. Aunque rechace la visión freudiana de mujer como “carencia”, la teórica no puede no aceptar la idoneidad de tal concepto para la Regenta: una mujer sin madre, sin hijos, sin relaciones sexuales, sin identidad y sin quehaceres. Por ello, para explicar el interés de la novela y de su protagonista, Labanyi utiliza la teoría de los afectos negativos que nos hacen desear lo que nos aporta infelicidad. En otras palabras, la teórica sostiene que la búsqueda de la autorrealización y de la trascendencia a través del amor romántico conlleva una pérdida de la subjetividad.

Ana es el centro del discurso y su actitud se corresponde al perfil de mujer inmadura y narcisista que Beauvoir describe en su *Le Deuxième Sexe*: el narrador habla sobre ella, los demás personajes discuten sobre su persona y actos, y si es Ana la que tiene la palabra, reflexiona sobre sí misma, sus sentimientos y pensamientos mediante el monólogo interior, técnica muy típica de la novela del siglo XIX (Kłosińska-Nachin 2001; Bobes Naves 1993, 96). Su única preocupación es su persona, su futuro, su presente y el aburrimiento en el que vive, el examen de su pasado y su propia salud; todo lo concerniente a los que la rodean carece de importancia. Los rasgos de su personalidad se conocen a través de sus acciones, sus reflexiones y sus relaciones con su marido, con su confesor, con el resto de la sociedad y con su propia persona. Labanyi (2018, 101-102) desentraña el significado más profundo del *egoísmo* y egocentrismo que se le atribuyen a Ana: «su persistencia obstinada en una negatividad que la convierte en objeto de atención –de ella misma, de los vetustenses y del lector– precisamente porque la convierte en objeto».

Otra particularidad importante de su carácter es explicada por Visitación: «Su amiga, sí. ¿Íntima? Ella no tiene más intimidades que las de dentro de su cabeza. Tiene ese defectillo; es muy cavilosa y todo se lo guarda. Por ella no sabré nunca nada» (LR, 333). Por lo tanto, lo que a primera vista podría considerarse amistad, en realidad se traduce en relaciones de enemistad con el resto de las mujeres –sobre todo de ellas hacia Ana, motivada por la envidia que caracteriza la ciudad provinciana. Este distanciamiento caracteriza las relaciones con todas las personas que la rodean, incluso con el Magistral, con el que nunca llega a sincerarse por completo con respecto a sus sueños y anhelos. Las causas de esta postura distante que

adopta se pueden encontrar en las incursiones que hace a su pasado en el examen anterior a la confesión general con el Magistral del principio del discurso, concretamente la muerte de su madre el día de su nacimiento, hecho que marca a Ana y la hace sentirse extraña en todos los ámbitos sociales, aparte de exacerbar su ensueño y sentimentalismo. Esto le genera desconfianza y la hace sentirse incomprendida y diferente.

Durante la infancia padece el abandono de su padre y los severos cuidados de doña Camila. En este momento de su desarrollo es cuando ocurre una de las experiencias que más van a marcar a la Ana adulta y su sexualidad. Lo que a ojos de algunos podría parecer una inocente aventura infantil, el pueblo transforma en una calumnia: Ana conoce a Germán, un niño de solo doce años, y ambos deciden embarcarse, ella para buscar a su padre y él para “matar moros”. No consiguen desatar la barca y su aventura se reduce a pasar la noche contándose cuentos para dormir. Las críticas de la sociedad desembocan en una acentuada confusión entre el amor sexual que un hombre puede despertar en ella y el pecado (de Semprún Donahue 1988, 261) y, junto a la educación sentimental recibida durante su infancia, la condicionará para ver el amor como una rebelión inútil en su adultez:

Al principio la calumnia habíale hecho poco daño [...] pero poco a poco fue entrando en su espíritu una sospecha, aplicó sus potencias con intensidad increíble al enigma que tanta influencia tenía en su vida [...] quiso saber lo que era aquel pecado de que la acusaban, y en la maldad de doña Camila y en la torpe vida, mal disimulada, de esta mujer, se afiló la malicia de la niña, que fue comprendiendo en qué consistía tener honor y en qué perderlo; y como todos daban a entender que su aventura de la barca de Trébol había sido una vergüenza, su ignorancia dio por cierto su pecado. (LR, 195)

Sobre esta escena, Galdós le transmite en una carta a Clarín fechada el 6 de abril de 1885:

En la historia particular de *La Regenta*, tomándola *ab ovo* [...], creo que ha puesto V. demasiadas cosas. Cuando las cosas se particularizan tanto, es preciso dedicar al personaje un libro entero. En aquella larga vida hay cosas que me gustan mucho, otras no. El incidente de la barca es sumamente feliz y bonitísimo, pero las consecuencias que el público maldiciente saca de él no me parecen bien. No es común en la vida que la malicia humana sea tan extremada y saque así las cosas de quicio. No me convence aquella infantil calumnia. No paso tampoco el aya. Puede que algunas sean así, pero será muy raro. El tipo de las institutrices es, por lo común, de muy distinto modo. Lo que sí me gusta es el padre y las tías de Doña Ana. Más aquél que éstas. Em todo lo demás hay cosas admirables, al lado de otras que no lo son tanto, por querer V. bordar demasiado y acumular belleza, afán propio de jóvenes que por mucho tiempo han estado con tanta cosa buena dentro del cuerpo, sin decidirse a pedir la palabra. (Pérez Galdós *apud* Vilanova 2001, 49)

Poco después de este episodio, don Carlos, alejado debido a conspiraciones políticas, vuelve para hacerse cargo de su hija. Los años que Ana vive con su padre en Madrid y en Loreto, disfruta de libertad intelectual y personal –aunque esta circunstancia no se debe a un pensamiento reformador de don Carlos, sino al desinterés que este siente por su hija y su formación–, pero tampoco en esta situación consigue encontrar la felicidad. La relación con su progenitor es más bien fría y nunca llegan a intimar, hecho que se observa en la reacción de la joven en el fallecimiento de este:

La pérdida de su padre la asustó más que la afligió al principio. [...] Sintió un egoísmo horrible lleno de remordimientos. Más que la muerte de su padre le dolía su abandono, que la aterraba. [...] se sintió esclava de los demás. [...] necesitaba del mundo, un asilo. [...] Ana dio gritos, se asustó mucho, se sintió muy cobarde; llorando y con las manos en cruz pidió que llamaran a sus tías, unas hermanas de su padre que vivían en Vetusta y que tenía entendido que eran muy buenas cristianas. (LR, 212)

Una vez en Vetusta y después de recuperarse de la enfermedad que le produjo el verse sola en el mundo, Ana empieza a pensar en sus posibilidades de futuro. Las únicas dos opciones que encuentra son «el matrimonio o el convento» (LR, 231), y se queda con la primera, ya que el confesor Ripamilán rechazará la segunda —es decir, tomarán la decisión por ella. A pesar de su belleza, sus posibilidades de enlace no incluían a los jóvenes aristócratas, debido a su precaria situación económica. Viéndose en esta postura, Ana comienza a despreciar la sociedad y a distanciarse de ella incluso más:

Ana observaba mucho. Se creía superior a los que la rodeaban, y pensaba que debía haber en otra parte una sociedad que viviese como ella quisiera vivir y que tuviese sus mismas ideas. Pero entretanto Vetusta era su cárcel, la necia rutina, un mar de hielo que la tenía sujeta, inmóvil. Sus tías, las jóvenes aristócratas, las beatas, todo aquello era más fuerte que ella; no podía luchar, se rendía a discreción y se reservaba el derecho a despreciar a su tirano, viviendo de sueños. (LR, 238)

La arrogancia la emplea especialmente con los jóvenes, y «si alguno había querido tratarla como a Obdulia, pronto había encontrado un desdén altivo y una ironía cruel capaces de helar una brasa» (LR, 247). Había creado «el orgullo de Ana y la necesidad de los otros un muro de hielo» (LR, 247); este distanciamiento y la altivez con la que trata a los demás le crean fama de virtuosa y la hace merecedora de la admiración de todos.

En una carta que Emilia Pardo Bazán le escribió a Clarín el 7 de julio de 1885 después de recibir el segundo tomo de *La Regenta* en París, afirma lo siguiente con respecto a la personalidad de Ana:

El carácter de la protagonista, que empezaba a delinarse bien en el primer tomo, aquí se pone ¡tan de relieve! (y al decir *el carácter* casi estuve a punto de escribir *la enfermedad uterina*). El estudio está hecho con extremada delicadeza, sin incurrir en ceguedades materialistas. *La Regenta* en su dualidad, es un soberbio tipo femenino de *equilibrio inestable*, muy a propósito para dar un mentís práctico a los que creen a la mujer fundida siempre de una pieza, así en la maldad como en la virtud. [...] Crea V. en mi completa franqueza en torno a *La Regenta*; la impresión favorable es general y lo mismo el reparo concerniente al tamaño. [...] En cuanto al tipo de *La Regenta*, no por ser común deja de ser verdadero [...]. La impresión de realidad de ese carácter es mucho mayor en el 2º tomo, pues en el primero los detalles de la infancia lejos de contribuir a diseñarlo parecen esfumarlo un poco. En el 2º es admirable y muy verdadera aquella reacción mística, seguida de la vida natural que se impone con mas fuerza, y muy acertada la observación de la vergüenza que siente una señora muy fina y recatada, al cometer una extravagancia religiosa, en medio de la fría atmósfera de este siglo de incredulidad. Mande V. a paseo a los que le digan que eso no es cierto ni posible. (Pardo Bazán [1885] *apud* González Herrán 2001, 14-15)

Con tal de conseguir estabilidad económica, Ana decide casarse con Víctor Quintanar, a pesar de no estar enamorada. Esto desemboca en nuevas preocupaciones relacionadas con su futuro, de manera que sigue siendo el centro de sus inquietudes, sin interesarse por nadie más, ni siquiera por su marido. Ana es infeliz en su vida matrimonial y la sociedad parece

saber los problemas que los cónyuges tienen. Además, muestra una creciente angustia ante el paso del tiempo y se considera a sí misma vieja a pesar de tener menos de treinta años. Esta crisis puede relacionarse con la creencia de que su valor personal radica en su belleza y que, con el paso de los años, esa belleza acabaría perdiéndose. Este tipo de pensamientos conduce a una situación moralmente peligrosa, en la que las personas pueden realizar acciones en otros momentos rechazadas. Ana está sexualmente insatisfecha y necesita algo más que el amor paternal que su marido puede darle:

Pero no importaba; ella se moría de hastío. Tenía veintisiete años, la juventud huía; veintisiete años de mujer eran la puerta de la vejez³⁹ a que ya estaba llamando... y no había gozado una sola vez esas delicias del amor de que hablan todos, que son el asunto de comedias, novelas y hasta de la historia. El amor es lo único que vale la pena vivir, había oído y leído muchas veces. Pero ¿qué amor?, ¿dónde estaba ese amor? Ella no lo conocía. (LR, 375-376)

La filosofía de Schopenhauer está muy presente en la caracterización de Ana (Bertoglio 2013). Este afirmaba que «la vida del hombre oscila como un péndulo entre el dolor y el hastío [...]. La historia de una vida es siempre la historia de un sufrimiento, porque toda una carrera recorrida no es más que una serie no interrumpida de reveses y desgracias» (Schopenhauer *apud* Bertoglio 2013). Así, cuando Ana hace la recapitulación de su vida, no es otra cosa que una enumeración de sus dolores, ausencias y desengaños durante la infancia y la adolescencia. Schopenhauer consideraba la vida como una *guerra*, y así la ve también la joven Regenta: «la lucha vulgar de la vida ordinaria, la batalla de todos los días con el hastío, el ridículo, la prosa, la fatigaban; era una guerra en un subterráneo entre fango» (LR, 381).

Clarín subraya la religiosidad de salón por encima de la caridad cristiana en la disposición de la sociedad vetustense en general y en la de Ana en particular. El misticismo de la joven no deja de ser superficial, «una exaltación nerviosa» (LR, 986), pero un elemento represivo y una sublimación que la hará enforcarse en el Magistral por encima de su propia conducta. Asimismo, tal y como asevera Kłosińska-Nachin (2001, 21), su misticismo no deja de ser una muestra de su sensualidad reprimida. La formación religiosa de las jóvenes decimonónicas, ligada a la Restauración, solo le enseña a Ana que la Iglesia es una institución omnipresente y omnipotente, pero no le imbuye un sentimiento religioso real (Nicolás Martínez 2020, 44). Así, la Regenta muestra el mismo tipo de actitud egocéntrica incluso en su vida religiosa, y se considera merecedora de una atención especial de Dios:

creía en una atención directa, ostensible y singular de Dios a los actos de su vida, a su destino, a sus dolores y placeres; sin esta creencia no hubiera sabido resistir las contrariedades de una existencia

³⁹ Esta “puerta de la vejez” a la que hace referencia Ana en sus reflexiones, se corresponde a la etapa fijada por Schopenhauer como periodo fértil de las mujeres: «damos decisiva preferencia al periodo que media entre las edades de quince a veintiocho años» (Schopenhauer *apud* Bertoglio 2013).

triste, sosa, descaminada, inútil. [...] Se creía en sus momentos de fe egoísta, admirada por el Ojo invisible de la Providencia. El que todo lo ve y la veía a ella, estaba satisfecho, y la vanidad de la Regenta necesitaba esta convicción para no dejarse llevar de otros instintos. (600-601)

La trayectoria vital de Ana se caracteriza por el «hastío, tedio, aburrimiento, vacíos, silencios, dolor» (Sotelo Vázquez 1998), y el núcleo de su personalidad será la lucha entre el libre albedrío y los obstáculos que se le oponen, los factores deterministas (Martínez Torrón 1984). Por tanto, su carácter muestra un desequilibrio afectivo y un complejo narcisista que la hace mostrarse así en todos los ámbitos de su vida: temor a la pérdida de la belleza y al paso del tiempo, egoísmo en las relaciones amorosas –inclusive en su maternidad frustrada– y egocentrismo en su fe religiosa.

Para concluir su retrato, es importante comentar la transformación del cuerpo de Ana y sus circunstancias en el *locus* principal de los discursos sociales de Vetusta. Así, no es de extrañar, tal y como apunta Labanyi (2011, 270), la inestabilidad física y psicológica de un yo creado desde fuera por discursos que están en conflicto, pues «el yo está atrapado en medio de una proliferación de representaciones. Esto conduce a la alarmante hipótesis de que no existe ningún yo “natural”».

4.1.1.3. Bovarismo y Ozorismo

A diferencia de su actitud altiva e indiferente que muestra respecto a los hombres, Ana sí que se ve afectada por las críticas que recibe por su pasión más oculta, «el mayor y más ridículo defecto que en Vetusta podía tener una señorita: la literatura» (LR, 231), ya que, para la sociedad vetustense, la afición a la escritura es digna de desprecio, sobre todo si se da en las mujeres. Incluso llegan a apodarla *Jorge Sandio*⁴⁰ como forma de burla. La lectora desconoce cómo es la literatura que la protagonista escribe, pero es partícipe de las técnicas de invisibilización y destrucción de la literatura escrita por mujeres, tales como la burla y la prohibición (Russ [1983] 2019).

Ana es «una mujer que, además de ser *escrita* [...], también *escribe*⁴¹; que es escrita *escribiendo* (y leyendo)» (González Herrán 2005). Esta afición se fortalece en su adolescencia, relacionada

⁴⁰ La sociedad se refiere a ella de manera burlesca con un apodo que hace referencia a la escritora George Sand.

⁴¹ González Herrán (2005) advierte que los dos pretendientes de *La Regenta* también se plantean el camino de la literatura. El Magistral, «años atrás había pensado en escribir novelas [...]; lo había dejado, no por sentirse con pocas facultades, sino porque le hacía daño gastar la imaginación. ‘Las novelas era mejor vivirlas’» (LR, 771); además, Ana cobra vida en su imaginación: «La Regenta hablaba ni más ni menos como él la había hecho hablar tantas veces en las no velas que se contaba a sí mismo para dormirse» (LR, 772). Por su parte, Mesía adorna su biografía afectiva para darle la última estocada a la resistencia de Ana. Por último, la joven no es la única en escribir un diario en el caserón de los Ozores, don Víctor también lo hace, aunque con pretensiones menos literarias: «todos los días había que palpar el vientre y hacer preguntas relativas a las funciones más

con una crisis mística estimulada por lecturas como San Juan de la Cruz, San Agustín o Fray Luis de León⁴², aunque se retrotrae a su infancia y a las novelas y poemas que escribía con heroínas que eran madres: «Ana que jamás encontraba alegría, risas y besos en la vida, se dio a soñar todo eso desde los cuatro años» (LR, 190). Acabará abandonando la poesía por la presión social, pero nunca podrá combatir su imaginación. Incluso a la recreación de sus recuerdos, el autor le confiere literariedad. Su poderosa y exaltada imaginación que la lleva al ensimismamiento es uno de los rasgos que su marido le reprocha: «tú vives allá en tus sueños» (LR, 382). El único quehacer literario que el médico Benítez le permite y a través del cual construye un yo privado es la escritura de cartas y de un diario.

Desde la más tierna infancia las lecturas la sumergen en otro mundo y la ayudan a evadirse de su realidad castradora:

La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia. ¡Saber leer! Esta ambición fue su pasión primera. Los dolores que doña Camila le hizo padecer antes de conseguir que aprendiera las sílabas, perdonóselos ella de todo corazón. Al fin supo leer. Pero los libros que llegaban a sus manos, no le hablaban de aquellas cosas con que soñaba. (LR, 191)

Cuando todavía vivía con su padre, Ana «disponía de pocos libros devotos. Pero en cambio, sabía mucha Mitología, con velos y sin ellos» (LR, 198). Para don Carlos, «en cuanto se trataba de arte clásico, de ‘verdadero arte’, ya no había velos, podía leerse todo» (LR, 198). En esa edad temprana, la joven «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» (LR, 199). Pero la literatura también influye decisivamente en la creación de su carácter, pues las *Confesiones de San Agustín* y la *Vida de Santa Teresa* le sirven como modelos de conducta y propician la penetración del narrador en su conciencia (Losada Soler, 502). Cuando descubrió a San Agustín, lloró sobre las páginas de las *confesiones* del santo como sobre el seno de una madre, pues le quitaban la culpa que su aya la había hecho sentir por aquella travesura infantil. Años más tarde, recordaría esta lectura tras seguir el consejo del Magistral y comenzar a adentrarse en la obra de Santa Teresa:

Se estremeció, tuvo un terror vago; acudió de repente a su memoria aquella tarde de la lectura de San Agustín en la glorieta de su huerto, en Loreto, cuando era niña, y creyó oír voces sobrenaturales que estallaban en su cerebro; ahora no tenía la cándida fe de entonces. «Era una casualidad, pura casualidad la presencia de aquel libro místico coincidiendo con los pensamientos de abandono que la entristecían, y despertando ideas de piedad, con fuerte impulso, con calor del alma, serias, profundas, no impuestas,

humildes de la vida animal; don Víctor, que no se fiaba de su memoria, [...] llevaba en un cuaderno un registro en que asentaba [...] lo que al médico importaba saber de estos pormenores» (LR, 684).

⁴² Ana rechaza las imposiciones de su aya doña Camila, de su padre y de sus tías. Los dos primeros evitan inculcarle ideas religiosas, es ella misma la que opta por ellas a través de las lecturas que escoge sola de la biblioteca de su padre. Por lo tanto, la educación no es parte de su herencia, puesto que siempre parece rechazarla, «la protagonista “se determina”, más bien que “es determinada”» (Galván 1999, 406).

sino como reveladas y acogidas al punto con abrazos del deseo... Pero no importaba, fuera o no aviso del cielo, ella tomaba la lección, aprovechaba la coincidencia, entendía el sentido profundo del azar. ¿No se quejaba de que estaba sola, no había caído como desvanecida por la idea del abandono?... Pues allí estaban aquellas letras doradas: *Obras de Santa Teresa. I.* ¡Cuánta elocuencia en un letrero! ¡Estás sola! Pues ¿y Dios? (LR, 688-689)

Sin embargo, Santa Teresa⁴³ exalta tanto el sistema nervioso de Ana que el médico opta por prohibirle su lectura para acelerar su recuperación tras una enfermedad nerviosa muy prolongada que la tenía postrada en la cama. Al principio, «Las letras saltaban, estallaban, se escondían, daban la vuelta... cambiaban de color... y la cabeza se iba...» (LR, 706), pero en cuanto empieza a encontrarse mejor, incumple el consejo médico y «los ojos se agarraban a las páginas místicas de la Santa de Ávila, y a no ser lágrimas de ternura, ya nada turbaba aquel coloquio de dos almas a través de tres siglos» (LR, 707). La lectura de las vidas de los Santos, además de influir en su vida espiritual, también la diferencia del resto de adúlteras, quienes estaban aficionadas sobre todo a lecturas románticas y sentimentales. También en la infancia leyó *El genio del Cristianismo* (1802) y *Los mártires* (1809) del vizconde de Chateaubriand a pesar de que su padre lo considerara un mequetrefe.

Por último, uno de los descubrimientos más importantes de su infancia fue el *Parnaso Español* (1768-1779) que contenía unas quintillas de Fray Luis de León, de modo que «aquellos cinco versos despertaron en el corazón de Ana lo que puede llamarse el sentimiento de la Virgen, porque no se parece a ningún otro. Y aquella fue su locura de amor religioso» (LR, 207). Este éxtasis místico viene a suplir sus necesidades de afecto y amor carnal y la identificación con la santa es tan fuerte que incluso la sociedad la apoda *Virgen de la Silla* (LR, 330):

Ana Ozores aprende a superar su insatisfacción sexual mediante el éxtasis místico, desarrollando al mismo tiempo una gran devoción por la Virgen, a la que dedica poemas y plegarias. [...] la Virgen representa la imagen de una mujer separada del dominio masculino, imagen que proporciona la posibilidad de una identidad femenina libre de las normas patriarcales y lejos por fin del tópico de la fémica diabólica. (Navas Ocaña 2008, 152)

Otras de sus lecturas se relacionan con sus crisis nerviosas –Ana es constantemente descrita como una mujer enferma y los hombres de su vida intentan curarla–, pues solo se mencionan cuando la Regenta sale de una de ellas, como por ejemplo Henry Mandsley –autor de *The Physiology and Pathology of Mind* (1867)– y Jules B. Luis –médico francés especialista en patología mental. Incluso la lectura del devocionario, antes de su confesión general, le hace pensar primero en su pretendiente y después sentir los primeros síntomas de uno de sus

⁴³ Una lectura muy interesante del *Libro de la Vida de Santa Teresa* (a quien considera un «icono pop de la insubordinación temeraria disfrazada de beatitud») la hace Begoña Méndez (2020, 35-36), pues ve en los discursos de repudio de Teresa de Ávila un recurso que esta usó para «salir indemne del relato de sus experiencias eróticas con Dios». A pesar de tratarse de una idea polémica y poco canónica, no deja de ser muy ilustrativa relacionando estos escritos con la experiencia mística exaltada de Ana.

ataques: «Era el ataque, aunque no estaba segura de que viniese con todo el aparato nervioso de costumbre; pero los síntomas los de siempre; no veía, le estallaban chispas de brasero en los párpados y en el cerebro, se le enfriaban las manos, y de pesadas no le parecían suyas» (LR, 175).

Pero la sociedad decimonónica trata a las lectoras de histéricas o locas y Ana, en su intento de crear un mundo ideal, padece del clásico bovarismo. *La Regenta* es el ejemplo más importante de la literatura española de esta patología, tanto es así que Magdalena Mora (1989) incluso acuña el término ozorismo como sinónimo de la dolencia. Aboal López lo describe de la siguiente manera «la recreación de un mundo diferente al que las rodea no deja de ser un espejo de la neurosis, la cual está provocada por un grave conflicto entre la realidad auténtica y la realidad imaginada, el deseo frustrado» (Aboal López 2012a, 75).

El bovarismo toma su nombre de la protagonista de la novela *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert (Correa 1982; Pardo Pastor 2000; Nastasescu 2021). El argumento de este clásico francés es la insatisfacción matrimonial de Emma, que tiene su origen en la idealización de las novelas románticas que leía desde muy joven. Charles, su marido, se aleja de la imagen de los héroes literarios, y su relación de pareja no cumple las expectativas del amor pasional que Emma había albergado. El aburrimiento y la vida mediocre que la profesión de médico de Charles le puede ofrecer, hacen que la protagonista se refugie cada vez más en la literatura y deje de distinguir lo ficticio de lo real.

Emma se esfuerza por parecerse e identificarse con el ser ficticio que se construye en su imaginación a partir de las imágenes que su educación burguesa y sus lecturas románticas le brindan, todo ello determinado por el medio social y prescindiendo de su realidad psicosomática. Esto deriva en una imagen muy sobrevalorada de sí misma en comparación con la sociedad vulgar y mediocre que la envuelve y que no es digna de ella. Emma se considera una mujer refinada y excepcionalmente dotada para el amor, a pesar de vivir en un ambiente provinciano hostil que la condena a una soledad moral total (Pardo Pastor 2000, 293). La única salida al hastío y a la incompreensión de su marido, conducida por sus muchas lecturas románticas, es el doble adulterio. Sin embargo, ni siquiera esta transgresión es capaz de alcanzar su ideal del amor romántico y pasional y solamente en la muerte puede ser una heroína.

Ya en el *Quijote* se observa la yuxtaposición entre la realidad vulgar y el mundo idealizado de la ficción, capaz de secarle el cerebro al caballero cervantino. El diálogo literario –la intertextualidad– entre Cervantes y Flaubert queda demostrada por Clavería, quien afirma

que «Flaubert leía asiduamente la novela de Cervantes precisamente mientras escribía *Madame Bovary*» (*apud* Maazouz 2020, 251). Ortega y Gasset sostuvo que la novela realista «lleva dentro, como una íntima filigrana, el Quijote» (Ortega y Gasset s/d, 203). Además, basándose en la confesión de Flaubert de haber sido influido por Cervantes, afirma que «Madame Bovary es un Don Quijote con faldas y un mínimo de tragedia sobre el alma», pues esta es «la lectora de novelas románticas y representante de los ideales burgueses que se han cernido sobre Europa durante medio siglo» (Ortega y Gasset s/d, 203).

Sin embargo, Mario Vargas Llosa, aunque también se refiera a Emma como «ese pequeño quijote pragmático y con faldas» (Vargas Llosa [1975] 2002, 397), en su estudio crítico titulado *La Orgía Perpetua* (1975), insiste en que el drama del protagonista cervantino y la protagonista flaubertiana consiste no tanto en confundir los deseos con la realidad, sino en intentar llevar a cabo esos deseos a pesar de los obstáculos de su entorno social. Esta patología amorosa, desde la publicación de *Madame Bovary* se transforma en un *leitmotiv* literario –vinculado, aunque no siempre, al adulterio– y ejerce una gran influencia en la novelística decimonónica posterior. Si se confía en el juicio de Gustavo Correa según el cual la importancia de un autor es «la capacidad germinal que su obra tiene para iniciar nuevos movimientos literarios o al menos para imprimirles una nueva dirección» o también «su virtualidad para influir sobre otros autores» (Correa 1982), la genialidad de Flaubert queda demostrada.

La principal diferencia entre el bovarismo y el ozorismo es el lugar que las protagonistas ocupan en la sociedad. Mientras Emma forja un mundo ideal al que intenta acceder, Ana ya pertenece a él, aunque lo aborrece por su hipocresía y desea abandonarlo (Maazouz 2020, 254). Es decir, Emma anhela pertenecer a la aristocracia y Ana busca la salida de ella:

La intención de Clarín es desmitificar buen número de los tópicos románticos presentes en *Madame Bovary* [...]. La crítica de Clarín se vuelve entonces feroz para esta clase dominante en la que para colmo, las mujeres casadas liberadas al igual que Mme Bovary, no ocupan en absoluto de sus maridos, ni de sus hijos, buscando únicamente los placeres, entre los cuales el adulterio ocupa el lugar más importante. Esta vida llena de sensualités du luxe, es la vida con la que soñaba Emma Bovary. (Préneron Vinche 1996, 11)

A continuación, nos detendremos en la bilogía formada por *La incógnita* y *Realidad*, pues encontramos esta inadecuación del personaje con su entorno y el juicio erróneo sobre ella misma en la protagonista, Augusta Cisneros. Entre ambas novelas hay tal dependencia que constituyen un todo que se debe leer en conjunto para descifrar la *realidad* que se esconde detrás de las *incógnitas* (Caudet 2004, 31). Estas dos maneras de narrar, que en un principio pueden parecer insuficientes (una novela epistolar y una novela dialogada, respectivamente), juntas se complementan y dan la versión subjetiva y la versión objetiva de un mismo

acontecimiento. Tal y como sostiene Vargas Llosa (2022, 103-104), *La incógnita y Realidad* nos muestran a un Pérez Galdós vanguardista, alejado de la imagen de escritor tradicional que se tiene de él, capaz de experimentar en dos novelas con una misma historia.

Augusta Cisneros, ante la estrechez de miras de la aristocracia y la rutina de su vida matrimonial, comienza a desear otra vida. Sobre sus gustos literarios, asegura que no puede soportar la literatura española desde Moratín inclusive para atrás, con el Quijote como la única salvedad; que detesta el teatro de capa y espada, las lecturas místicas y los romances y poemas de fábula antigua. Igual que en el arte, en la literatura también es partidaria de lo moderno español y, sobre todo, francés. Por lo tanto, al igual que el resto de las adúlteras, Augusta también es consumidora de novelas románticas y de folletín –género que se limita a la esfera privada, por lo que es consumida sobre todo por un público lector femenino–:

Hace pocas noches aseguraba que no puede soportar la literatura española desde Moratín inclusive para atrás, y nos dijo que, fuera del *Quijote*, no ha podido nunca leer tres páginas seguidas de ningún autor en prosa ni en verso, místico ni profano; que el teatro de capa y espada le es atrozmente antipático, leído y visto representar; que los tan ponderados místicos, sin excluir Santa Teresa, no valen más que para narcóticos en caso de insomnio rebelde; que varias veces intentó leer la *Historia* de Mariana, y que siempre le ha producido jaqueca; que los romances y poemas de fábula antigua le recuerdan demasiado a su desapacible y adusta tierra de Campos, pues son la misma cosa puesta en letras, el clima helado y seco y la tierra estéril... En fin, que en literatura es también iconoclasta rabiosa, y que a ella no le den más que lo moderno español, y más aún lo francés. En lo francés, le gusta todo lo del siglo pasado; pero no pasa más allá, y hasta los padrotes Molière y Racine le resultan de una insipidez intolerable. (II, 224-225)

Volviendo a su situación, su marido, Tomás Orozco el santo, solamente le puede ofrecer ser educada por él en un sistema de vida que considera superior a los deseos y placeres humanos. A Augusta la embarga el tedio, «esto de hacer un día y otro las mismas cosas, el tenerlo todo previsto, el encontrar todo a punto, me entristece, me fatiga» (R, 406); y por ello se lanza a los brazos de Federico –y no a Manolo Infante, el primo que desarrolla un papel muy parecido al del seductor detective-espía de *Cécile*. Sin embargo, no persigue al Federico real, sino a un ideal, como si de otra Quijote con faldas se tratara, pues aspira a convertir lo soñado y novelesco en real: «yo apetezco lo extraño, eso que con desprecio llaman novelesco los tontos, juzgando las novelas más sorprendentes que la realidad [...] es que aspiro a fundir la ilusión con la razón» (R, 442-443). No obstante, frente a la lógica de su amante, vuelve a la vida real, desciende de esos espacios imaginarios en los que se siente «como las brujas que vuelan montadas en una escoba» (R, 443). De nuevo, la mujer libre se convierte en una bruja a ojos de la sociedad. La que deseaba realizar sus sueños de ficción novelesca y erigir una nueva moral, es víctima de la vieja moral y condenada al ostracismo social pues las adúlteras, a ojos de hombres como su marido y su amante, son solamente prostitutas (Caudet 2004, 94). También la misma Augusta, igual que lo hiciera Fortunata bajo su exclamación de «Soy

mala, mala de encargo...» (FyJ, IV, 1316), acaba tomando conciencia de su valor, en medio de horribles pesadillas: «Soy *la Peri*» (R, 582).

Por lo tanto, además de la marginación y el abandono, la sociedad y sus autores —en este caso Clarín y Galdós— describen a las adúlteras —también a las mujeres lectoras— como personajes al borde de la locura cada vez que se enfrentan con sus múltiples conflictos. Es decir, son castigadas con la enfermedad de la histeria⁴⁴, el máximo instrumento sancionador del siglo XIX de los comportamientos no convencionales. Sin embargo, las enfermas hicieron suyos los síntomas y los utilizaron para liberarse de la honda represión con la que convivían, convirtiendo la locura en un grito de auxilio de las relaciones matrimoniales sin afecto. Por ello, las crisis de Ana se suelen suceder en aquellos momentos en los que la inunda el miedo al abandono y al rechazo —el autor incide en la soledad de la heroína: «Estoy sola en el mundo» (LR, 688)— y cuando experimenta sentimientos de culpa por su naturaleza más carnal y menos mística. Este retrato histérico no es otra cosa que «el intento fallido de la sociedad decimonónica de comprender o conocer el interior más oculto de la entonces incomprensible figura de la mujer» (López Aboal 2012a, 80).

4.1.2. El Magistral: don Fermín de Pas

El protagonista de una novela suele ser el personaje del que más información se da a lo largo del discurso, pero en el caso de *La Regenta* esta característica no se cumple. Es don Fermín de Pas a quien más se conoce, pero, no obstante, su historia carece de autonomía. A pesar del interés que tiene como personaje, depende por completo de la historia de Ana. Su creación responde a la preferencia de los escritores realistas-naturalistas por mostrar la realidad en su conjunto, con las circunstancias políticas, sociales y religiosas. En este caso, la presencia del Magistral, junto al resto de personajes eclesiásticos —como el arcipreste Cayetano Ripamilán, el arcediano Restituto Moruelo o el obispo Camoirán— son el vivo retrato de la composición de la Iglesia Católica española de provincias durante la segunda mitad del siglo XIX. Fermín de Pas, con su ambición por el poder, el control ejercido a través del confesionario de sus dirigidas, la malversación de dinero y la vocación superficial representa la hipocresía del director espiritual frente al predicado. En palabras de Galdós,

⁴⁴ George Sand (*apud* López Aboal 2012a, 61) reflexiona irónicamente sobre la histeria en las mujeres con imaginación desbordante como Ana Ozores y ella:

¿Y qué es eso otro de ser histérico? Quizá yo misma yo he sido, quizá lo soy [...] ¿No es acaso una enfermedad, una angustia, causadas por el deseo de un imposible cualquiera? En ese caso, todos nosotros estamos aquejados de ese extraño mal, cuando tenemos imaginación; y ¿por qué tal enfermedad debería tener un sexo?

«Fermín de Pas es más que un clérigo, es el estado eclesiástico con sus grandezas y sus desfallecimientos» (*apud* Ten Doménech 2021, 742).

El personaje de don Fermín no se forma solamente a través de datos directos y objetivos, sino también por las numerosas opiniones de los otros personajes. Hay multitud de rumores que circulan sobre todo entre los clientes del Casino y, al escucharlos, el lector suele inclinarse hacia la persona del Magistral, el calumniado. A lo largo de la novela se rumorean muchas cosas sobre él que resultan ser ciertas: «se dice que es usurero, y resulta que lo es; se dice que es un energúmeno, y así se muestra con el cura de Contracayes; se dice que su madre le prepara celestinescamente amores caseros⁴⁵, y se verifica que los tiene con Teresina» (Bobes Naves 1993, 92). El lector experimenta desconcierto ante los atributos que el narrador le da a su personaje y empieza a sentir aversión hacia el canónigo cuando los rumores iniciales se confirman.

Don Fermín es un personaje con una descripción física muy abundante y detallada y, entre los principales, es el primero en aparecer. Es presentado a través de los ojos de Celedonio y Bismarck que, a pesar de tener pretensión de objetividad, plagan la descripción de metáforas y adjetivos degradantes, llenos de rechazo:

En efecto, su tez blanca tenía los reflejos del estuco. En los pómulos, un tanto avanzados, bastante para dar energía y expresión característica al rostro [...] En los ojos del Magistral, verdes⁴⁶, con pintas que parecían polvo de rapé, lo más notable era la suavidad de liquen; pero en ocasiones, de en medio de aquella crasitud pegajosa salía un resplandor punzante, que era una sorpresa desagradable, como una aguja en una almohada de plumas. [...] cubriéndola con el telón carnoso de unos párpados anchos, gruesos, insignificantes, como es siempre la carne informe. La nariz larga, recta, sin corrección ni dignidad, también era sobrada de carne hacia el extremo y se inclinaba como árbol bajo el peso de excesivo fruto. Aquella nariz era la obra muerta en aquel rostro todo expresión, aunque escrito en griego, porque no era fácil leer y traducir lo que el Magistral sentía y pensaba. Los labios largos y delgados, finos, pálidos, parecían obligados a vivir comprimidos por la barba que tendía a subir, amenazando para la vejez, aún lejana, entablar relaciones con la punta de la nariz claudicante. Por entonces no daba al rostro este defecto apariencias de vejez, sino expresión de prudencia de la que toca en cobarde hipocresía y anuncia frío y calculador egoísmo. [...] La cabeza pequeña y bien formada, de espeso cabello negro muy recortado, descansaba sobre un robusto cuello, blanco, de recios músculos, un cuello de atleta, proporcionado al tronco y extremidades del fornido canónigo, [...] el más apuesto azotacalles de Vetusta. (LR, 102-103)

A partir de este retrato muy difícilmente se podría imaginar la figura de un mozo hermoso que enamora a las beatas con su elegancia, y más bien daría la impresión de un campesino (Bobes Naves 1993, 134-135). Así, su función como seductor exige unos atributos de belleza

⁴⁵ Clarín no muestra abiertamente la vida privada del clérigo, sino que se limita sobre todo a su vida pública, probablemente debido al escándalo que pudiera suscitar en la época afirmar que Fermín no cumplía con el voto de castidad (Ten Doménech 2021, 742).

⁴⁶ Los ojos verdes se relacionan tradicionalmente con el mal y la seducción, además, la descripción de su mirada se asocia fácilmente con las serpientes y los sapos.

de los que el narrador no puede eludir las metáforas desagradables, mostrando así su desacuerdo con el rol que el personaje desempeñará en la narración.

María del Carmen Bobes Naves (2001, 6-9) compara las técnicas utilizadas por Clarín en la creación de don Fermín con las que más tarde se utilizarían en el cine, por planos sucesivos situados de manera discrecional completados con presentaciones intencionales del narrador. Después de sucederse en el primer capítulo distintas visiones del Magistral (una visión desde lejos, una visión parcial desde cerca, la visión total y decisiva del narrador que rechaza algunos de los rumores que circulan sobre el canónigo y una visión metafórica que relaciona su figura con la cola de un pavo real, con la viscosidad de una planta submarina y con la palidez de un cadáver), dará comienzo la trama y se confirmarán, o no, los augurios apuntados.

Se observa una coincidencia interesante en la actitud de Ana y la de don Fermín con respecto a su belleza: ambos manifiestan un complejo narcisista. Este hecho ya lo hemos comprobado en la descripción de Ana, pero en el caso del canónigo también se puede advertir: «quedó satisfecho con la conciencia de su cuerpo fuerte» (LR, 411). Sin embargo, tal y como afirma Álvarez Hernández (2002), también rechazan la imagen que el espejo les devuelve: a Ana, «se la figuró que la Ana de enfrente le pedía cuentas...» (LR, 602), mientras que «El Magistral miraba con tristeza sus músculos de acero, de una fuerza inútil... el mozo fuerte y velludo que tenía enfrente, en el espejo, le parecía otro yo que se había perdido» (LR, 410). De esta manera se construye el choque entre el yo y la (auto)representación, es decir, entre quienes somos, creemos que somos y queremos ser y lo que la sociedad cree que somos.

En cuanto a la personalidad de este personaje, también es un solitario —igual que su dirigida Ana—, a pesar de la sombra materna que siempre lo acompaña. Su naturaleza es ambigua, puesto que se crea un contraste muy acentuado entre su vida interior y la imagen que crea de cara a los demás: tiene una expresión cuando se encuentra solo, y se reviste «de repente de la expresión oficial» (LR, 100) cuando alguien aparece. Lo que los demás conocen sobre su persona es información insegura, basada en rumores y en su máscara oficial que utiliza frente a sus feligreses. El narrador avisa sobre su naturaleza al afirmar que «este fingimiento era en él segunda naturaleza» (LR, 423).

Los dos rasgos más característicos de su personalidad, el orgullo y la ambición, aparecen desde el primer capítulo de la obra. El personaje es introducido por la mirada de los dos monaguillos, que lo observan dirigirse a la torre de la catedral, su observatorio particular:

Uno de los recreos solitarios de don Fermín de Pas consistía en subir a las alturas. Era montañés, y por instinto buscaba las cumbres de los montes y los campanarios de las iglesias. [...] Cuanto más subía más ansiaba subir [...] Llegar a lo más alto era un triunfo voluptuoso para de Pas. (LR, 104)

Esta afición, en lugar de dirigirse al cielo en un intento de acercarse a Dios, lo hace hacia la tierra, observando todo lo que posee y planeando la dominación del resto de Vetusta:

Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todas su ciencia de Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula [...] Y bastante resignación era contentarse por ahora con Vetusta. (LR, 105-106)

Desde su papel como rector de la conciencia y director espiritual de miembros de las familias burguesas y nobles –sobre todo de las mujeres–, Fermín influye directamente en la vida y las costumbres de las altas esferas. La buena relación entre aristocracia y clero es personificada por los vínculos entre este personaje y los residentes de la Encimada. Por ello, tal y como asevera Ten Doménech (2021, 738), el Magistral conoce todos los secretos de las casas más importantes de Vetusta y es invitado a todos los eventos sociales, a través de los cuales descubre aquello que por confesión no le había sido revelado.

Clarín utiliza la muerte del comerciante don Santos para revelar la bajeza de Fermín, quien le impide al obispo acudir al auxilio del alma del moribundo, una decisión altamente criticada por la beatería vetustense: «aquel pobre don Santos había muerto como un perro por culpa del Provisor; había renegado de la religión por culpa del Provisor, había muerto de hambre y sin sacramentos por culpa del Provisor» (LR, 803). Solo se le pudo perdonar por la conversión al cristianismo del ateo don Pompeyo, aunque el Magistral la desea por la ambición de mejorar su reputación a través de un milagro, y no tanto por el sentimiento religioso: «de su reciente papel de verdugo en la defunción de Barinaga pasa a ser un sacerdote redentor, porque [...] será considerado el artífice del milagro de la conversión» (Aboal López 2016, 12-15).

Antonio Conde Falcón acerca todavía más a Ana y don Fermín, atribuyéndole también al segundo la inestabilidad psicológica presente en una gran cantidad de síntomas de neurosis: «obsesiones, sensación de inseguridad, sensación de duda, complejo de superioridad o ansia de ésta, etc. [...] una persona que no está a gusto con nada a su alrededor por la sencilla razón de que no está a gusto consigo misma» (Conde Falcón 1982, 129).

Fermín también es importante por su evolución psicológica, ya que pasa de vivir por su ambición y crear su imagen ante los demás, a centrarse exclusivamente en su pasión por Ana y a perder el control sobre sí mismo. No obstante, volverá a sus inicios fríos tras la traición de la Regenta. El Magistral empieza solo en la novela, ama a Ana y comparte con ella, “fraternalmente”, varios años, y al final de esta termina de nuevo solo, rechazando en la última escena a la que tanto dolor le había provocado.

4.1.3. El don Juan vetustense: don Álvaro Mesía

Álvaro Mesía es el presidente del Casino de Vetusta y el jefe del partido liberal dinástico, un hombre influyente y fuertemente influido por la sociedad vetustense. No proviene de una familia noble, pero es tratado como tal por su estrecha amistad con Paco Vegallana, el Marquesito. Sin embargo, a lo largo de la obra, el narrador lo trata siempre con desprecio: «gallo rubio» (LR, 279), «gallo vetustense» (LR, 877, 1018), «don Juan Tenorio» (LR, 277, 1056), «don Juan de Vetusta» (LR, 280, 508).

Sobre este personaje se conoce muy poco, y ello se expresa para reafirmar su papel de seductor: su belleza física, sus actividades donjuanescas con diferentes mujeres y, principalmente, su conducta con la Regenta. Nada se dice sobre su familia o sobre su trabajo, o las razones de ser de su personalidad y comportamiento. Se dan detalles sobre su aspecto físico, que responde a la función de seductor que desempeña en la novela, pero no se alude a ningún aspecto de su carácter, sentimientos o historia. El personaje responde a su único fin: conquistar mujeres, y el narrador le niega cualquier tipo de mundo interior.

Físicamente, don Álvaro es alto, esbelto, «un figurín intachable» (LR, 278) y siempre va a la moda: «Don Álvaro Mesía era más algo que Ronzal y mucho más esbelto. [...] aquella ropa el eterno modelo de la ropa» (LR, 278). Es «rubio, pálido, de ojos pardos, fríos casi siempre, pero candentes para dar hechizos a una mujer» (LR, 279). A pesar de su belleza, «cuarenta años y alguno más contaba el presidente del casino» (LR, 289), la edad que tenía don Víctor Quintanar cuando se casó con Anita.

También la actitud de Mesía con respecto a la conquista se ve cargada de sarcasmos por parte del narrador. Se muestra muy seguro con respecto a su victoria, ya que piensa que «no había más amor que uno, el material⁴⁷, el de los sentidos; que a él había de venir a parar aquello» (LR, 582). «Y además, no creía en la mujer fuerte. ¡Señor, si hasta la Biblia lo dice! ¿Mujer fuerte? ¿quién la hallará?» (LR, 296-297). Una vez la seducción es llevada a cabo, el desprecio del narrador queda todavía más patente, pues no vuelve a referirse al Tenorio por su nombre (Bobes Naves 1993, 143), sino que pasa a ser «el gallo corrido y gastado» (LR, 1016), «el Gran Tacaño del amor» (LR, 1017), «el libertino graciosos» (LR, 1025) y «el seductor de oficio» (LR, 1026).

⁴⁷ Su materialismo se ve reforzado por las únicas lecturas que se le atribuyen, Ludwig Büchner y Jacobo Moleschott. Además, Clarín muestra un rechazo abierto hacia el materialismo, por lo que, que se lo atribuya a don Álvaro solo es una muestra más de la antipatía que le despierta el personaje.

En sus intentos por vencer la resistencia de la Regenta, el Tenorio hace partícipes a sus amigos, Paco Vegallana y Visitación, de su amor y sus penurias, a cada cual expresándose de manera diferente. Al primero «le engañó como engañaba a ciertas mujeres que tenían educación y sentimientos semejantes» (LR, 292) porque «al Marquesito había que hablarle de amor puro» (LR, 328), mientras que a la segunda le hablaba «de una conquista más. [...] Visitación quería precipitar a la Regenta en el agujero negro donde habían caído ella y tantas otras» (LR, 328).

Por lo tanto, este personaje plano tiene tres características básicas acordes a su rol de seductor en la novela: la belleza, la vanidad y el desprecio que despierta por su inmoralidad.

4.1.4. El marido engañado: Víctor Quintanar

Don Víctor es presentado como un magistrado de Zaragoza que había sido regente de varias Audiencias, incluida la de Vetusta, «algo maduro, aunque no mucho, para novio» (LR, 236), que «no estaba mal conservado» (LR, 237) según Ana, aunque el primer rasgo de su físico en el que se fija son sus canas. Cuando los futuros novios se conocen, don Tomás Crespo lo define como «un aragonés muy cabal, valiente, gran cazador, muy pundonoroso y gran aficionado de comedias» (LR, 237). A pesar de sentir la vocación artística, «entró a la carrera judicial a regañadientes» (LR, 651) y no muestra ninguna cualidad ni interés hacia ella, ni se siente feliz en su profesión: «¡Aborrecía los pleitos [...]!» (LR, 651), por lo que no es de extrañar su jubilación prematura. Sobre este *egoísmo* profesional, Labanyi (2011, 269) sostiene que «su abdicación de responsabilidad social al jubilarse prematuramente de los tribunales es paralela al “egoísmo” que exhibe al no prestarle suficiente atención a su esposa».

Cuando se casan, el magistrado cuenta con «cuarenta años y pico» (LR, 240) y es considerado tanto por Ana como por Frígilis, «el único novio digno de ella» (LR, 240). Anita se casa por necesidad, para poder emanciparse, dejar de ser una carga para sus tías y para conseguir una situación social y económica estables. A su pesar, «no le amaba, no; pero procuraría amarle» (LR, 246). Sin embargo, tal y como asevera López Ruiz (2020, 425), se pregunta si el matrimonio sin amor no sería una temeridad, y para sustentar sus dudas recuerda el argumento de *El sí de las niñas* (1805) de Leandro Fernández de Moratín.

Al comienzo del discurso de la novela, Ana Ozores cuenta con veintisiete años y está decidida a ser una buena esposa y a querer y respetar a su marido, del que piensa que

había sido hermoso, no cabía duda. Verdad era que sus cincuenta y tantos años parecían sesenta; pero sesenta años de una robustez envidiable; su bigote blanco, su perilla blanca, sus cejas grises le daban

venerable y hasta heroico aspecto de brigadier y aun de general. No parecía un Regente de Audiencia jubilado, sino un ilustre caudillo en situación de cuartel. (LR, 176)

Pero esta opinión cambia a lo largo de los capítulos. La Regenta se compadece de su maternidad frustrada pensando «en el marido incapaz de fumar un puro entero y de querer por entero a una mujer» (LR, 575), utilizando de esta manera la metáfora del puro para simbolizar la impotencia o inapetencia sexual de don Víctor. Más tarde, cuando cede ante las pretensiones de don Álvaro, este degrada la imagen de don Víctor para asegurar su puesto como amante. El “venerable anciano” se convierte a ojos de su mujer en:

¡Aquel marido a quien ella había sacrificado lo mejor de la vida, no sólo era un maníaco, un hombre frío para ella, insustancial, sino que perseguía a las criadas de noche por los pasillos, las sorprendía en su cuarto, les veía las ligas..! ¡Qué asco! [...] Era asco; y una especie de remordimiento retrospectivo por haber sacrificado a semejante hombre la vida. (LR, 1015)

En cuanto a su papel como marido, a pesar del cariño que le profesa a su mujer, se siente muy contrariado por sus continuas crisis nerviosas y enfermedades: «consideró que era un contratiempo serio la enfermedad de su queridísima Ana» (LR, 680). Todo ello porque vive sumido en su propio mundo. Don Víctor prefiere estar rodeado de teatro, caza y los artilugios que diseñaba y creaba, y no preocupándose por una mujer a la que la sociedad considera una histérica. El narrador afirma que don Víctor es una persona fácilmente manipulable, sin principios firmes, «que siempre acababa por querer lo que determinaban los demás» (LR, 650), pues «carecía de carácter. Hablaba como el periódico o el libro que acababa de leer» (LR, 651).

Es un gran aficionado al teatro del siglo XVII, sobre todo a Calderón de la Barca: «deleitaba especialmente el teatro del siglo diecisiete. [...] Según él, nadie como Calderón entendía en achaques del puntillo de honor» (LR, 180). Se entrega al siglo de Oro español para superar su profesión artística frustrada. En su inconsciente, a través de estos escritos, don Víctor parece prever el adulterio, y desde el comienzo del discurso toma postura al respecto: «Si mi mujer [...] fuese capaz de caer en liviandad digna de castigo... [...] yo le doy una sangría suelta» (LR, 180-181). En el capítulo XVI, el magistrado expone al mismo Mesía la venganza que tomaría:

Nadie dirá que yo [...] tengo ese punto de honor quisquilloso de nuestros antepasados [...] seguro estoy, me lo da el corazón, de que si mi mujer (hipótesis absurda) me faltase... se lo tengo dicho a Tomás Crespo muchas veces... le daba una sangría suelta. [...] En cuanto a su cómplice [...] le mataría con arma blanca. (LR, 618-619)

Don Víctor acaba viviendo en carne propia la humillación del teatro de Calderón, donde el protagonista tiene que vengar su honor: «Pero había llegado la suya. Aquél era su drama de capa y espada. Los había en el mundo también. ¡Pero qué feos eran, qué horrorosos!» (LR, 1039). Quería castigar, vengarse, ser como uno de los héroes de las obras que leía con tanto

entusiasmo, pero al final se da cuenta de que no sería capaz de matar a las personas a las que quiere a pesar de la traición: «Se despreció profundamente, pero más profundo que el desprecio fue el consuelo que sintió al comprender que no tenía valor para matar a nadie, así, tan de repente» (LR, 1039). A este respecto, Luis Siboni afirma que

En vez de un caballero de carne y hueso, es un majadero de remate, puesto que se pasa la vida glosando las terribles venganzas de los maridos ultrajados en el teatro de Calderón, y cuando su honra anda por los balcones, todo se le vuelve arbitrar medios para que la adúltera no se le muera del susto. (Siboni *apud* Martínez Cachero 2001, 21)

Aunque la imagen más difundida del lector masculino decimonónico era la del hombre culto y juicioso, contrapuesto a la de la mujer irreflexiva y sentimental, Víctor Quintanar se asemeja más a su esposa en cuanto a actitud emocional ante los libros: «no mantiene ninguna frontera entre el terreno ficcional y el real» (García Suárez 2014, 195), vive en la ficción y es presentado como un personaje ridículo, anacrónico, fuera de la realidad. Por ello, extrapola la forma de comportarse y hablar de sus personajes favoritos y adopta el código social y moral de las obras, lo que lo empujará a aceptar un duelo que acabará con su vida. Por lo tanto, Clarín castiga indistintamente a hombres y mujeres que practican la lectura romántica, y es por ello que el castigo físico recae sobre él y no sobre Ana.

4.2. El adulterio y su significación literaria

4.2.1. Antecedentes causales

John Stuart Mill (1806-1873), en su *Sistema de lógica deductiva e inductiva* (1843) afirma que «si conocemos una persona a fondo y si conocemos los motivos que actúan sobre ella, podemos predecir su conducta con la misma certeza con que podemos predecir cualquier acontecimiento físico» (Stuart Mill *apud* Martínez Torrón 1984). Por ello, es importante conocer la prehistoria de los personajes y sus condicionantes familiares, personales y sociales para entender los motivos detrás de sus conductas.

Desde el inicio de la novela, el adulterio está presente como tentación, posibilidad y solución a los problemas y las carencias de Ana. El relato introduce anécdotas que presentan las circunstancias que podrían considerarse causas de la caída en desgracia de la protagonista. Según María del Carmen Bobes Naves (1993, 34-35, 65-68), las más relevantes serían de carácter personal, familiar, matrimonial, social, meteorológico y relacionadas con la edad y la naturaleza humana. A continuación, detallaremos estos elementos causales.

La misma belleza de Ana puede actuar como causa de su situación. Todos sus pretendientes, por lo menos en un primer momento, sienten una atracción física por ella. Don Víctor le pide matrimonio sin apenas hablar con ella, conociéndola solo de conversaciones con su amigo común Frígilis. Don Álvaro la pretende exclusivamente por su belleza, ni su inteligencia ni su alma escogida llaman su atención. Finalmente, don Fermín muestra interés por ella por ser la mujer más hermosa y admirada de Vetusta, lo que la convierte en el símbolo de la ciudad que él quiere dominar. Un rasgo descriptivo como la belleza se convierte en causa del deseo, un proceso narrativo utilizado en la mayoría de las novelas de adulterio. Además, dentro de la concepción de la época, Ana, con sus veintisiete años, empieza a sentirse vieja: «veintisiete años de mujer eran la puerta de la vejez a que ya estaba llamando» (LR, 375). Psicológicamente, se ve sumida en una crisis ocasionada por el miedo a envejecer y perder la belleza por la que todos la admiran, hecho que facilita la caída en los amores escandalosos.

En cuanto a su herencia genética, rasgo muy importante dentro de la narrativa naturalista, Ana es hija de don Carlos Ozores y una señora italiana cuyo nombre no se revela⁴⁸, posiblemente como recurso intencionado del autor para significar la invisibilización de la mujer y la presión que la sociedad ejerció sobre Ana para que la olvidara. Cualquier actitud criticable de Ana desde el punto de vista de doña Camila, sus tías o la sociedad vetustense en su conjunto, se le atribuye a la herencia de la italiana: «representa esa niña la poco meticulosa moralidad de su madre, de su infausta...» (LR, 215); «¡Como su madre! [...] *Improper, improper!* ¡Si ya lo decía yo! El instinto... la sangre...» (LR, 193). La sociedad se refiere a ella como *la italiana*, *la modista* o *la bailarina*, siempre con ese significado libertino y casquivano que dicha nacionalidad y profesiones liberales tenían en la época (Masip Hidalgo 2018, 203).

Sin embargo, la misma novela rechaza el argumento de la herencia al indicar que su madre era «una humilde modista italiana que vivía en medio de seducciones sin cuento, honrada y pobre» (LR, 185). Por lo que no se puede decir que Ana haya heredado tendencias adúlteras de su madre, puesto que en una situación peor que la de su hija, la madre se mantuvo honrada. La herencia recibida de su madre podría verse como causa del posterior adulterio de Ana solo desde el punto de consideración de la sociedad vetustense. En cuanto a don Carlos, su herencia no parece muy marcada en la personalidad de Ana. En la casa paterna Ana dispone

⁴⁸ Antonio Masip Hidalgo (2018, 208) lanza la teoría de que el nombre de la madre de Ana sería Anna –según la grafía italiana–, pues la tradición de la época era que los niños recibieran el nombre de la madre muerta en el parto.

de total libertad para elegir sus lecturas, que son muy dispares y el único “error” que se le podría atribuir a don Carlos: mitología, las *Confesiones de San Agustín*, *El genio del cristianismo*, etc. (de Gordejuela 1952, 78). Por lo tanto, la ley de la herencia de las novelas decimonónicas no aparece explícitamente en *La Regenta*.

Toda la sociedad vetustense advierte la infelicidad de Ana menos su propio marido, don Víctor. Frígilis lo comenta reiteradamente, e incluso es quien se lo hace saber a Quintanar; este, sorprendido, lo comenta con su mujer («Frígilis me lo repite sin cesar: “Anita no es feliz”. [...] yo no lo había notado, lo confieso» [LR, 383]) y encuentra soluciones en el lugar más inadecuado: «si me apuras, le mando a Paco, o al mismísimo Mesía, el Tenorio, el simpático Tenorio, que te enamoren» (LR, 383). Don Víctor, en su ingenuidad, propicia su posterior desgracia brindando su amistad a don Álvaro y haciendo que frecuente continuamente su casa, y cumple así el papel de marido facilitador que espolea la libertad de su esposa y el cortejo (Martín Gaité [1972] 2017, 140). A las causas matrimoniales también se suma el deseo insatisfecho de Ana de ser madre: «¡Si yo tuviera un hijo!... ahora... aquí... besándole, cantándole...» (LR, 173). Pero, tal y como sostiene Ciplijauskaitė (1984, 78), la ausencia del hijo también aligera la pena del adulterio, pues no causa ningún trauma a un niño.

La desfiguración o la ausencia de la figura materna⁴⁹ es un tema recurrente tanto en *La Regenta* como en *Su único hijo*. El deterioro de la institución del matrimonio viene reforzado, en la concepción clariniana, por la esterilidad y el adulterio, ambos presentes en los personajes centrales de la novela tratada. Los personajes masculinos, con los que Ana hubiera podido cumplir su rol social y anhelo personal, se ven limitados por diversos motivos: don Fermín por su posición de sacerdote, don Víctor por su incapacidad, su tendencia homosexual (por la relación tan íntima que mantiene con Frígilis) o su asimilación como padre, y don Álvaro por tratar a la mujer como mercancía y no como posible madre. Por lo tanto, a la protagonista le es negada la posibilidad de cumplir con su papel *natural* como mujer y convertirse en madre. Tampoco la visión de la maternidad de Ana es la adecuada según los designios burgueses, pues solo la desea como medio para controlar su sexualidad, y no como fin en sí. Acorde a Useche (2010, 28), «la infertilidad sería el resultado de la tensión irresoluble entre tradición y progreso, es decir, de la obstinación de los vetustenses por mantener un orden social caduco».

⁴⁹ En *Su único hijo*, Clarín vuelve a tratar la desfiguración de la madre a través del personaje de Emma Valcárcel, quien no desea estar embarazada y no muestra ningún tipo de afecto hacia su recién nacido.

Jo Labanyi relaciona todo el argumento y las historias personales de los personajes con la maternidad:

Al igual que ocurriría posteriormente en el psicoanálisis, todo empezó a verse como culpa de la madre. Y no ser madre suponía un incumplimiento de las obligaciones sociales. La construcción de la «madre normal» se convirtió en el elemento clave de la construcción de la «familia normal», la cual, a su vez, era el elemento clave de la regeneración social. *La Regenta* está llena de familias «anormales» en las que la madre, o la ausencia de una madre, es la causa de la situación anómala. [...] toda la vida de Ana está marcada por el hecho de no haber conocido a su madre, y destruirá su propio matrimonio por no poder ser madre. (Labanyi 2011, 265)

También en *Fortunata y Jacinta* (1887) tiene un protagonismo central la ausencia de hijos en la familia burguesa compuesta por Juanito Santa Cruz y Jacinta, la perfecta casada. Igual que Ana, también el personaje de Galdós se lamenta en repetidas ocasiones de su esterilidad, aunque por motivos igualmente egoístas, para poder convivir con la ausencia y los devaneos de su esposo: «Lo tenía todo, menos chiquillos» (FyJ, I, 228); «Si yo tuviera un niño, me entretendría mucho con él, y no pensaría en ciertas cosas» (FyJ, I, 288). Jacinta, en su intento de ser un modelo de ángel del hogar y debido a la obligación social de perpetuar la familia, ansía cumplir con todos los requisitos de su rol, lo que la lleva a enfermar, a psicopatizar su maternidad frustrada. Frente a este cambio de actitud, Santa Cruz le comunica a Fortunata, su amante, su temor a dejar de ser el centro de atención de su mujer: «¡Pues si pariera...! Santo Cristo, no quiero pensarlo. De seguro perdía el juicio, y nos lo hacía perder a todos. Querrá a mi hijo más que a mí y más que al mundo entero» (FyJ, II, 820).

Por el contrario, Fortunata, la que es de pueblo, queda al margen de las reglas sociales burguesas del matrimonio. Su hijo nace como fruto del instinto reproductivo pasional primitivo, y no de un sentimiento maternal. Sobre la significación social de sus adulterios con Juanito según la teoría del liberalismo, Labanyi (2011, 225) sostiene que:

El primer adulterio de Fortunata con Juanito, al igual que su aventura original con él, está impulsado por el instinto ciego; su segundo adulterio con él, después de las lecciones de Feijoo, es elegido conscientemente. Este segundo adulterio, en el cual ella dispone libremente de la propiedad sobre su propia persona, culmina en lo que, según la teoría del mercado, constituye la prueba concluyente de la libertad individual: la firma de un contrato por el cual dispone libremente de su propiedad, al dictar un testamento para legarle su hijo a Jacinta y sus acciones a Guillermina. (Labanyi 2011, 225)

Mientras Jacinta vive en un entorno artificialmente construido por el estamento burgués, Fortunata crece y se desarrolla en un ambiente visceral y salvaje, rodeada de animales. Así, la mujer de pueblo es más fértil que la mujer burguesa (Labanyi 2011, 229), como si de una gallina ponedora se tratase, reproducido por el símbolo del huevo que Fortunata sorbe ante la mirada de Juanito. La maternidad es para Fortunata un cambio en su pasión, la única manera de superar a Jacinta (Caudet 2011, 168): «porque ella [Jacinta] será para usted todo lo santa que quiera, pero está por debajo de mí en una cosa: no tiene hijos [...]. Y otra vez lo digo: la esposa que no da hijos, no vale... Sin nosotras las que los damos, se acabaría el

mundo...» (FyJ III, 1188). En *Fortunata y Jacinta*, Galdós pone de manifiesto la decadencia de la sociedad burguesa y, a través de la creencia de Fortunata, sitúa las leyes naturales por encima de la moralidad y las leyes de la sociedad (Cuadet 2011, 176; Arencibia 2020, 273-276). Sin embargo, gracias a la libertad de Fortunata y al contrato que firma legándole su hijo a Jacinta, también la hace libre a ella.

Volviendo a *La Regenta*, Vetusta, aparte de un microcosmos, también es una fuerza negativa que determina los sucesos y personajes de la narración. La clase alta de la capital provinciana actúa como ayudante de Mesía en la conquista de Ana y la empuja al adulterio. Las motivaciones de cada uno son diferentes: Paco Vegallana ayuda a don Álvaro por la amistad que los une y su idea del amor; Visitación siente envidia de la virtud de Ana y quiere demostrar que son iguales; por último, la marquesa lo hace porque le gusta actuar de celestina (Rouhi y Cassidy 2019, 44).

Don Álvaro cuenta incluso con el clima en su estrategia de conquista. Las condiciones meteorológicas de Vetusta pueden considerarse una causa indirecta que empuja a Ana al aburrimiento, y de este al adulterio: «Sí, a veces me aburro. ¡Llueve tanto!» (LR, 362); «y el mundo era plomizo, amarillento y negro según las horas, según los días; el mundo era un rumor triste, lejano, apagado... el mundo era una contradanza del sol dando vueltas muy rápidas alrededor de la tierra, y esto eran los días; nada» (LR, 688); el exterior se proyecta así como el estado de ánimo del yo. Pero «durante su periodo de insatisfacción sexual-maternal, Ana será influida negativamente por todas las sensaciones externas [...]: sonidos tristes, colores oscuros, lluvia, frío, humedad» (Conde Falcón 1982, 125).

Carlos Bertoglio (2013), por el contrario, considera que el clima solo es el reflejo del hastío de Ana, que encuentra en la disposición climática la retroalimentación que necesita: «la monotonía interior se alimenta de la exterior y a su vez la primera influye en la percepción de un afuera cuya tristeza y lejanía empujan a la protagonista a permanecer rebotando en su eterno encierro». Como refuerzo a esta teoría, después de superar su insatisfacción sexual-maternal, las mismas sensaciones externas influirán positiva y placenteramente en Ana.

Por último, Ana percibe «en las entrañas gritos de protesta, que le parecía que reclamaban [...] derechos de la carne, derechos de la hermosura» (LR, 377), y debido a su fracasado matrimonio, tiene «hambre atrasada» (LR, 1015), como diría don Álvaro, de sentirse deseada y amada.

A pesar de estos factores, la novela no ofrece casi información sobre la prehistoria de la protagonista, comienza *in medias res*. Solo se centra en la vida de Ana después de casada y una

vez asentada en Vetusta, por lo que todo lo anterior pierde importancia. Las retrospectivas, los *flashbacks*, son extensas y muestran la formación del temperamento de la protagonista, con especial énfasis en su actitud personal, por encima de la influencia de la herencia y del medio, por lo que el presente incorpora el pasado. Las razones fundamentales que propician el adulterio no se sitúan en el pasado, en la herencia o en la educación, sino en el presente de la obra, en los tres años que se nos detallan (Bobes Naves 1993, 34). Por lo tanto, son los factores circunstanciales los que determinan el comportamiento de Ana, y no los hereditarios, y también los psicológicos, como su ideal de ser madre, la falta de apoyo moral y religioso de don Fermín y la incompreensión de su marido (Pineda García 1979, 192).

4.2.2. Un triángulo amoroso con vértice eclesiástico⁵⁰

4.2.2.1. Un matrimonio incestuoso

En *La Regenta* el triángulo amoroso se crea entre don Álvaro Mesía, don Fermín de Pas y Ana Ozores, y se representa de esta forma porque, a ojos del Magistral, él es el esposo legítimo de Ana, que «es mi mujer... la mujer de mis entrañas...» (LR, 887), y no el «idiota incapaz de mirar por el honor propio, ni por el ajeno» (LR, 882) de don Víctor. Precisamente este hecho es el que le confiere originalidad a la obra por encima de las demás novelas de la época que tratan el adulterio (Bobes Naves 1993, 73). Además, no se presenta la lucha entre el marido y el amante —estos incluso son amigos íntimos—, sino que el enfrentamiento se da entre don Álvaro y el Magistral.

La persona que actúa como celestina en la relación de Ana y Víctor Quintanar es don Tomás Frígilis, un darwinista convencido que se dedica al cruce de gallos ingleses y españoles y a la aclimatación de eucaliptus en Vetusta. Después de ocho años de matrimonio infeliz, Anita compara las labores de Frígilis a la realizada cuando propicia su unión con Quintanar y lo culpa de todas sus carencias (Bobes Naves 1993, 15). A pesar de sus buenas intenciones, don Tomás no repara en lo incompatible que era el futuro matrimonio y en la abismal diferencia de edad de los cónyuges —más de veinte años—:

“Aquél había sido su único amigo en la triste juventud [...] y ahora casi le odiaba; él la había casado; y sin remordimiento alguno, sin pensar en aquella torpeza, se dedicaba ahora a sus árboles, que podaba sin compasión, que injertaba a su gusto, sin consultar con ellos, sin saber si ellos querían aquellos tajos y aquellos injertos...” (LR, 662)

⁵⁰ Darío Villanueva en su estudio preliminar de *Los pazos de Ulloa* en la edición de E. Penas, editorial Crística, 2000, denomina “*ménage à trois* con vértice eclesiástico” al papel que desempeña en la trama argumental el cura enamorado.

Antes de elegir a don Víctor, Ana tiene varias opciones de matrimonio, pero se acaba decidiendo por el magistrado, rechazando todas las demás posibilidades, entre las que se encuentra Frutos, un *americano deseado y temido*⁵¹. Ana vive la elección del regente como algo negativo, como la renuncia a cualquier otro hombre «que rebasara de aquellos cinco pies y varias pulgadas de hombre que tenía al lado» (LR, 248). Ella es consciente de lo que su elección supone y se lo comunica a la lectora a través del estilo indirecto libre: «ahora estaba casada. Era un crimen [...] pensar en otros hombres. Don Víctor era la muralla de la China de sus ensueños [...]. Todo había concluido... sin haber empezado» (LR, 248). El tópico de la malcasada o malmaridada se impone de nuevo en el siglo XIX a través de las novelas de adulterio, y la creciente preocupación social con respecto a las consecuencias queda patente en el artículo de Mariano José de Larra titulado «Casarse pronto y mal» (1832).

Según Fernando Sánchez Martín (2002), Marx y Engels establecen una relación entre la economía capitalista y el adulterio, pues, durante el siglo XIX, el matrimonio se considera el único contrato que las mujeres pueden firmar y cuyas consecuencias también son económicas. Así, «el adulterio [...] se convierte en el medio de la mujer para comerciar por sí misma, sin el consentimiento del marido y para intervenir, con mayor o menor sutileza, en la esfera pública» (Sánchez Martín 2002). Víctor Quintanar es la opción más ventajosa desde un punto de vista económico para una joven Ana sin grandes posibilidades matrimoniales por su condición de huérfana. También Labanyi (2011, 49), en línea con lo sostenido por Pateman ([1988] 2019) y tras analizar la teoría política liberal, concluye que el matrimonio es un contrato social por el cual las mujeres adquieren obligaciones sociales –aunque les son negados los derechos sociales– y renuncian libremente a su libertad y propiedades a cambio de estabilidad económica y social dentro del ámbito privado. Por lo tanto, el adulterio es el movimiento libre de las mujeres fuera de su esfera doméstica a la pública.

Las relaciones del matrimonio no consiguen nunca una normalidad conyugal. Cuando Ana piensa en su luna de miel con Quintanar, la recuerda como «una excitación inútil, una alarma de los sentidos, un sarcasmo en el fondo» (LR, 376), haciendo referencia a su sexualidad frustrada. En cuanto a don Víctor, a pesar de empezar el matrimonio con gran entusiasmo,

⁵¹ Marina Cuzovic-Severn (2020, 178, 191) destaca la representación irónica que Clarín hace del afrancesamiento en *La Regenta* y de la negativa española a aceptar la pérdida de las posesiones coloniales, lo que desemboca en una crisis de la identidad nacional moderna postimperial. Este hecho se observa en la imposibilidad de los americanos a contraer matrimonio con las aristócratas españolas, razón de peso en la elección de Ana: «Ana does not choose to marry an *indiano*, “la única esperanza”, but a man without hope—Víctor, a representative of Spanish masculinity in crisis, who dreams of medieval times and of conquest». Por lo tanto, el matrimonio de la Regenta es la muestra del no reconocimiento español de la pérdida de las colonias y de la crisis identitaria que culminó en 1898.

ante la actitud de Anita, su pasión se acaba convirtiendo en un cariño paternal, y «había pasado al papel de barba que le sentaba mejor. ¡Oh, y lo que es como un padre se había hecho querer, eso sí!; no podía ella acostarse sin un beso de su marido en la frente» (LR, 376-377). La misma Ana piensa al contemplar a su marido: «¡Era su padre! ¡Le quería como a su padre! Hasta se parecía un poco a don Carlos» (LR, 889), hecho irónico dada su falta de implicación sentimental con su progenitor. Por lo tanto, la relación conyugal adquiere pronto tintes incestuosos.

La actitud de Ana en el matrimonio es muy ambigua. El placer sexual junto a su marido la avergüenza, propone la separación en el lecho, pero luego reclama una atención carnal por parte de su marido y «de buscaba los besos en la boca» (LR, 377) muchas veces, pero solo recibe amor paternal (Bobes Naves 1993, 113):

No se recuerda quién, pero él piensa que Anita, se atrevió a manifestar el deseo de una separación en cuanto al tálamo [...] y el matrimonio mejor avenido del mundo dividió el lecho [...] Si algo faltaba antes para la completa armonía de aquella pareja, ya estaba colmada su felicidad doméstica, por lo que toca a la concordia. (LR, 179-180)

La Regenta busca la cercanía física de su marido en los momentos de mayor peligro, pero la imagen caricaturesca que encuentra la empuja aún más hacia sus inclinaciones adúlteras:

vio a don Víctor sentado en su lecho; de medio cuerpo abajo le cubría la ropa de la cama, y la parte del torso que quedaba fuera abrigábala una chaqueta de franela roja [...] Ana vio y oyó que en aquel traje grotesco [...] don Víctor leía con énfasis y esgrimía el acero brillante, como si estuviera armando caballero al espíritu familiar de las comedias de capa y espada. [...] Quería la infeliz desechar las ideas que la volvían loca, aquellas emociones contradictorias de la piedad exaltada, y de la carne rebelde y desabrida; quería palabras dulces, intimidad cordial, el calor de la familia... algo más, aunque la avergonzaba vagamente el quererlo, quería... no sabía qué... a que tenía derecho... y encontraba a su marido declamando de medio cuerpo arriba, como muñeco de resortes que salta en una caja de sorpresa... (LR, 850-851)

4.2.2.2. El adulterio espiritual: confesor y dirigida

Cuando pasan ocho años desde el enlace, el matrimonio Quintanar vuelve a Vetusta después de vivir en Granada, Valladolid y Zaragoza por el desempeño de regente de don Víctor. Pasados dos años, Ana comienza a confesarse con don Fermín, día en el que empieza el discurso presente de la novela. Gonzalo Sobejano señala que los dos presentan un paralelismo en sus destinos:

huérfana de madre, huérfano de padre; infancia soñadora, niñez estudiosa; inspiraciones de ella, aspiraciones de él: orientación de sus almas hacia el amor total; poderío de la tentación; reflexividad inagotable; intensidad de los sentimientos primarios y de los sentimientos sin nombre; fatal discrepancia con el medio [...]; inadaptación; fin desesperado. (Sobejano 2001, 157)

Desde el principio, sus relaciones no son las convencionales entre confesor y dirigida, pues ambos creen haber descubierto un tesoro con el que practicar sus monólogos. Mientras que

por parte del Magistral toman rápidamente un matiz amoroso, por parte de ella son ambiguas, dando lugar a malentendidos (Bobes Naves 1993, 121).

Don Fermín se encuentra dividido entre un futuro eclesiástico halagador promovido por los esfuerzos de su madre y su naturaleza más humana y sexual. Mientras Ana sueña con Álvaro Mesía, don Víctor descuida las necesidades carnales de su esposa. Ambos personajes se caracterizan por sus existencias insatisfechas, ya que se encuentran en una posición en la que «tanto el cuerpo (la sotana y los vínculos matrimoniales, respectivamente) como el espíritu (la insatisfacción a causa de sus respectivas maneras de ser) se rebelan contra el destino» (Gullón 2001, 17).

Desde pequeño don Fermín presenta unas carencias que como persona adulta supera a través del poder. Al principio Ana es solo un símbolo más en su ansia por dominar Vetusta, pero la actitud de sumisión y la sensualidad inconsciente de la Regenta provocan en el Magistral una necesidad de dominio, pero también sentimientos amorosos. El canónigo finge ante todos, incluso ante sí mismo, mintiéndose sobre el sentimiento que Ana despierta en él: «¿Era aquello pecado? ¿Era aquello amor del que está prohibido a un sacerdote? Ni para bien ni para mal se acordaba don Fermín de tales preguntas» (LR, 790). En esta situación, «Anita estaba tan segura de que para nada entraba en aquella amistad la carne, que era ella la que se propasaba» (LR, 790), comprometiendo a su hermano mayor del alma. La actitud sensual de Ana se manifiesta en sus pensamientos con respecto a la primera carta que le envía a don Fermín:

También recordó Ana la carta que pocas horas antes le había escrito, y éste era otro lazo agradable, misterioso, que hacía cosquillas a su modo. La carta era inocente, podía leerla el mundo entero; sin embargo, era una carta de que podía hablar a un hombre, que no era su marido, y que este hombre tenía acaso guardada cerca de su cuerpo y en la que pensaba tal vez. (LR, 491)

Cuando en un momento de debilidad don Fermín da rienda suelta a sus celos, Ana por fin comprende la verdad sobre sus sentimientos, pero no guarda recuerdos sobre lo que ella hizo por avivar ese fuego (Bobes Naves 1993, 125): «no se acordaba la Regenta ahora de aquello del “hermano mayor del alma”, ni de la leña que ella, sin mala intención, sin asomo de coquetería, había arrojado al fuego» (LR, 987). Por ello se muestra tan ofendida: «¡qué horror! ¡qué asco! ¡amores con un clérigo!» (LR, 986). Tras este episodio, el Magistral acepta los motivos que le impulsaban, antes inconfesables, y a partir de este momento todos sus actos se encaminan hacia la aniquilación del rival y de la pecadora.

Otro aspecto fundamental en su relación es la desconfianza que muestra Anita y su reticencia a la hora de contarle sus anhelos pecaminosos. Este hecho podría relacionarse con la vanidad de la Regenta, que solamente quiere descubrirle la pureza de su alma. Ni en los momentos

de mayor intimidad acaba de sincerarse y, al igual que a don Víctor, tampoco a don Fermín quiere alterar con sospechas (Bobes Naves 1993, 125-126): «Obrar de otro modo hubiera sido alarmar al esposo sin motivo [...] Y al Magistral no se le decía nada de esto. ¿Para qué? No había pecado» (LR, 698).

4.2.2.3. El adulterio físico

El trato de la Regenta con el Tenorio de Vetusta empieza dos años antes de comenzar el discurso, por lo que podríamos suponer que ocurre nada más llegar el matrimonio a Vetusta. Al principio de la novela, Anita ya lleva tiempo pensando en él y fijándose en el cambio de actitud con respecto a ella: «en estos últimos meses, sobre todo desde algunas semanas a esta parte, se mostraba más atrevido... hasta algo imprudente» (LR, 183). Este fenómeno se debe a que, tal y como afirma Punsoda (2020, 14), las mujeres fueron programadas para confundir el despertar del deseo con el enamoramiento. El primer contacto físico entre ambos se da en el baile del Casino, acontecimiento que le revela a Ana la inutilidad de los goces solitarios y la sensibilidad exacerbada de su cuerpo, deseoso de caricias (Vilanova 2001, 180). Durante el transcurso de la novela se observan numerosos altibajos en la atracción de Ana hacia Mesía.

El temor de Ana aumenta cada vez más y también su lucha interior, que queda de manifiesto cuando don Víctor quiere traer a don Álvaro al caserón y ella justifica su placer de tener cerca la tentación con la falta de decisión por su parte «al sentir cerca de sí a don Álvaro, segura de que no había peligro, respiraba con delicia [...] además, quien mandaba en casa era su marido, no era ella» (LR, 697-698). Ana vive en un continuo conflicto, disfruta de la tentación, pero no quiere caer en ella: «¡Mas renunciar a la tentación misma! Esto era demasiado. La tentación era suya, su único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!» (LR, 363). En palabras de Bobes Naves (1993, 118), renunciar a la tentación sería aceptar la muerte que es la inmanencia de su vida. Sin embargo, Labanyi (2018, 94) reinterpreta el vacío existencial de la protagonista y sostiene que «la inercia, agencia suspendida e inacción de Ana no son una falta o carencia sino una fuerza activa que, precisamente, impulsa el argumento».

En el capítulo XIX de la novela, con motivo del paseo que realiza Ana a la fuente Mari-Pepa tras su confesión, se sugiere la posibilidad de que la Regenta podría liberarse de la inclinación hacia Mesía si se alejara de Vetusta. Esta interpretación se confirma por otros dos episodios: primero, cuando Ana aún estaba soltera y don Álvaro se va a Madrid, esta contempla su ida con tristeza, «pero al mes ya no se acordaba de don Álvaro» (LR, 236); segundo, Ana le pide a Quintanar irse a Aragón para rehuir el peligro en el momento de mayor tentación. Este hecho se repite al final del relato, cuando don Víctor recuerda y comprende los motivos de

la petición de su mujer: «se acordó el infeliz esposo que Ana, meses antes, le proponía un viaje a La Almunia. “¡Tal vez si él hubiera aceptado, se hubiese evitado aquella desgracia... irreparable!”» (LR, 1041). Sin embargo, el determinismo social de la novela se ve reforzado por la aparición del sapo que sobresalta a Ana y que «se le figuró que [...] había estado oyéndola pensar y se burlaba de sus ilusiones» (LR, 347).

4.2.2.4. Dos seductores

La Regenta hace un completo análisis de los dos hombres que la rodean, pero en su inocencia se equivoca en las intenciones de cada uno: después de considerar a don Víctor un estorbo para realizar su propia trascendencia, es decir, alcanzar la felicidad, primero piensa que «don Álvaro no quería vencerla por capricho, ni por vanidad, sino por verdadero amor» (LR, 509), y después «que don Fermín no la quería ni la podía querer para sí, sino para don Víctor» (LR, 509). No se podía equivocar más en sus valoraciones. Biruté Ciplijauskaitė (1984, 57), Pilar Nicolás Martínez (2020, 37) y Sabrina Maazouz (2022) resaltan que Ana se convierte en el campo de la batalla entre la Iglesia –representada por el Magistral– y la oligarquía de la ciudad –encarnada por Álvaro, el presidente del Partido Liberal.

Se realiza una diferenciación necesaria entre los dos personajes que ejecutan la función de seductores, don Fermín y don Álvaro, y los rasgos del primero se oponen a los del gallo vetustense, gastado y rubio, bastante mayor que él. Esta comparación se realiza a los ojos de Ana, pero también a los ojos del lector. Así, en el episodio del columpio, la superioridad física de don Fermín deja en evidencia la baja forma de Mesía:

Don Álvaro disimuló difícilmente el bochorno. [...] Además, él que miraba a los curas como flacas mujeres, como un sexo débil especial a causa del traje talar y la lenidad que les imponen los cánones, acababa de ver en el Magistral un atleta; un hombre muy capaz de matarle de un puñetazo si llegaba esta ocasión inverosímil. (LR, 514)

Ambos personajes se tratan con antipatía y recelo desde el principio de la novela. Constantemente están midiendo sus fuerzas para demostrarle a Ana su respectiva valía, pero también se respetan y se temen, sobre todo el Tenorio al canónigo:

Una mañana [...] vio don Álvaro allá lejos la silueta de un clérigo. [...] Era el Magistral. Estaban solos en el paseo; tenían que encontrarse, iban uno enfrente del otro, por el mismo lado. Se saludaron sin hablar. Don Álvaro tuvo un poco de miedo, de aprensión de miedo. “Si este hombre – pensó – enamorado de la Regenta, desairado por ella, se volviera loco de repente al verme, creyéndome su rival y se echara sobre mí a puñetazo limpio aquí, a solas...” Mesía recordaba la escena del columpio en la huerta de Vegallana. (LR, 893-894)

Juan Antonio López Férez (2009, 133-135, 147-148) resalta el platonismo de las relaciones de Ana con los hombres que pretenden seducirla. Don Álvaro pensaba que la Regenta debía considerarlo un «constante y platónico amator de su gentileza» (LR, 296) para aceptar su cortejo, mientras el Magistral intentaba convencerse de la pureza de sus sentimientos, «por

lo que se juraba ser platónico, siempre platónico, o por lo menos indefinidamente, en sus relaciones con la fiel y querida amiga» (LR, 770). El mismo autor sigue con el análisis de los motivos clásicos en *La Regenta* y pone de manifiesto la recurrente comparación de los dos protagonistas masculinos con Alejandro Magno o con el ilustre César, mientras Ana es la esclava vencida, desfilada junto a los generales conquistadores, uno en la procesión de Viernes Santo y otro en las bocas de toda la sociedad.

Ana trata de resistirse a la tentación a través de la idealización de su matrimonio y de la relación con su confesor, ambos asexuados. La primera es una relación paternofamiliar, mientras que la segunda se da entre hermanos. Así, en palabras de Labanyi (2011, 290), la única alternativa que se le presenta a la Regenta al adulterio es un incesto metafórico. Por lo tanto, la protagonista es condenada a una vida vacía y sin objeto, a la continua insatisfacción de su deseo.

4.2.3. El paso de “torre inexpugnable” a flor marchita

Es interesante mencionar la representación de la obra de teatro *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (1817-1893), una de las escenas centrales y metateatrales de la novela. Ana acepta ir a la función ante los ruegos de don Álvaro y su marido –el segundo impulsado por su deseo de aparentar que es quien manda en su casa y que Ana irá al teatro si él así lo decide–, y el capítulo pasa a ser un presagio del desarrollo de la acción, una herramienta recurrente en las novelas analizadas. La Regenta llega un cuarto de hora tarde y no se fija en el escenario hasta acabado el primer acto, por lo que se pierde la apuesta entre don Luis y don Juan y sus comentarios, similares a la de don Álvaro en el Casino. Así, una vez adentrada en la historia, comienza a fusionar a los hombres que la rodean con los actores y los personajes que estos interpretan (Navarro Durán 2002, 223-231):

Ana se comparaba con la hija del Comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad en que ya había profesado ocho años hacia... y don Juan... ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire de su presencia! (LR, 613)

Ana pasa a ser doña Inés, la novicia, incluso se parece a la actriz. Don Juan es don Álvaro, e irónicamente lleva el apellido de Luis Mejía, el segundo galán. Don Víctor adopta el papel del Comendador, siendo no el esposo, sino el padre de Ana (Bobes Naves 1993, 52). Así, gracias a la obra de teatro, la protagonista ve el amor romántico como la respuesta a su afán de trascendencia (Labanyi 2018, 99). Según Rosa Navarro (2002, 224-225), la originalidad de “Clarín” radica en la humanización de la religión en el personaje de don Fermín, que no tiene su representación en la obra.

El final de la obra lleva a la muerte de don Víctor a manos de don Álvaro, al igual que el Comendador muere a manos de don Juan. Después de presenciar la obra, Ana averigua hacia dónde está llevándola su predilección por el Tenorio. La historia deja de tener secretos tanto para los lectores como para su protagonista, y lo único que queda por averiguar es cómo se llegará a ese desenlace y cuál será el papel que desempeñará don Fermín:

el pistoletazo con que don Juan saldaba sus cuentas con el Comendador le hizo temblar; fue un presentimiento terrible. Ana vio de repente, como a la luz de un relámpago, a don Víctor vestido de terciopelo negro, con jubón y ferreruelo, bañado en sangre, boca arriba, y a don Álvaro con una pistola en la mano, enfrente del cadáver. (LR, 617)

La lucha por Ana enfrenta a don Álvaro y a don Fermín, proceso en el que la Regenta intenta mantener un equilibrio que se rompe continuamente. El principio del discurso nos da la impresión de un trío clásico de marido-mujer-amante, donde el amante solo admira a Ana desde lejos, acobardado por su fama de virtuosa. Esta fama será un obstáculo reiterante durante la conquista:

Pero no pudo hablar, no pudo detenerse. Tuvo miedo a su víctima. La superstición vetustense respecto de la virtud de Ana la sintió él en sí; aquella virtud, como el Cid, ahuyentaba al enemigo después de muerta acaso; él huir; ¡lo que nunca había hecho! Tenía miedo... ¡la primera vez! (LR, 380)

Con la aparición de don Fermín el ambiente cambia, y este personaje se verá enfrentado tanto a don Álvaro, cuya conquista entorpece, como a don Víctor, a pesar de que en apariencia su papel es el de proteger los intereses del marido. Pese a la aparición de este nuevo personaje, durante todo el otoño se mantiene un clima de paz que solo se ve interrumpido por un ataque de celos del Magistral que acaba por presionar y ocasionar la enfermedad de Ana. Cuando la protagonista se recupera, empieza una etapa victoriosa para don Fermín y un alejamiento del Tenorio.

El dominio del canónigo se prolonga durante todo el verano, otoño y parte del invierno, pero el equilibrio vuelve a verse roto por sus celos, esta vez en su desventaja. Ana comprende por fin los sentimientos que su confesor alberga por ella, y no puede sino sentir rechazo, pero no tarda en volver a la catedral al sentir el aburrimiento hogareño y la tentación acuciante del pecado. La Regenta accede a aparecer en la procesión del Viernes Santo como símbolo del dominio que don Fermín ejerce sobre ella, pero la entrega simbólica, que no real, la hace avergonzarse de sí misma y no satisface sus deseos, solamente la fantasía masculina del Magistral, lo que supone la muerte de su misticismo (Godón 2015, 225-259):

A cada paso creía caer sin sentido. Sentía en los pies, que pisaban las piedras y el lodo un calor doloroso; cuidaba de que no asomasen debajo de la túnica morada; pero a veces se veían. Aquellos pies desnudos eran para ella la desnudez de todo el cuerpo y de toda el alma. ¡Ella era una loca que había caído en una especie de prostitución singular!; no sabía por qué, pero pensaba que después de aquel paseo de la vergüenza ya no había honor en su casa... 'Me cegó la vanidad, no la piedad'. (LR, 933)

Don Fermín realiza públicamente una violencia sexual figurada sobre la figura de la Regenta, y se jacta de ello: «él descalzaba los más floridos pies del pueblo y los arrastraba por el lodo» (LR, 933). Ana pierde el control sobre su cuerpo, lo expone ante la sociedad vetustense, lo mancilla con el barro de las calles de la ciudad y es consciente de ello, lo vive como una prostitución, «se había creído prostituida; aquella publicidad devota le había parecido una especie de sacrificio babilónico [...] aquellos pies habían sido del público, desnudos una tarde entera» (LR, 950). La decisión de participar en la procesión solo desemboca en otra enfermedad (que se podría interpretar como un intento de evadir la culpa de saberse engañada por el sacerdote), una crisis nerviosa y el alejamiento definitivo de su “hermano del alma”, pues se produce la muerte de su misticismo: «sentía que la fe, la fe vigorosa, puramente ortodoxa, se derretía dentro de su alma» (LR, 950). Esta vez, con la salida de la enfermedad empieza el triunfo de don Álvaro, pasando cada vez más tiempo juntos y poco a poco encaminándose hacia el adulterio.

En *La Regenta* las miradas y los gestos hablan más que las palabras (Bobes Naves 1993, 102-103). Clarín es capaz de transmitir al lector todo cuanto ocurre fuera de las palabras que pronuncian los personajes, incluidos sus pensamientos expresados mediante el monólogo interior y el estilo indirecto libre. Carolyn Richmond (1984, 4) sostiene que los ojos actúan en *La Regenta* como medio de comunicación entre Ana y don Álvaro, pues expresan su atracción sexual y los altibajos que atraviesan sus relaciones. Así, las miradas y los gestos dan relieve al texto y afectan a los personajes, en ocasiones más que las propias palabras, por lo que no suponen un añadido estático, sino funcional, que influye en el desarrollo posterior de la trama.

Germán Gullón (2001, 17-18) destaca cómo Ana, tras el episodio del columpio, admira: «en silencio la fuerza de su padre espiritual, en la que no vio más que un símbolo físico de la fortaleza del alma; fortaleza en que ella tenía, indudablemente, una defensa segura, inexpugnable, contra las tentaciones que empezaban a acosarla» (LR, 515). Pero se equivoca, y este error es el que facilitará su rendición en manos del clérigo. Por ello, a pesar de no ser un asunto tratado por la voz narradora, el lector habrá interiorizado la actitud de ambos y posteriormente entenderá mejor la decepción que Ana siente al conocer los deseos carnales del Magistral. Donde ella veía seguridad, él se ofrecía como otra tentación.

Los pensamientos de Ana cambian por completo después de la desilusión sufrida al darse cuenta de las verdaderas intenciones de don Fermín. La presión inhibitoria ejercida por su moralidad desaparece, dejando el lugar al desarrollo de sus instintos contenidos y

permitiendo el acceso de don Álvaro. Es posible que, sin esta falla espiritual, Mesía jamás hubiera alcanzado el lecho de la Regenta (de Gordejuela 1952, 82).

Yolanda Rivero-Moreno (2004, 148) advierte que Ana actúa como censora de su propio comportamiento en el debate entre el ser y el deber ser, entre el placer que le provoca una visita al teatro y el descubrimiento del amor romántico que Quintanar le niega (libre albedrío), y el papel que le había sido asignado por la sociedad como esposa no correspondida y perfecta devota (circunstancias determinantes). El determinismo presente en la obra sobrepasa los límites de lo material y fisiológico y alcanza la «*murmuración* [...] un personaje invisible, pero tan real como cualquier otro, que recorre todas las páginas de la obra» (Martínez Torrón 1984) y vence finalmente la fortaleza de la Regenta. Llorenç Barber (2001, 175) señala, como argumento sonoro y *leit motiv* de la ciudad provinciana, su coro de murmullos, los cuchicheos, los rumores y los disimulos: «se murmuraba un poco, pero con el mayor comedimiento, sobre todo si se trataba de clérigos, señoras o autoridades» (LR, 264).

4.2.4. *Consecuencias vetustenses del adulterio*

Teniendo en cuenta la pérdida de interés de Ana por el misticismo, la rendición total de su cuerpo parece cosa hecha para don Álvaro, «porque ella estaba tocada del gusano maldito, del amor de los sentidos; porque ella estaba rendida a don Álvaro, si no de hecho, con el deseo —ésta era la verdad—» (LR, 901). Por lo tanto, su conquista solo parece cuestión de tiempo (Vilanova Andreu 2002, 350). El hecho central de la novela, el adulterio propiamente dicho, se retira de la obra y queda perdido en el espacio temporal entre el capítulo XXVIII y XXIX. Esta estrategia se debe a la mayor importancia de las consecuencias de los hechos que de los hechos en sí. Por ello, al final del capítulo XXVIII se nos da a entender la caída de la Regenta, en gran parte propiciado por la insistencia de don Víctor:

Con aquella fe en sus corazonadas, que era toda su religión, Álvaro buscó más en lo oscuro... llegó al balcón entornado; lo abrió...

—¡Ana!

—¡Jesús⁵²! (LR, 1008)

Y no es hasta bien empezado el capítulo XXIX cuando se ven afirmadas las sospechas de una victoria carnal por parte de Álvaro sobre una «Ana, ya vencida» (1015). De manera que no importa tanto lo sucedido como la manera de vivirlo del personaje y las consecuencias que le reportan. Ana se entrega por completo a don Álvaro, por amor y exigiendo la

⁵² La interjección tiene un valor simbólico que refleja la fusión entre los elementos eróticos y religiosos recurrentes en la novela y en la mente de Ana. Además, Barber (2001, 180) la considera como la culminación adecuada para una relación tan soslayada, repleta de acercamientos, esperas y circunloquios.

constancia y eternidad por parte de su amado: «Para siempre, Álvaro, para siempre, júramelo; si no es para siempre, esto es un bochorno, es un crimen infame, villano» (LR, 1015). Mesía incluso ocupa el lugar que antaño pertenecía a Dios: «Si alguna vez le sobrecogía la idea de perder a don Álvaro, temblaba horrorizada, como en otro tiempo cuando temía perder a Jesús» (LR, 1014-1015), conque Ana lo venera como antiguamente veneraba al Señor (Durand 1988, 306-307). Clarín subraya todavía más la infelicidad anterior de Ana, que, a través de su aventura adúltera con don Álvaro, alcanza el goce y el amor, contrapuesto a su frustración e insatisfacción previas:

Se deshace de las cadenas de la pasividad completa y estado asexual marital al que su esposo civil la condena, así como de aquellas por las cuales se vio obligada a callejar su sexualidad por Vetusta. Como adúltera goza de una agencia que toma forma en la voluntad del deseo, permitiendo repetidas veces el acceso de su amante a la habitación, lo que acredita el goce sexual femenino. (Godón 2015, 261)

En el caso de don Álvaro, «se confesaba todo lo enamorado que él podía estarlo de quien no fuese don Álvaro Mesía» (LR, 1015). Después de tiempo preparándose “para la campaña”, cuando por fin consiguió su objetivo, el Tenorio sentía que «nunca había sido más feliz» (LR, 1015). No obstante, más que compartir este sentimiento, Ana «le adoraba [...] por su cuerpo, por *el físico*» (LR, 1016). La Regenta se deja llevar por su pasión y no tiene ningún interés intelectual en don Álvaro: «muchas veces, si a él le daba por hablar largo y tendido, ella le tapaba la boca con la mano y le decía en éxtasis de amor: “No hables”» (LR, 1016).

La relación es apasionada, hecho que hace que Álvaro se sienta intranquilo. «Él mismo notaba que su rostro perdía la lozana apariencia [...] Sí, sentía que dentro de su cuerpo había algo que hacía *crack* de cuando en cuando. [...] temía [...] decaer en presencia de Ana» (LR, 1016). El narrador describe irónicamente el miedo que la pasión ardiente e insaciable de Ana despierta en el Tenorio, que desmejora a ojos de sus amigos y teme hacer el ridículo frente a su joven amante, por lo que incluso entrena —leyendo manuales de higiene, yendo a caballo y paseando— para sus encuentros sexuales. Además, con tal de conseguir la colaboración de Petra, «don Álvaro comenzó el ataque» (LR, 1018), pero no se esperaba que la criada prefiriera los juegos del amor, un gran inconveniente para él. Cuando, por fin, consigue deshacerse de ella a petición de don Víctor, don Álvaro se alegra porque «comprendía que ya no podía pagar a Petra sus servicios con amor, porque cada día era más urgente economizarlo» (LR, 1026).

Mesía, para conseguir un dominio total sobre Ana y para que los encuentros amorosos fueran más cómodos para ambos, consigue hacer del caserón de los Ozores el nido de sus citas adúlteras. Parece que la violación del lugar del sacramento del matrimonio de los Quintanar

sea aún peor pecado que la propia seducción de Ana, ya que con este acto acaba de humillar a don Víctor, que no toma conciencia de lo que está pasando ni ocurriendo delante de sus narices. Por otro lado, tal y como sostiene Bustelo Vega (2022, 75), el acceso de don Álvaro al dormitorio de Ana, el lugar íntimo de la perfecta casada, refleja el proceso de desacralización, tanto de los espacios como de los personajes, que se opera en *La Regenta*: «la imagen de mujer perfecta se derrumba, y al descubrirse el idilio, la idealizada figura de Ana es objeto de desacralización, y con esta se derruye así mismo la imagen del dormitorio, antes de mujer virgen, santa, perfecta casada, ahora de adúltera».

Mientras Álvaro se compadecía de la pobre Ana por desconocer lo que estaba ocurriendo en realidad, Petra disfrutaba del desconocimiento del propio Álvaro, que no sabía nada de sus intenciones y del acuerdo que tenía con el Magistral de hacerle llegar «todo lo que pasaba: si doña Ana recibía visitas, quién entraba cuando no estaba don Víctor o se quedaba después de salir el amo, etc., etc.» (LR, 1020). Solo con ayuda de la criada, empujada por don Fermín, consigue el marido descubrir las visitas nocturnas del Tenorio:

Le habían adelantado el reloj. ¿Quién? Petra, sin duda Petra. [...] Ahora le parecía absurdo haber tomado la poca luz del alba por día nublado. Y si Petra no hubiera adelantado el reloj o si él no hubiese creído, tal vez ignoraría toda la vida la desgracia horrible... aquella desgracia que había acabado con la felicidad para siempre. (1038)

Elena Losada Soler (2011, 314, 317) observa las diferentes actitudes que las protagonistas realistas tienen con sus criadas: la despersonalización de la criada que conduce hacia su mimetización con la ama (Felicité en *Madame Bovary*, por ejemplo), o hacia el odio, la rivalidad y la rebeldía (Petra en *La Regenta* y Juliana en *O primo Basílio*). En este último caso, el enfrentamiento entre las dos mujeres se corresponde al intenso dramatismo del enfrentamiento entre las dos clases sociales que representan. Por otro lado, Carmen Martín Gaité ([1972] 2017, 86) sostiene que la criada discreta, amiga íntima de la señora, empezaba a escasear ya desde el siglo XVIII, sustituida por la criada dotada de opinión, que ya no se identifica con los intereses de la burguesía y con conciencia de clase.

Petra –quien, por otro lado, es la amante de don Víctor, aunque las relaciones sexuales nunca llegan a buen puerto– desea convertirse en la cómplice de Ana, pero el distanciamiento y la frialdad de la Regenta la transforman en su “enemigo doméstico”, deja de ser un testigo silencioso de las vidas ajenas y su rol es decisivo y estructurante. Frente a la desigualdad social, Petra utiliza la astucia y la determinación para sobrevivir y mejorar sus condiciones de vida (Flores Ruiz 2014, 114). Además, su construcción se corresponde a un “doble oscuro” de las pasiones de Ana Ozores: «ha jugueteado con don Víctor y ha sido la amante del Magistral y de Álvaro» (Losada Soler 2011, 319). Petra y Ana también difieren en su

comportamiento con los hombres, mientras la primera utiliza su condición de mujer —el narrador se refiere a ella como *rubia líbrica*, es decir, una *femme fatale*—, la segunda es una víctima de dicha condición (Gullón 2002).

Los últimos días de vida del marido resultan de una gran tensión entre la posibilidad de seguir el consejo de Frígilis y perdonar a la adúltera, permitiendo la huida del amante, o el de don Fermín y representar el papel de marido calderoniano, dejando el desenlace al azar (Bobes Naves 1993, 162). No siente celos ni siente herida su honra, su reacción es la del padre, que desea matar a Mesía en su rol de seductor, que no burlador, e incluso inconscientemente, a través de un sueño, revela su deseo de casar a Ana con el Tenorio para conseguir la felicidad de su esposa-hija (Conde Falcón 1982, 138-139): «Él mismo, vestido de canónigo con traje de coro, casaba en la iglesia parroquial del Vivero a don Álvaro y a la Regenta» (LR, 1046). Sin embargo, tal y como afirma Vilanova (2001, 109), don Víctor reconoce su parte de culpa y admite que el adulterio de su esposa es justificable teniendo en cuenta la diferencia de edad y su frialdad en el terreno amoroso y sexual.

Cuando don Fermín confirma sus sospechas sobre el adulterio de Ana, pierde el poco autocontrol que aún le quedaba. Al ver fracasar sus planes de ganar a la Regenta para sí mismo, se dedica a dirigir la acción para conseguir un desenlace trágico de los sucesos: «guardaré el cuchillo; mi espada tiene que ser la lengua» (LR, 1065), «la máquina estaba dispuesta; el cañón con que él, don Fermín, iba a disparar su odio de muerte, ya estaba cargado hasta la boca» (LR, 1071). Por lo tanto, aunque don Víctor debía ser el brazo ejecutor, el arma asesina son las manipulaciones del cura.

Ana tiene que sufrir la venganza personal de su “hermano mayor del alma” que se siente infeliz y empieza a renegar de su condición de clérigo: «pero aquella sotana le quemaba el cuerpo» (LR, 1064). A este respecto, Nicholas Wolters (2019) realiza una interesante investigación sobre la vestimenta clerical como grilletes que representa metafóricamente las luchas y los conflictos de los hombres, como la imagen de la Iglesia Católica contra la que Fermín lucha para poder seguir el deseo lascivo que le despierta Ana. Para llevar a cabo su venganza, Fermín acude a hablar con don Víctor encendido por la ira, y solo «volvió a tranquilizarse, viendo la exaltación de la ira pintada en el magistrado. [...] la máquina estaba dispuesta; el cañón con que él, don Fermín, iba a disparar su odio de muerte, ya estaba cargado hasta la boca» (LR, 1071).

Por su parte, a Frígilis «no le faltaban motivos para creer muy cobarde al don Juan Tenorio» (LR, 1056), y por eso su consejo era perdonar a la adúltera y dejar que don Álvaro huyera a

Madrid. Esta solución era la idónea desde su punto de vista por el estado de salud de Ana, que podía empeorar con cualquier sobresalto: «después de lo que sabes de la enfermedad de Ana, secreto que Benítez me impuso y que rompo por lo apurado del caso, después de saber que puede sucumbir ante una revelación semejante...» (LR, 1054).

A pesar de que don Víctor se da cuenta de que «las comedias de capa y espada mentían como bellacas» (LR, 1051), debido a la influencia de su afición calderoniana y su débil carácter, cede ante las exigencias sociales en general y del Magistral en particular: reta a don Álvaro a un duelo que ni desea ni necesita para resarcir su dignidad, «el exigido por las leyes del honor ... y las del teatro» (LR, 1068).

Cuando se vieron frente a frente, sus reacciones fueron muy distintas. Don Víctor «ya no aborrecía a don Álvaro [...] Estaba decidido a no matar» (LR, 1082-1083), pues, una vez más, pensaba como padre de su joven esposa: «¡Qué amarga era la ironía de la suerte! ¡Él, él iba a disparar sobre aquel guapo mozo que hubiera hecho feliz a Anita, si diez años antes la hubiera enamorado!» (LR, 1083). Por el contrario, «don Álvaro pensó en Dios sin querer. Esta idea aumentó su pavor» (LR, 1084). Inesperadamente, será el exregente quien encontrará su muerte a manos de Mesía:

oyó tres palmadas rápidas y en seguida una detonación. La bala de Quintanar quemó el pantalón ajustado del petimetre. [...] El instinto de conservación despertó con ímpetu. “Había que defenderse. Si el otro volvía a disparar iba a matarle; jera don Víctor, el gran cazador!” Mesía avanzó cinco pasos y apuntó [...] suavemente oprimió el gatillo frío y... creyó que se le había escapado el tiro. “No, no había sido él quien había disparado, había sido la *corazonada*.” [...] La bala de Mesía le había entrado en la vejiga, que estaba llena. [...] Murió Quintanar a las once de la mañana. (1084-1085)

María Aboal López (2016, 16-17) interpreta la muerte de don Víctor como el castigo que el autor le inflige a su existencia teatral, pues, aparte de lo humillante de la misma, sugiere que se le podría haber salvado si se hubiera contado con un doctor más capacitado. El duelo se produce a finales de diciembre, y lo que podría parecer el final del discurso es solo la causa de los sufrimientos padecidos por Ana en los nueve meses más que se narran. La Regenta sufre una nueva enfermedad, resultado directo de la conmoción sufrida por la muerte de su marido, se ve abandonada por su amante y la sociedad vetustense en general y pierde toda su estabilidad económica.

La reacción de Ana ante la muerte de su esposo recuerda a la que tuvo después del deceso de su padre. Así, se confirma el papel de don Víctor más como padre que como esposo. El resultado del duelo es una liberación para la joven, «y este mismo placer, esta complacencia egoísta que ella no podía evitar, que la sentía, aún repugnándole sentirla» (LR, 1089). La muerte de don Víctor parece una consecuencia directa de la actitud de Ana, su ingenuidad,

su frivolidad, etc. No obstante, también es un castigo para ella ya que, en la sociedad decimonónica, la mujer no tiene valor por sí sola y depende por completo de su marido. Por otro lado, la responsabilidad del adulterio solamente recae sobre la Regenta, y don Álvaro y don Fermín continúan sin sobresaltos sus respectivas vidas, mientras que ella acaba siendo merecedora del desprecio de toda la sociedad cuando se queda sola después del escándalo:

Vetusta la noble estaba escandalizada, horrorizada. Unos a otros, con cara de hipócrita compunción, se ocultaban los buenos vetustenses el íntimo placer que les causaba *aquel gran escándalo que era como una novela*, algo que interrumpía la monotonía eterna de la ciudad triste. Pero ostensiblemente pocos se alegraban de lo ocurrido. ¡Era un escándalo! ¡Un adulterio descubierto! ¡Un duelo! ¡Un marido, un ex-regente de Audiencia muerto de un pistoletazo en la vejiga! [...] La envidia que hasta allí se había disfrazado de admiración, salió a la calle con toda la amarillez de sus carnes. [...] Hablaban mal de Ana Ozores todas las mujeres de Vetusta, y hasta la envidiaban y despellejaban muchos hombres con alma como la de aquellas mujeres. [...] «¿Ven ustedes? decían las miradas triunfantes de la Fandiño. Todas somos iguales». [...] Vetusta había perdido dos de sus personajes más importantes... por culpa de Ana y su torpeza. Y se la castigó rompiendo con ella toda clase de relaciones. No fue a verla nadie. (LR, 1090-1092)

Para la hipócrita sociedad vetustense —representación de una sociedad española provinciana inculta y arribista aferrada a las convenciones tradicionales frente a los cambios socioeconómicos del siglo—, un verdadero antagonista colectivo, la seducción de una bella, virtuosa y envidiada mujer casada estaba recargada de morbo, al que habría que añadir la calificación de escándalo social por el alto rango de su marido. Su entrega total y absoluta escandaliza a sus vecinos, que pueden aceptar el adulterio, pero no su descubrimiento: «se sabía que muchas damas principales de la Encimada y de la Colonia engañaban o habían engañado o estaban a punto de engañar a su respectivo esposo» (LR, 1090). Las mismas manos que confabularon para hacerla caer (López Ruiz 2020, 420), después le tiran piedras: los miembros del casino se compadecen de no poder disfrutar de la compañía de don Álvaro debido a «Ana y su torpeza» (LR, 1092), y las mujeres muestran abiertamente la envidia que le tenían igualándola a ellas: «todas somos iguales» (LR, 1091).

Según Yolanda Rivero-Moreno (2003, 151), la sociedad degrada el nivel burgués de la Regenta al tratarla de nuevo como “hija de la bailarina italiana”, estableciendo así para ella un estado de exilio social. Vetusta toma la decisión de abandonarla, y se adelanta a los deseos de Ana que «prefería aquella soledad» (LR, 1093). No obstante, con el paso del tiempo, el aislamiento empieza a apenarla, a pesar de que su leal amigo Frígilis sigue a su lado y alivia su sufrimiento. «Sin pedir permiso a nadie, se instaló en el caserón de los Ozores. [...] El tocador y la alcoba de Ana estaban encima del cuarto que escogió Frígilis. [...] Desde que esto supo Ana se creyó menos sola» (LR, 1095).

Solo después de leer la carta que Mesía le hace llegar después de su huida, empieza Ana a atribuir un carácter físico a la pasión que la unía al Tenorio, al que «ella había creído amar de

veras» (LR, 1088). Por otro lado, se da cuenta de que la relación solo había sido un «engaño de los sentidos» (Vilanova Andreu 2002, 350-351). Durante la enfermedad sufrida por la conmoción de los sucesos, la Regenta se olvida de Álvaro, y «lo que atormentaba el cerebro de Ana era el remordimiento mezclado con los disparates plásticos de la fiebre» (LR, 1088), pero no sufre por la pérdida de su amante.

Ana admite su pecado, está dispuesta a sufrir las consecuencias de sus actos y acepta su situación con resignación. Su culpa es tan grande que se niega a pedir la “pensión” de viudedad y prefiere vivir en la miseria:

Con más ahínco se negó a firmar los documentos que Frígilis le presentó, cuando se propuso pedir la viudedad que correspondía a la Regenta.

—¡Eso no, eso no, don Tomás; primero morir de hambre!

Y en efecto, sí, el hambre, una pobreza triste y molesta amenazaba a la viuda si no solicitaba sus derechos pasivos. (LR, 1097)

Finalmente, Ana encuentra como única solución a su desconsuelo la vuelta a la religión, el intento de recuperación del pasado: «¡Ay si renaciera la fe! [...] Volver a aquella amistad ¿era un sueño? [...] Ana pidió de todo corazón a Dios [...] que el Magistral fuera el hermano mayor del alma en quien tanto tiempo había creído y no el solicitante lascivo que le había pintado Mesía el infame» (LR, 1100). Toda su exaltación mística vuelve en el momento en el que pisa de nuevo la catedral: «Aquel olor singular en la catedral, que no se parecía a ningún otro, olor fresco y de una voluptuosidad íntima, le llegaba al alma, [...] penetraba en el corazón sin pasar por los oídos» (LR, 1099).

En un final cíclico que la devuelve al punto inerte del inicio, Ana se acerca al mismo confesionario al que tantas veces había acudido para encontrarse con el Magistral y espera una llamada que nunca ocurre. Cuando por fin decide acercarse, el canónigo da «un paso de asesino» (LR, 1102), con claras intenciones de estrangularla y, ante el violento recibimiento y fruto del terror, Ana cae sobre el mármol frío de la catedral, desmayada. No obstante, aún faltaba por suceder la culminación de las injurias que se le hace a la infeliz Regenta, la profanación del beso y la desacralización de la imagen de la catedral a ojos de la lectora (Bustelo Vega 2022, 76):

Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia: [...] inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios. Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causan náuseas. Había creído sentir sobre su boca el vientre viscoso y frío de un sapo. (LR, 1103)

Este desenlace rápido y abierto, Diego Martínez Torrón (1984) lo achaca al poco interés que el desarrollo de la acción tiene en la trama, en comparación con el análisis científico de las relaciones psicológicas y sociales decimonónicas. Además, Luis Galván (1999, 401-402)

añade el fuerte carácter recurrente⁵³ presente en el mismo, que «se entiende como un intento de vuelta atrás en la vida, por encima de todo lo que ha ido sucediendo en el transcurso de la historia; pero el intento fracasa. [...] aunque se puede seguir viviendo, la apertura no es total: el propio vivir ha cerrado algunos momentos». Por lo tanto, se trata de un final original, de fuerte simbolismo (mármol-muerte, sapo-demonio) que provoca a la lectora, le exige una interpretación.

Ana, aunque en un principio intenta emular a la *perfecta casada*, se acaba enfrentando a las reglas matrimoniales impuestas por la sociedad burguesa. Pero, al igual que en el *Quijote* (1605) de Cervantes (1547-1616), la realidad se acaba imponiendo y derrotando sus intentos; el cuerpo, el mundo y las sensaciones prevalecen por encima de la imaginación y el espíritu (Álvarez Hernández 2002). En palabras de Antonio Vilanova:

El problema de *La Regenta* es sencillamente el de una mujer frustrada como tal en todas sus dimensiones: sexual, sentimental, afectiva... Ésta es la piedra de toque de la novela. Ya desde el comienzo se va insinuando que Ana Ozores se enamora del hombre que quiere conquistarla, y ello se ve condicionado por un ambiente social que coadyuva a la seducción. (Vilanova 2001)

Por otro lado, la ingenuidad de Ana es indispensable para que la empresa de un Tenorio tan egocéntrico y superficial pueda llegar a buen término. Ella se siente halagada por los sentimientos de Mesía, que cree sinceros y, como consecuencia directa de su narcisismo, se considera diferente a las demás conquistas del donjuán. Seguramente no se habría llegado a ese desenlace si la Regenta no hubiese pensado que su relación adúltera era también romántica, y no solo carnal, tal y como descubre al final. Esta resolución se basa en las creencias religiosas de Ana, sus reticencias a abandonarlas y la necesidad de justificar sus actos. Por ejemplo, ni siquiera después de cometer adulterio es capaz de reconocer su error y afirma: «si no es para siempre, esto es un bochorno, es un crimen infame, villano...» (LR, 1015). De manera que solo aceptaría la indecencia de sus actos si se demostraran puramente carnales.

En cuanto a sus relaciones, Mesía y la Ozores parecen seguir la filosofía de Schopenhauer, quien sostenía que el amor de las mujeres incrementaba después de la culminación de la pasión. Por el contrario, según el filósofo alemán, los hombres eran inconsistentes por

⁵³ Este carácter recurrente viene reforzado por la forma cíclica de la trama: la primera vez que Ana aparece en la obra es para pedir confesión, y la novela acaba con el intento de esta de confesar con el Magistral. También Celedonio es presentado en el primer capítulo como una gárgola en la torre de la catedral que escupe a los transeúntes, imagen que se inserta en la percepción del lector hasta el final de la obra, cuando el mismo sapo viscoso y asqueroso deposita sus labios sobre los de Ana, «por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba» (LR, 1103). El narrador sugiere la homosexualidad de Celedonio, a cuyo deseo se refiere como «una perversión de la perversión de su lascivia» (LR, 1103) (Kronik 1984).

naturaleza en el amor, pues su interés disminuye a partir del momento en el que consiguen la satisfacción física: «una vez satisfecha su pasión, todo amante experimenta un especial desencanto: se asombra de que el objeto de tantos deseos apasionados no le proporcione más que un placer efímero, seguido de un rápido desencanto» (Schopenhauer *apud* Bertoglio 2013).

Acorde a la relación que Marx y Engels establecen entre economía y adulterio mencionada anteriormente, Mesía debía ser castigado con el destierro al quebrantar el contrato firmado por la Regenta e intentar subvertir las convenciones burguesas:

Y si Mesía debía ser castigado, también don Víctor [...] ha de serlo por su incapacidad para mantener a Ana ajena a cualquier clase de comercio [...]. El castigo de Víctor, la muerte a manos de quién descubrió su negligencia, restaura el orden. El rechazo del Magistral a la Regenta cierra la novela y niega definitivamente a Ana la posibilidad de comerciar para alcanzar la libertad. Se articula así la crítica de Clarín a la ideología burguesa. (Sánchez Martín 2002)

Al final de la novela, Ana se queda sola, viuda tras la muerte del marido, abandonada por su amante, aborrecida por su “hermano mayor del alma” y despreciada por la sociedad, con la única compañía de su amigo Frígilis. El mayor castigo lo recibe ella, pues lejos de escapar a través de la muerte, debe enfrentarse a la sociedad (Ciplijauskaité 1984, 65). Es la única que sufre las consecuencias de sus actos, a pesar de ser asediada por don Álvaro y de ver cómo la sociedad la empujaba al pecado. Su búsqueda de la felicidad se ve frustrada, y hasta los avances que consigue hacer, como la estabilidad económica y social, se ven pulverizados cuando se convierte en viuda. Desconocemos su futuro, o si lo tiene siquiera, pero no es de esperar una gran mejora en su situación dada la creencia de la época de que la mujer solo tiene valor mientras esté casada con un hombre, como aconsejaba Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta*. Se trata de una novela abierta, de final sugerente, con expectativa, elemento de modernidad narrativa propio del siglo XIX.

Por lo tanto, la protagonista, con su doble dimensión personal y social, se debate en lo que es el tormentoso conflicto interno que Nicolás Martínez (2020) establece entre Ana Ozores y la Regenta. La primera es el propio individuo, una mujer que desea una vida diferente; la segunda es la construcción artificial de su persona, el rol que ocupa en la sociedad y lo que debe aparentar para ser aceptada por su entorno, a pesar de su manifiesta infelicidad. Es decir, se encuentra en un impase, pues no hay posibilidad alguna de pacto entre el medio y el individuo.

Clarín, al igual que su contemporáneo Galdós, era partidario de un realismo crítico, que no se limitaba a reproducir la realidad, sino que la consideraba en toda su problematicidad, un rasgo importante de la novelística moderna que cultivó: escribe desde la burguesía, en contra

de esa misma burguesía (Rodríguez Puértolas 2001). Por ello, en su obra maestra, se encarga de criticar una estructura patriarcal y una sociedad hipócrita, inamovible, que no progresa ni crece, que se escandaliza ante la infidelidad de Ana a pesar de ser ella misma quien la ha propiciado. Por lo tanto, tal y como afirma Martínez Torrón (1984), «lo que *La Regenta* trata de hacer [...] más allá de la simple historia de Ana Ozores y sus problemas sentimentales, es poner al desnudo todos los mecanismos de una sociedad caduca, y sus fuerzas determinantes, a través del doble conflicto amoroso/religioso». A partir de este tema de entramado folletinesco, el lector se adentra en la comprensión total de los entresijos eclesiásticos y la situación psicológica y social de Vetusta (es decir, la sociedad conservadora de la época) en general y de los protagonistas, Ana Ozores y Fermín de Pas, en particular.

El autor también advierte de la degradación de la institución burguesa del matrimonio, que, siendo el pilar fundamental de la sociedad decimonónica, se desgasta con el tiempo. Este es el caso de Ana, quien empieza a sentir la tentación del adulterio diez años después del casamiento con don Víctor. Sin embargo, la tentación deriva de la imposibilidad de la protagonista de cumplir con el guion que la sociedad prescribe a las mujeres: ser esposas y madres sacrificadas. Ana se encuentra en un *nolugar*, pues le es negada la posibilidad de jugar el rol que la sociedad le ha impuesto y que ella desea. Más allá de ser una malcasada, no siente la inmanencia de la vida femenina burguesa, ya que su matrimonio se transforma en una relación paternofilial. En esta línea, Labanyi (2018, 99) sostiene que «Ana persiste en su infelicidad puesto que la imposibilidad de conseguir lo que desea lo confirma como deseable; a la inversa, la confirmación de su deseabilidad le permite soportar su infelicidad». A continuación, para secundar su lectura según la cual Ana elige de manera estratégica su falta de subjetividad, acude a Sinclair (*apud* Labanyi 2018, 97), que sostiene que su placer deriva de ser un objeto de deseo:

La Regenta puede ser leída, entonces, no como la simple tragedia de una mujer cuyas posibilidades de autorrealización fueron negadas, sino como la tragedia de una mujer que deseó lo que se suponía que debería desear, en circunstancias que imposibilitaban la realización de estos deseos. [...] la continuada infelicidad de Ana sería el resultado no de la falta de lo que ella desea, sino de la obstinación con la que se aferra a un “guión [*sic*] de felicidad” imposible. (Labanyi 2018, 99-100)

A modo de conclusión, podríamos decir que *La Regenta* sigue las decisiones que Ana adopta para conseguir la felicidad: después de su primera enfermedad decide casarse con don Víctor para emanciparse de sus tías; tras la segunda, se ampara en la religión para rehuir la tentación; después de la tercera, decide vivir, pero incurre en el adulterio (Bobes Naves 1993, 56). Recorre todos los caminos que le abre la vida, y todos ellos acaban en fracaso: el matrimonio con desamor, su vida religiosa es falsa, sus amores adúlteros son descubiertos... En ninguno de los caminos consigue encontrar la felicidad, por lo que se trata de una novela de

frustración, o, tal y como la denomina George Luckács en su *Teoría de la novela*, una “novela psicológica de la desilusión”, porque muestra una visión romántica de la vida, pero la sitúa en un marco realista. Asimismo, los resultados obtenidos por la protagonista se corresponden más a la teoría de Jo Labanyi (2018, 97) según la cual las proyecciones afectivas de Ana se orientan hacia la obstrucción, hacia lo que la perjudica.

Capítulo III. La cuestión catalana: calumnia en *Isabel de Galceran* (1880) y *Vilaniu* (1885) de Narcís Oller

1. Contexto histórico de Cataluña

1.1. *Las dos restauraciones absolutistas*

La aparente estabilidad del Antiguo Régimen se veía rota en Cataluña en la última década del siglo XVIII. La influencia de la Revolución Francesa en el Principat fue diversa: por un lado, la iglesia y la nobleza rechazaron los cambios económicos, sociales y culturales que llegaban desde Francia; por otro, los sectores más ilustrados se interesaron por las posibilidades que les abrían, aun a fuerza de aceptar la centralización estatal y la descatalanización. A pesar del apoyo que las nuevas ideas tenían de parte de los ilustrados, este nuevo régimen francés encontró un gran contrincante en el clérigo, lo que explicaría el entusiasmo del pueblo por la Gran Guerra (1793) y la Guerra del Francès (1808). En esta segunda, el mariscal Augereau –nombrado por Napoleón gobernador general de Cataluña– intentó acercarse a la población a través de la proclamación del Govern de Catalunya, la declaración del catalán como idioma oficial y su uso en temas políticos y administrativos –se comenzó a publicar a doble columna, francesa y catalana, el *Diario del Govern de Catalunya i de Barcelona*, e íntegramente en catalán la *Gaseta del Corregiment de Girona* (Jorba 1986b, 44)–, la amnistía y la liberación de los prisioneros, entre otras medidas. Esta política de aproximación no gustó al gobierno central de José Bonaparte y supuso su rápida destitución.

La guerra napoleónica puso de manifiesto las fisuras del sistema de poder del Antiguo Régimen, y por estas fisuras comenzaron a entreverse algunas libertades. Un ejemplo de ello sería la libertad de imprenta, que permitió la publicación de opiniones diversas, en ocasiones enfrentadas. Es por ello por lo que, generalmente, este momento se identifica como el inicio de la historia de la prensa en la mayoría de los territorios catalanes (Anguera 1995, 54). Asimismo, este período se puede considerar, debido a la organización social en núcleos ideológicos, el embrión de lo que serían los partidos políticos modernos.

La guerra finaliza con el Tratado de Valençay (diciembre de 1813): Fernando VII recupera la Corona, restaura el absolutismo y deroga la Constitución de Cádiz de 1812. La ocupación francesa jugó un papel importante en la expansión del liberalismo propuesto por la Pepa y en la toma de conciencia lingüística del Principat, hecho que se puede comprobar en la publicación de la *Gramatica y apología de la llengua cathalana* (1810-1814) de Josep Pau Ballot i Torres –seguida en 1847 por la *Gramàtica catalana-castellana* de Magí Pers i Ramona y en 1857 por la *Gramàtica de la lengua catalana* de Pau Estorch i Siquès. Ballot se esfuerza en demostrar la aptitud del catalán para el cultivo de cualquier campo del saber y para el uso en cualquier situación social, aunque se lamenta de su abandono:

Gran alabansa es de la llengua cathalana, que sens haver estat cultivada desde dita epocha (1702), antes be haber estat olvidada, ha conservat en algun modo la sua pureza y propietat. ¿Què seria ara nostra llengua, si se hagués cultivat desde aquell temps? [...] O llengua rica y en tot apreciable, que per falta de cultiu has estat menos coneguda y celebrada, de lo que per tants títols mereixes! (Ballot [1813] *apud* Espadaler 1993, 150)

Todas estas gramáticas pretendían codificar una lengua que se estaba utilizando en un registro cotidiano y dotarla de la corrección necesaria para poder ser utilizada en registros más cultos y formales. Además, la necesidad venía marcada por la demanda que generaba el comercio, pues facilitaba la traducción de palabras catalanas al castellano y la alineación de la clientela –esta circunstancia está presente también en la dedicatoria de la *Gramàtica* de Ballot a la Junta de Comercio, el organismo que invirtió una gran suma de dinero en la publicación del libro (Jorba 1986, 73). A pesar de la prohibición borbónica, en Barcelona el catalán hablado, escrito y leído se practicaba en el sistema educativo, al menos hasta que la entrada en vigor de la Ley Moyano (1858) puso fin a su pervivencia en la enseñanza pública. A este respecto es interesante resaltar que, aunque la presencia del castellano era evidente –sobre todo entre las clases cultas y las capas altas y quienes deseaban acceder a ellas (Jorba 1986b, 42)–, el catalán seguía siendo la lengua más utilizada en todos los ámbitos:

des de la correspondencia privada a la comercial, de l'aula a la trona, en nombrosos documents de caire públic, incloses les actes de la majoria de municipis que no eren cap de corregiment (com a mínim fins als voltants de 1808), en la comptabilitat dels gremis, en registres notarians (fins al 1862), en els llibres sacramentals (la majoria fins a la dècada dels seixanta) i en pràcticament tot allò que configura una vida de relació pública o privada. (Anguera 1995, 66)

Tras la derrota del ejército napoleónico, la monarquía olvidó las promesas de colaboración que había hecho a los liberales y comenzó a perseguirlos. Fernando VII recuperó las herramientas del Antiguo Régimen y utilizó la violencia con tal de articular el Estado de manera centralizada. Este sería el principal objetivo y problema de un siglo XIX en el que se sucedieron los enfrentamientos entre constitucionalistas y absolutistas, republicanos y monárquicos o catalanistas y vasquistas contra centralistas (Figueres i Artigues 2003, 62).

Mientras, en las grandes ciudades comenzaba a aparecer y crecer un nuevo grupo social, la burguesía, que deseaba la ruptura de los privilegios de la nobleza y del clero y un orden económico de libre comercio. Por lo tanto, no se identificaba con los ideales absolutistas ni con la represión inquisitorial y fue en gran parte la responsable de la difusión clandestina de los ideales liberales tras la Restauración Absolutista de 1814 (Figueres i Artigues 2003, 63-64). Esta nueva clase social, debido a la pérdida del ingreso extraordinario que suponían las colonias americanas, a la crisis del comercio exterior –ocasionada también, en gran parte, por la pérdida de los mercados coloniales– y al colapso de la naciente industrialización del país, apoyó la iniciativa revolucionaria del Trienio Liberal (1820-1823) comenzado por el golpe de estado del coronel Rafael del Riego. En Cataluña, el Trienio Liberal sería apoyado sobre todo por el general Francisco Espoz y Mina. Sin embargo, la aplicación de la Constitución de Cádiz no fue viable y, solo tres años después, el monarca pidió la ayuda de la Santa Alianza y comenzó la Segunda Restauración (1823-1833). En esta Segunda Restauración, también conocida como Régimen de Terror o Década Ominosa, el monarca reemprendió la política represiva que los liberales habían interrumpido, aunque se negó a reestablecer la Inquisición.

La necesidad de recurrir a una ayuda exterior y la suavización de la persecución antiliberal fueron interpretadas por los absolutistas como una traición del rey a sus ideales. Esta supuesta traición les hizo buscar una alternativa al reinado de Fernando en la persona de su hermano Carlos María Isidro de Borbón, el heredero legítimo dada la falta de descendencia. La frustración de los absolutistas se tradujo en una serie de revueltas que provocó la Guerra de los Malcontents en 1827, liderada por los protagonistas de las revueltas antiliberales del Trienio. El argumento utilizado para justificar dicha revuelta fue la teoría de que el rey era prisionero de los liberales y por eso el cambio de su actitud gubernamental (Anguera 1999, 13-17). El 28 de septiembre de ese mismo año, Fernando tuvo que viajar a Tarragona para apaciguar los ánimos de los Malcontents, quienes depusieron las armas inmediatamente confiando en un perdón real que no se produjo. Sin embargo, esto no supuso la pacificación de Cataluña, sino solamente fue el prelude de lo que ocurriría en la Guerra de los Siete Años (1833-1840), es decir, que «un començament controlat pels caps, que ben aviat són superats pels subordinats, amb la qual cosa allò que a l'origen havia de ser una revolta ideològica es transforma en una revolució mancada de justificants, però amb voluntat d'atacar els prepotents» (Anguera 1995, 54).

Durante las dos restauraciones absolutistas se sentaron las bases de lo que más tarde sería la actividad y la revolución industrial: en el caso de Cataluña consistió en el intento de suplir las

carencias de carbón y excedentes de capital a través de las fábricas en las ciudades o las colonias cerca de los ríos en el campo. Sin embargo, el Principat encontró en la Revolución Industrial el eje de su transformación y pujanza económicas. A partir de los años 40, la economía catalana se vería integrada dentro del conjunto estatal. Dentro del marco de un estado liberal y de la Revolución Industrial, comenzó la dinamización del consumo y la expansión urbana a través de la generalización de la red de transportes (con los ferrocarriles y las carreteras), de la mecanización completa del sector textil, del impulso de la agricultura, y del desarrollo de la banca y las sociedades de crédito (Figueres i Artigues 2003, 81-85; Lladonosa i Vall-llebrera 1997, 66). La transformación de la industria catalana, derivada de la revolución tecnológica de finales del siglo XVIII, se acentuó durante el siglo XIX, y las formas de consumo, de producción y de relacionarse cambiaron todavía más —no podemos olvidar que es en este período en el que las mujeres y la infancia hacen su entrada en las fábricas. Cataluña empezó poco a poco a conocerse bajo el sobrenombre de *fábrica de España* debido a la gran demanda interna.

Dicha frase puede dar la imagen errónea de una Cataluña completamente industrializada en las primeras décadas del siglo. Fuertes procesos de renovación tecnológica se llevaron a cabo en las grandes urbes, como Barcelona, Berga, Reus y Vic. Sin embargo, las comarcas más alejadas de los centros urbanos se mantuvieron agrarias. Por lo tanto, «no era exactamente que Catalunya estigués industrialitzada, sinó més aviat era que a Catalunya hi havia indústria, una indústria inserida en una societat eminentment rural i en una situació econòmica força precària, situació que ajuda a explicar les reiterades topades camp-ciutat» (Anguera 1995, 48). Estas condiciones, mezcladas con el encadenamiento de enfrentamientos bélicos, daban lugar a diferencias sociales marcadas y a que gran parte de los catalanes tuvieran que recurrir habitualmente al bandolerismo.

En cuanto a la educación universitaria, tras la Guerra de Sucesión Felipe V castigó al Principat, y especialmente a la Ciudad condal, con el cierre de todas las universidades de Cataluña —exceptuando la creación de la Universidad de Cervera. Por ello, hasta 1841, la Junta de Comercio barcelonesa se encargó de impartir las enseñanzas científicas en las escuelas de Náutica, Nobles Artes, Taquigrafía, Química, Mecánica y en el Gabinete de Máquinas. Durante el Trienio liberal se hizo un primer intento de restauración de la Universidad de Barcelona favorecido por la decadencia de la de Cervera, que volvió a cerrarse cuando Fernando VII restauró el absolutismo en 1823. Barcelona tuvo que esperar hasta el 10 de agosto de 1842 para recuperar oficialmente su universidad —el traslado había comenzado en 1835—, gracias al general Espartero (Riera i Tuèbols 1995, 251, 267-270).

1.2. El reinado liberal de Isabel II

Los absolutistas incrementaron sus filas a partir de 1832, cuando Fernando derogó la Ley Sálica para posibilitarle el acceso al trono a su hija Isabel. Tras la muerte del monarca, el gobierno de Isabel, bajo la regencia de su madre María Cristina, evolucionó hacia una forma moderada de liberalismo con tal de guardar el trono y enfrentarse a los absolutistas radicales que apoyaban a Carlos. El carlismo encontró su mayor apoyo en el País Vasco, Navarra y los Países Catalanes, debido a la oposición de estos territorios a la política centralizadora del liberalismo borbónico y a la defensa de los fueros y constituciones propios –sobre todo la tercera guerra tuvo un importante componente autonomista, pues Carlos VII prometió a aragoneses, valencianos y catalanes la restauración de sus fueros. Las tres guerras carlistas (1833-1840, 1846-1849 y 1872-1876), aparte de representar el deseo de tener una monarca liberal (Isabel) o un monarca absolutista (Carlos), también encarnaron los conflictos prototípicos del siglo XIX, es decir, ciudad contra campo o laicismo contra religión.

Es de resaltar que muchos aspectos relacionados con el desarrollo tecnológico tenían, en un principio, un objetivo de eficacia bélica. Tal es el caso de la modernización de la red viaria, hecha a instancias del general Pavía a través de la construcción de nuevas carreteras. Este declaró que su deseo era que Cataluña tuviera un sistema general de comunicaciones, y que consideró que «el abrir carreteras provinciales y transversales, y aún caminos vecinales (...) era cosa urgente, tanto por lo que había de influir en la conservación de la paz entonces, como por los grandes resultados, que produciría en el futuro» (*apud* Anguera 1995, 56). Así, aunque la justificación pública era la búsqueda de la paz a través de la mejora de las comunicaciones y de la circulación de mercancías, la voluntad real era facilitar el paso de grandes columnas y armamentística.

Cataluña es también el escenario de dos hechos clave en el reinado de Isabel II, ambos relacionados con los movimientos populares conocidos como bullangues o jamàncies. Se trata de disturbios con una fuerte carga política y de carácter social que reclamaban el cambio de modelo sociopolítico y rechazaban el nuevo Estatut Reial. Las primeras bullangues coincidieron con la primera guerra carlista, y las segundas con la caída de Espartero como regente y se caracterizaron por ser revueltas virulentas –las primeras, por ejemplo, acabaron incendiando conventos y asesinando religiosos. Pero son las segundas las que cambiaron el curso de la historia. En 1840, la corte de María Cristina se establece en Barcelona pensando que es un territorio más seguro que Madrid. Sin embargo, las revueltas del 18 de julio en la Plaça de Sant Jaume provocan la huida de la regente a Francia y propician la subida al poder

de Espartero. Pero solo tres años después, fue de nuevo en Cataluña donde se iniciaron las revueltas que lo empujaron también al exilio (Anguera 1995, 58-60).

1.3. Después de la Gloriosa

La monarquía de Isabel II no pudo hacer frente a la modernización del país y la Revolución de septiembre de 1868 respondía a las aspiraciones burguesas liberales y a las demandas obreras de cambios sociales. En Cataluña, la Gloriosa adquirió, debido al peso de las fuerzas federales y republicanas, un tono políticamente más avanzado que en el resto del estado. Este se pudo observar en la quema de prisiones y símbolos, entre otros, y en el reclamo de la libertad de reunión, de asociación, de expresión, de culto, etc. El marcado antimonarquismo catalán estaba presente tanto en el movimiento liberal burgués de posición alfonsina como en el republicanismo federal de las clases populares.

Tras la Revolución de 1868, la sociedad catalana cambió radicalmente de un romanticismo liberal al positivismo. La sociedad comienza a articularse según las ideas revolucionarias europeas en cuanto al democratismo, el proletariado y el pueblo como agente histórico, además de gestarse, ya bajo este nombre, el catalanismo político y cultural (Termes 1994, 37). Dicho catalanismo no es un partido político, sino una forma de entender el país que suma a gente muy diversa, desde católicos a no católicos, desde federales a absolutistas y desde burgueses conservadores a proletariado (García Balaña 1994, 187). Las acciones llevadas a cabo pretenden redescubrir y poner el país en primer lugar a través de sus símbolos. Este catalanismo se populariza, en sus orígenes, a través de la literatura; aunque la poesía y la novela también intervienen en este proceso nacionalizador, el protagonismo lo tiene el teatro por su función de actividad social colectiva y compartida.

A continuación, se lleva a cabo una catalanización lingüística de la prensa, proceso en el que tienen especial relevancia los semanarios satíricos republicanos y anticlericales *La Campana de Gràcia*, *L'Esquella de la Torratxa* o el valenciano *El Mole* –con sus otras denominaciones como *El Piulo*, *El Garrofi* o *El Rossinyol* (Salvador 2001, 105). También las prédicas eclesiásticas, con los devocionarios y libros de piedad impresos, son un medio de difusión. Por último, adquieren una gran importancia las entidades privadas con funciones públicas, como el Ateneu Barcelonès y la Acadèmia de les Bones Lletres, que se catalanizan en 1895 y 1897 respectivamente. En palabras de Antoni Aulèstia i Pijoan ([1871] 1984, 351), «lo catalanisme no es solsamant l'aspiració d'un grupo determinat d'individuos ó d'un ram

especial del saber; sino un nou impuls rebut per totes las fases de nostra activitat, y per tots los organismes de nostra vida pública».

A pesar de la creciente industrialización, las condiciones de vida y trabajo, al igual que en el resto de Europa, eran duras, lo que originó acciones violentas de parte de algunas de las vertientes del movimiento obrero. La superación de los modelos de trabajo propios del Antiguo Régimen supuso el aumento del proletariado y la aparición de la conocida como «cuestión obrera» o «cuestión social». Pere Gabriel (1994, 157-158) sitúa el origen de este interés, por una parte, en un conservadurismo católico que relacionaba dicha cuestión con los deberes caritativos de los creyentes y, por otra parte, en la preocupación creciente por la mejora de las condiciones obreras para evitar las revueltas y asegurar el orden social burgués imperante. Sin embargo, este proletariado urbano se empezó a desligar del federalismo y del republicanismo y a partir de 1870 adoptó las tesis del anarquismo, hecho que lo separó de manera definitiva de los intereses burgueses (Ruiz, Sanz, Solé i Camardons 1996, 127).

El movimiento federal y republicano luchaba contra cualquier régimen centralista y se entendía más como un sentido vital que como una corriente de voto político (Figueres i Artigues 2003, 91-93). Esto se debía a que proponía una rearticulación social y la distribución territorial en regiones federales que respetaban las divisiones históricas de la Península Ibérica. Sin embargo, tras la abdicación de Amadeo I de Saboya, la Primera República (1873-1874) no resultó viable debido a las constantes crisis y a los enfrentamientos entre las ramas de federalistas. La implicación catalana en el gobierno, a través de Estanislau Figueras –quien frenó la proclamación de un Estat Català federado con España reclamado por la facción exaltada de los republicanos catalanes liderada por Valentí Almirall– y Pi i Margall recibió fuertes críticas de parte de la prensa centralista. Pero el régimen republicano no pudo hacerle frente al golpe de estado del general Pavía, y a finales de 1874 se reinstauró la monarquía con Alfonso XII, hijo de la reina exiliada Isabel II. El fin de la Primera República y la disolución de las Cortes republicanas trajeron consigo la prohibición de la prensa política, la vuelta a la clandestinidad del movimiento obrero y la instauración de la Constitución de 1876 –que reforzaba la centralización estatal y la organización provincial y sustituía las leyes propias por una legislación única nacional.

Mientras tanto, la Iglesia católica estaba perdiendo su influencia, a pesar de seguir siendo la religión oficial del Estado Español. La laicización se convirtió en una seña de la modernización social, y la ciencia –sobre todo el evolucionismo de Herbert Spencer y la selección natural de Charles Darwin– despertó el espíritu crítico de la sociedad. Incluso la

moral empezó a alejarse de los preceptos católicos influida por la industria editorial. El folletín, las novelas populares y la prensa humorística y obrera dirigían la mirada hacia el progreso y hacia una nueva moral más acorde a la industrialización estatal.

El régimen derivado del golpe de estado de Pavía, combinación entre el partido conservador y el partido liberal, se mantendría hasta las crisis de 1901 y 1917, en gran medida gracias al caciquismo y a la integración de la Iglesia y del Ejército dentro del sistema. Esta etapa de pujanza económica, fruto de la expansión industrial y las acciones de diferentes empresas financieras, de ferrocarril, carbón o bancarias, por fin representa el estado liberal que la burguesía anhelaba. Por ello, el período comprendido entre el final de la Primera República y el año 1882 es conocido como la *febre d'or* (expresión que daría título a una de las obras de nuestro autor) por la gran especulación. Esta etapa *boiant* llegó hasta la crisis de la bolsa de 1882 y las crisis de la agricultura y de la industria en 1886-1887, por lo que se organizó la Exposición Internacional de Barcelona de 1888 para reactivar la economía (Llodonosa i Valllebrera 1997, 69).

El catalanismo cultural de la *Renaixença* literaria, que trataremos en el apartado siguiente, derivó en un catalanismo político a través de las reivindicaciones nacionalistas del republicanismo federal de Valentí Almirall y del regionalismo conservador de Torras i Bages, el bisbe de Vic. Su expansión se hará sobre todo a través de la prensa, del asociacionismo, del canto coral, de los Juegos Florales, del excursionismo y del teatro. Lo que comenzó simplemente como un movimiento cultural, ante el rechazo del Gobierno central pasó a ser un importante movimiento político.

1.4. Las mujeres catalanas y el matrimonio burgués

Durante el siglo XIX, la realidad sociocultural de las mujeres catalanas y castellanas fue condicionada por la construcción de los modelos de género a través del discurso de la domesticidad. Según Nash (1995, 138), la subordinación social de las mujeres se llevó a cabo a través de mecanismos de control social como el cuerpo legislativo o la construcción ideológica del prototipo de mujer ideal, la *Perfecta Casada* o el *ángel del hogar*: «aquest àngel d'amor, consol de les nostres afliccions, testimoni inseparable de les nostres misèries, apologista dels nostres mèrits, pacient sofridora de les nostres faltes, custodiadora fidel dels nostres secrets, i gelosa dipositària de la nostra pròpia honradesa» (Julián López Catalán [1877] *apud* Nash 1995, 138). De esta manera, las mujeres estaban condenadas a la inmanencia, sin la posibilidad de crear un proyecto laboral, cultural o social autónomo —es

decir, sin posibilidad de realizar su trascendencia—, y elaborando su identidad personal exclusivamente a través del matrimonio y la maternidad.

También en la cuestión nacional catalana juega un papel importante el discurso de la domesticidad. Tal y como afirma Palau (2010, 79-80), este relato nacional se construyó sobre unos marcos políticos y estructurales que no eran suyos, sino que pertenecían al estado nación España, ya que Cataluña no tiene un estado propio reconocido. Dentro de las sociedades patriarcales, el papel subordinado de las mujeres sirve de apoyo para la construcción nacional a través de la reproducción moral, simbólica y biológica. En este proyecto eminentemente masculino, la nación se representa como una mujer, «com una família, en què la maternitat i la reproducció són supervisades pel pare. La mare és passiva i receptiva, vulnerable, mentre que el pare, en contrast, és actiu, la força que governa i defensa» (Palau 2010, 83).

No es de extrañar, pues, la creación de la figura de *La Ben Plantada* noucentista, que simboliza a la mujer madre dentro del hogar, a la mujer/patria dentro de la nación con las características de la Virgen María (Dupláu 1988, 187). En palabras de Maria Aurèlia Capmany (1975 [1966], 123-124), la Ben Plantada «és la raça catalana, expressada en la dona catalana, descoberta gràcies al seny i la mesura de l'antirromanticisme. [...] l'essència de la raça que ha de donar fills a la raça, innominada, silenciosa». Esta fue la primera oceánida de Eugeni d'Ors —*Les Oceánides* fueron un conjunto de figuras femeninas con resonancias simbólicas— y, a través de ella, pretendía recrear la imagen de una mujer que pudiera erigirse en símbolo de virtudes nacionales, de convivencia social y de perfeccionamiento moral de las mujeres burguesas (Murgades 1987, 87-89).

Como se verá en el siguiente apartado, durante la Renaixença catalana, patria y lengua van ligadas ya desde «La pàtria», poema que inicia este movimiento cultural en el Principat. En la construcción identitaria del nacionalismo catalán, la nación se concibe como una mujer, como por ejemplo «la mare Catalunya» de Àngel Guimerà o la ya mencionada «ben plantada» de Eugeni d'Ors —aunque durante el Noucentisme el concepto de mujer y la asignación de sus roles sociales se desarrollaron más, incluso con la apertura de escuelas de bibliotecarias. La recuperación y reivindicación de la cultura y lengua catalanas se hace a través de la utilización de símbolos y se basa en una sociedad centrada en la familia patriarcal. Así, se instauró el modelo conservador propuesto por Josep Torras i Bages:

L'organització social de Catalunya és la recta interpretació de la naturalesa, ateses les condicions peculiars en què vivim. L'organització familiar és patriarcal, compatible amb tot el progrés dels temps i la complicació que sempre importa una civilització ja antiga; les relacions entre marit i muller són les

que tingueren ja entre si Adam i Eva en els primers moments de la creació del nostre llinatge sobre la terra, i l'autoritat del pare és plena i divina, sense limitació legislativa. [...] L'organització de la família catalana és la verdadera organització cristiana, perquè és l'eterna, la natural, la que des del principi inspirà el Summe Legislador de la humana naturalesa. (Torras i Bages [1892] *apud* Palau 2010, 87)

Cualquier transgresión de las normas del discurso de la domesticidad –como puede ser la actuación de las mujeres en el ámbito público, que les era vedado– significaba el incumplimiento del pacto de conductas socialmente aceptadas y conllevaba un castigo para la mujer en cuestión –que generalmente era la descalificación social. Un buen ejemplo de ello serían precisamente Isabel de Galceran⁵⁴ y Ana Ozores: una, humillada por su entorno debido a la calumnia que la misma comunidad había lanzado sobre ella; la otra, marginada por la misma sociedad que la había empujado al adulterio.

Sin embargo, este modelo de domesticidad y de separación de las esferas no se puede atribuir exclusivamente al pensamiento burgués, sino que también el pensamiento obrero compartía en términos globales las pautas de género y la definición del hogar como única ocupación laboral de las mujeres (Nash 1995, 140). También el modelo masculino de la clase obrera se construyó a partir de la identificación de los hombres con el responsable del bienestar económico de la familia, y por ello también los obreros rechazaban la incorporación de las mujeres al mundo laboral como manera de conservar la jerarquía de género y la institución del matrimonio. Por esta razón, en el I Congreso Obrero celebrado en 1870 en Barcelona, los delegados no aceptaron la integración de las mujeres en la producción, pero su actitud fue modificada en el Congreso de Zaragoza de 1872, cuando reconocieron el derecho de las mujeres al trabajo asalariado:

la mujer es un ser libre e inteligente, y por lo tanto, responsable de sus actos, lo mismo que el hombre;

Que para garantizarla esta libertad y poner a la misma en condiciones de practicarla no hay más remedio que el trabajo. Lo contrario es someterla a la estrechez del hogar doméstico y a la tiranía del hombre;

Por lo tanto:

La tendencia de los internacionales debe ser hacerla entrar en el movimiento obrero, a fin de que contribuya a la obra común, la emancipación del proletariado; porque así como en la organización social presente no hay diferencia de sexo ante la explotación, tampoco debe haberla ante la justicia. (Lida 1973, 218)

Pero la presión ideológica del discurso de la domesticidad denigró a las mujeres obreras, a pesar de la incorporación femenina al mundo laboral y de que sus ingresos eran vitales para el mantenimiento de la economía familiar. Las condiciones laborales eran inferiores que las masculinas, al igual que los salarios, y sus reputaciones se veían afectadas por la supuesta

⁵⁴ En todos los casos se han utilizado las grafías de los topónimos en el idioma original de las novelas, sin adaptarlas a las normas ortográficas del idioma castellano.

corrupción moral de las fábricas y los talleres. Sin embargo, los datos aportados por Nash (1995, 144) son muy esclarecedores para entender la verdadera realidad de la experiencia laboral extradoméstica de las mujeres obreras decimonónicas: a mediados del siglo XIX, un 40% de la mano de obra del sector del algodón en la industria textil catalana era femenina.

Por lo que respecta a los movimientos feministas catalanes, encontramos dos corrientes. Por un lado, el feminismo progresista, heredero de la Revolución Francesa y la Ilustración, que buscaba la igualdad de género dentro de un marco republicano anticlerical. Es el seguido por Amàlia Domingo, Àngeles Lopez de Ayala y Teresa Claramunt, las fundadoras de la Societat Autònoma de Dones de Barcelona (1889). La segunda corriente es la del feminismo reformista, relacionado con el reformismo católico, que reivindicaba una revalorización y un cambio del papel de la mujer dentro del hogar y que invertía los recursos económicos de la burguesía en iniciativas caritativas para mejorar la situación de las mujeres obreras (Velo Fabregat 2021, 31). Aparte de los proyectos impopulares, rechazados por la clase obrera por ser capitaneados por las esposas de aquellos que explotaban a los trabajadores en las fábricas, también encontramos los casos de Dolors Monserdà, Francesca Bonnemaison⁵⁵ y María de Echarri.

Es especialmente interesante la propuesta que Dolors Monserdà hace en sus artículos de prensa, obras de teatro y novelas, a pesar de su moral conservadora. Monserdà propone la soltería autónoma y la búsqueda de actividades que den sentido a la vida de las mujeres fuera de la institución del matrimonio (Balcells 2015, 74-76). En uno de sus escritos, la autora defiende las ideas feministas por considerar que les harán gran bien a las mujeres y, respaldándose en ellas, demanda un tercer estado social: «l'idea de que la noya pot escullir entre esser casada, monja o soltera; es a dir, fent del celibat femení un tercer estat tan honorable com los altres dos» (Monserdà 1910, 38-39). Asimismo, en el prólogo a su *Estudi feminista*, la autora comentó que:

Moltes voltes a la descoberta i altres com *per accidens* (així se pot veure en les novel·les que porto publicades), he fet el que avui s'anomena *feminisme*. És a dir, treballar per millorament de la dona, per la defensa dels seus drets, per a protestar de les vexacions i de les injustícies de què se la fa objecte; i, en fi, pel perfeccionament de la seva missió a la família i a la societat. Escriure per la dona i que els meus escrits poguessin ser-li d'alguna utilitat moral i material, veus aquí els meus ideals literaris. (citada en Tayadella 1986b, 539)

⁵⁵ Francesca Bonnemaison de Verdager (1872-1949) fundó en 1910 el Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, una institució que jugó un gran paper en la culturalització de las mujeres de la pequeña burguesía.

2. La Renaixença de las letras catalanas

La Renaixença es un movimiento social y cultural centrado en la recuperación de un pasado glorioso y en la toma de conciencia de la propia cultura y lengua. Este pasado glorioso no es otro que el máximo período de esplendor de las letras catalanas, el siglo XV, de la mano de Joanot Martorell (*Tirant lo Blanc*), Ausiàs March, Jaume Roig (*Espill o Llibre de les dones*), Isabel de Villena (*Vita Christi*), Joan Roís de Corella, etc. Tal y como afirma Jorba (1986a, 10), se trata de un proceso continuo y plural, que no ofrecía una única opción ideológica o literaria y que afectaba a fenómenos económicos y políticos. Las circunstancias sociales y culturales del siglo XIX, además de la influencia de las corrientes románticas y de los movimientos de reivindicación europeos, son propicias para el resurgimiento del sentimiento nacional catalán disuelto por las medidas centralizadas⁵⁶. Asimismo, fue necesario primero el Trienio Liberal y después la muerte de Fernando VII, para que el Romanticismo pudiera entrar en la península a través de los espacios abiertos para la libre circulación de las ideas. Es decir, «la “renaixença” és, en aquell moment, no res menys que l'emergència, la identificació, la visualització, finalment, de la nova cultura d'aquella societat liberal, capitalista i urbana» (Domingo 2009, 219).

2.1. El Romanticismo catalán y los Juegos Florales

En 1833, el mismo año en el que se decretaba la división provincial de España y Cataluña recibía sus cuatro provincias –Barcelona, Lérida, Gerona y Tarragona–, Bonaventura Carles Aribau publicaba el 24 de agosto, en el periódico *El Vapor*⁵⁷, el poema «La Pàtria»⁵⁸

⁵⁶ Los precursores de la Renaixença eran, sobre todo, moderados, aunque se mostraban contrarios a la monarquía absolutista. Por ello, no es de extrañar que dos de los himnos liberales de la época fueran de autoría catalana.

⁵⁷ Las revistas literarias fueron el principal medio de entrada de las corrientes europeas en la Península. Un primer ejemplo sería *El Europeo, revista de ciencias, literatura y artes*, que se publicó en Barcelona desde octubre de 1823 hasta abril del año siguiente y fue la introductora de Walter Scott y de Byron y de la tendencia romántica o semirromántica. También en Cataluña se estaban valorando las obras de Lamartine y Chateaubriand gracias, sobre todo, a las traducciones publicadas por el *Diario de Barcelona*. A partir de 1833 aparecen otras publicaciones, como *El Vapor*, *El Catalán*, *El Museo de las Familias* o *El Guardia Nacional*, que se utilizaron –sobre todo la primera– para difundir las características del movimiento romántico catalán.

⁵⁸ Fragmento de *Oda a la Pàtria* que reivindica el uso del catalán por los recuerdos medievales que despierta en los corazones de sus hablantes:

Què val que m'haja tret una enganyosa sort / a veure de més prop les torres de Castella / si el cant dels trobadors no sona en mon orella / ni desperta en mon pit un generós record? [...] Plau-me encara parlar la llengua d'aquells savis / que ompliren l'univers de llurs costums e lleis, / la llengua d'aquells forts que acataren los reis, / defengueren llurs drets, venjaren llurs agravis. / Muira, muira l'ingrat que,

—posteriormente conocido como «Oda a la Pàtria». Mientras el decreto pretendía eliminar la personalidad catalana, el poema la reafirmaba a través de la identificación entre lengua y patria. Es por lo que el año de su publicación se considera el punto de inicio de la Renaixença. Este movimiento comenzó por la erudición —la crítica y la historia literarias de Manuel Milà i Fontanals (Jorba 1986f)— y la poesía —como el grupo el Esbart de Vic entre cuyos fundadores encontramos a Jacint Verdaguer—, siguió con el teatro y el excursionismo —el Centre Excursionista de Catalunya buscaba dar a conocer el interior del Principat y restaurar los antiguos monumentos donde descansan los monarcas catalanes— y llegó hasta la ciencia y la narrativa en su proceso de recuperación.

Los impulsores de la Renaixença se consideraban los sucesores de un período de *decadencia*, y por ello su principal objetivo era la rectificación de dicha situación —también Aribau, en una carta a Ramon Muns i Serinyà, haría referencia a la «vergonyosa decadencia / en què viu la jau catalana faula» (*apud* Jorba 1986a, 9). La idea de decadencia, propia de sociedades con conciencia de crisis, permite la reacción contraria: el renacimiento — la Renaixença (Jorba 1995, 105). Y este fenómeno no es otro que la participación en una narración típicamente liberal y burguesa, es decir, se estaban afirmando en su tiempo, reafirmando en relación con su pasado y construyendo una identidad nacional (Domingo 2009, 224).

Aunque se relacione sobre todo con la literatura, es un movimiento que afectó a muchos ámbitos de la cultura y de las relaciones sociales y fue promovido por estamentos eclesiásticos, historiadores —como Antoni de Capmany—, hombres con profesiones liberales prestigiosas, estamentos docentes y académicos y, sobre todo, por la burguesía industrializada, entre otras profesiones del conocimiento humano. Esta vinculación con la burguesía industrializada hizo que, en sus inicios, se tratara de un fenómeno exclusivo de los núcleos urbanos, sobre todo de Barcelona⁵⁹. Por lo tanto, desde sus inicios la Renaixença se

al sonar en sos llavis / per estranya regió l'accent natiu, no plora / que al pensar en sos llars no es consum ni s'enyora / ni cull del mur sagrat les lires dels seus avis. // En llemosí sonà lo meu primer vagit / quan del mugró matern la dolça llet bevia; / en llemosí al Senyor pregava cada día / e càntics llemosins somiava cada nit. / Si, quan me trobe sol, parl' amb mon esperit, / en llemosí li parl' que llengua altra no sent, / e ma boca llavors, no sap mentir ni ment, / puix surten mes raons del centre de mon pit. (Aribau 1883, 3)

⁵⁹ Aunque Barcelona tiene un gran peso en el origen y la consolidación de la Renaixença, el movimiento se extiende rápidamente por todos los territorios de habla catalana: en Vic se crea el Círcol Literari (1860) y se reúnen un grupo de poetas importantes, el Esbart de Vic; en Reus, las capas burguesas convirtieron el Centre de Lectura en una institución de difusión de los objetivos renaixentistas; después de la reinstauración de los Juegos Florales se crearon más instituciones locales como la Associació Catalanista de Lleida y la Associació Literària de Girona; por último, se fundaron las revistas *La Veu del Montserrat* (dirigida entre 1878-1890 por Jaume Collell) en Vic, *La Palma*, *Revista Balear* (1872,1874), *Museo Balear* (1875-1877, 1884-1885), *La Roqueta* (1887, 1889, 1898-1902) y *Lo Rat-Penat* (1884-1885) (Jorba 1986a, 35-38).

ha relacionado íntimamente con el progreso industrial y con el establecimiento de la burguesía como clase dominante (Jorba 1986a, 28). Por otro lado, la clase obrera no sentía la Renaixença como un movimiento propio; por ello, siguió produciendo y consumiendo una cultura de tipo popular y, en ocasiones, se opuso a la literatura culta generada por la burguesía.

Rovira i Virgili (1966, 7-9) destaca que todos los renacimientos lingüísticos del siglo XIX tienen como punto de inicio el Romanticismo y la Revolución Francesa y sus derivaciones, aunque siempre con sus ideas nacionales y liberales particulares. Lluís Tramoyeres ([1879] 1984, 371-372) coincide en que el renacimiento de las lenguas y las literaturas provinciales es una de las principales características del siglo XIX, tendencia que observa en todas las naciones europeas. Además, califica de justo y oportuno el movimiento lemosino-valenciano que afecta a

totes les manifestacions de la vida.; dende la llengua á 'l art, y dende 'l dret á les costums. Pera que done fruyts, es necessari que no se concrete á punt determinat. Tot quant siga objecte de l' activitat provincial, está dins del seu domini. La perfecció de la llengua, lo teatro, la conservació de tradicions, l' estudi del dret foral, les organiscions gremials, la economía, la pintura, la educaci3n popular y la música deuen ser objecte d' estudi, de renovaci3n. (Tramoyeres [1879] 1984, 376-377)

Es a partir de la publicación de *El Europeo*, entre noviembre de 1823 y abril de 1824, cuando se comienza a formular una propuesta de Romanticismo catalán de la mano de Luigi Monteggia, Fiorenzo Galli, Carl E. Cook, Aribau y Raimon López Soler (Jorba 1986c, 78). Por lo que respecta a la primera etapa, comprendida entre 1833 y 1844, fue de corte historicista, influido por las corrientes anglosajona, italiana y germánica, y, en menor medida, francesa. La influencia directa de la idea romántica alemana de nacionalidad conduce a una identificación entre el *espíritu nacional* catalán y el concepto de Nación y *volksgeist* de Johann Gottfried Herder (Jorba 1995, 107). Por lo tanto, no es de extrañar la importancia del legado histórico y cultural y la mitificación del pasado medieval.

Durante el reinado de Fernando VII, debido a la censura interior, las traducciones con las que se abastecía el mercado español e iberoamericano se publicaban sobre todo en París, Burdeos, Perpiñán o Londres, y eran producto de la mano de obra barata de los liberales exiliados a Francia o Inglaterra (Tayadella y Cassany 1986, 411). Posteriormente se potenciaron las traducciones desde el interior⁶⁰. La editorial Antonio Bergnes & Cía.,

⁶⁰ Amalia Fenollosa, poeta romántica de Castellón casada con Juan Mañé i Flaquer y relacionada con Víctor Balaguer y Pau Piferrer (Nastasescu 2020), se queja, tras la publicación de la traducción de *Lo gaiter del Llobregat* sobre la escasa difusión de las obras escritas en otras lenguas peninsulares:

Vergüenza, y aún más que vergüenza, indignación causa el ver que en España, donde con tanta avidez se traduce hasta lo más detestable que en el extranjero se publica, nadie se ha dignado traducir las

propiedad del intelectual de nombre homónimo, introdujo las influencias del Romanticismo europeo en el Estado Español a través de traducciones de escritores internacionales insigues. En 1930 publicaba la traducción autorizada y divulgativa del *Ivanhoe* de Walter Scott, que sería seguido por obras de escritores románticos europeos, como George Sand, Chateaubriand, el *Werther* Goethe y Lamarck, entre muchos otros, que combinaba con escritores contemporáneos nacionales (Soriano-Molla 2013, 344-345).

Tal y como afirma Vicent Simbor (1987, 97), «ha arribat també l'hora de posar molt més èmfasi en el no gens menyspreable Romanticisme valencià». Marià de Cabrerizo fue una figura clave para entender la recepción editorial del Romanticismo valenciano –similar a la de Bergnes de las Casas en Barcelona– y su difusión en la tertulia que se celebraba en la librería de Cabrerizo y era frecuentada por nombres como Ramon López Soler, Juan Nicasio Gallego, Pasqual Pérez i Rodríguez, Vicent Boix, Josep Maria Bonilla, Joan Arolas o Lluís Lamarca (Salvador 2001, 111, 114). Entre las traducciones publicadas por el editor aparecen autores como D'Arlincourt, la condesa de Genlis, Chateaubriand, Madame Cottin, Madame de Staël, Dumas, Goethe, o Anna Ward Radcliffe.

Los principales representantes de la rama de derechas de este Romanticismo catalán –católica, conservadora y moderadamente liberal– eran Joaquim Rubió i Ors, Joan Mañé i Flaquer (1823-1901), Pau Piferrer (1818-1848) y Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) (Jorba [1997] 2009b, 68-71). En cuanto a la rama de izquierdas –menos homogénea que la anterior y de carácter liberal–, que rechazaba la idea de que los modelos de la Edad Media podían servir para establecer las bases de la sociedad moderna, encontramos a Antonio Ribot i Fontseré (1813-1871), Francisco Pi i Margall (1824-1901), Pere Mata (1811-1877), Víctor Balaguer (1824-1901) y Lluís Cutxet (1815-1892) (Jorba [2002] 2009a, 64-68).

Las características de este primer momento respondieron a las necesidades de la realidad colectiva catalana, y por ello tomó la forma, en sus orígenes, de una resurrección histórica medievalista, porque en la Edad Media quedaba la grandeza y la libertad catalanas. «La voz de las ruinas», la voz del ánimo perenne de la patria, se alzaba a través de los escritos de los catalanes románticos y representaba la promesa de una nueva vida (Rovira i Virgili 1966, 13). Estos primeros escritores de la Renaixença participaron en la modernización de la literatura castellana a través de la escuela provincial –identificada especialmente con Pau Piferrer y

obras de su español escritas en el dialecto de una provincia también española, y de un mérito superior al de cuantas producciones extranjeras ensucian nuestras prensas. (*apud* Fortuño Llorens 2006, 30)

Manuel de Cabanyes— que configuraron a través de innovaciones románticas de géneros, estilos y temas (Jorba 1986, 11).

Joaquim Rubió i Ors —el primero en poder recibir el título de poeta en lengua catalana (Díaz 1970, 15)—, en el prólogo a su antología poética *Lo Gaytè del Llobregat* (1841), justifica y exige el uso literario del catalán frente a quienes afirman que, mientras la obra se ocupe de celebrar las glorias pasadas catalanas, esta se puede escribir en castellano. Además, siembra —dieciocho años antes de su primera edición— la idea de la reconquista de la importancia literaria a través del restablecimiento de los Juegos:

No nega que apesar de ser catalans tenim que véncer algunas dificultats per poder versificar facilment en nostra llengua , pero sí que sian estas motiu suficiente per escusarnos de cantar en ella. No la coneixen á fondo los que la troban aspre , pobre y poch apte per la poesia. Lo catalá es dols a pesar de las paraulas exóticas que se han intruduit en éll y de lo molt que se ha corromput per nostre deixament y abandono ; es rich tant com qualsevol altra de las llenguas fillas de la llatina , entre las quals fou la primogénita ; y se adapta á la versificació tant ó més tal vegada que las altres , exceptuantne la Italiana. [...] Catalunya fou per espay de dos seggles la mestra en lletras dels demés pobles ; ¿perque puix no pot deixar de fer lo humillant paper de deixeble ó imitadora , creantse una lliteratura propia y á part de la castellana? ¿Perque no pot restablir sos *jochs florals* y sa academia del *gay saber* , y tornar á sorprendre al mon ab sas tensons, sos cants de amor, sos sirventeses y sas aubadas? (Rubió i Ors [1841] 1984, 80-81, 83)

En el segundo Romanticismo (1844-1870), la reproducción de los modelos de la Edad Media se siguió llevando a cabo, e incluso se reinstauraron en 1859 los Juegos Florales provenzales —aunque en 1841 ya se había convocado un concurso literario de características parecidas en la Acadèmia de Bones Lletres—, que reivindicaban el catalán como lengua literaria y de prestigio y eran el lugar de encuentro de escritores y poetas en dicho idioma. Si el primer Romanticismo es el preludio de la Renaixença, el segundo ya es la Renaixença, pues se asocia la idea de lengua materna con la de patria y se instaura de manera definitiva el catalán como lengua literaria. En otras palabras, «*renaixença* és primer una marca del “provincialisme” i després ho és (amb més o menys fortuna) del “catalanisme”» (Domingo 2009, 221). Sobre el objetivo de su restauración, Víctor Balaguer ([1851] 1984, 113-114) afirmó que «la *societat filarmònica* de nuestra ciudad trata hoy de renovar estos juegos, de hacer renacer y dar nueva vida á esa poética costumbre de nuestros antepasados». En 1888, el certamen recibió la aprobación y apoyo de la reina regente, de Sagasta y de Menéndez y Pelayo, quien incluso pronunció un discurso en catalán (Jorba 1986d, 136-137).

Los Juegos Florales se celebraban el primer domingo de mayo en la Sala de Cent del Ayuntamiento de Barcelona, al menos hasta el año 1868. Desde su primera edición, la cuestión más comentada y criticada fue la lingüística ya que, aunque la celebración se veía justificada, no así la decisión de restringirla reglamentariamente al catalán. La defensa del monolingüismo de la principal plataforma de la Renaixença fue una constante en todas sus

ediciones. Milà i Fontanals, en su discurso como presidente del consistorio de los primeros Juegos Florales, lo hizo afirmando que era una fiesta, el lugar de encuentro de aquellos unidos por el «amor á la patria comuna» a quienes les «causará un plaher veritable y mes fondo de lo que alguns imaginarian , lo sentir aquí los accents de llur llengua, de la que be se pot dir la llengua de llur entranyas» ([1859] 1984, 184-185). Sin embargo, incluso los representantes del primer Romanticismo catalán se mostraban partidarios a una apertura a la lengua castellana pues, en palabras de Pere Mata, «resucitar el estudio de la lengua lemosina» era una muestra del «espíritu retrógrado» de sus instigadores (*apud* Jorba 1995, 117).

La adhesión a la poesía, típica de la época romántica, y el rechazo a las tendencias realistas que se estaban imponiendo en la literatura europea caracterizó los inicios de los Juegos Florales. Así, la poesía fue el género preferido de los primeros floralistas en su deseo de renovar la antigua gloria poética de la Edad Media. Se produjo eminentemente una poesía épica –acorde, por un lado, al estilo renacentista y barroco y, por otro lado, a los cantares de gesta, el romancero castellano y la obra de Frédéric Mistral– sobre todo debido a las circunstancias especiales de una literatura regional que pretende constituirse como nacional (Jorba 1986e, 154). Por lo tanto, en esos inicios se limitaban en muchas ocasiones a imitar los modelos de la poesía castellana y francesa.

El número de poetas en catalán y la calidad de su lírica se vieron incrementados por los Juegos Florales. A través de estos se dieron a conocer, entre otros, Josep Lluís Pons i Gallarza, Jacint Verdaguer, Jaume Collell, Maria Josepa Massanés (Nastasescu 2022), Frederic Soler, Francesc Matheu, Miquel Costa i Llobera, Àngel Guimerà, Apel·les Mestres y Joaquim M. Bartrina. Además, una vez superada la inspiración castellana, se afianzó un conjunto de géneros y temas poéticos que recibieron el nombre de *englantinisme* y que giraban en torno a todo lo relacionado con la Renaixença, desde sus símbolos –el arpa y la lira– hasta los mismos Juegos Florales y sus elementos principales –como el papel de la reina–, su exaltación histórica, sus instituciones, su historia y sus personajes más significativos, sobre todo los medievales (Jorba 1986e, 154).

Jacint Verdaguer fue, además de uno de los máximos representantes de la lírica renaixentista con *La Atlántida* (1877) y *Canigó* (1886), el iniciador del modelo lingüístico del catalán literario moderno que los poetas, dramaturgos y novelistas utilizarían. Sardà e Yxart recalcaron la doble vertiente del estilo literario del poeta, capaz por un lado de cantarle a la grandiosidad fantástica del hundimiento de *La Atlántida* y, por otro lado, de encoger su perspectiva en las poesías místicas –*Idil·lis i cants místics* (1879), *Càntics* (1890), *Veus del Bon Pastor* (1894), entre

otros— (Molas 1986, 226-227). Ambos críticos temían que los temas religiosos acabaran por empequeñecer el talento de la que consideraban una de las imaginaciones poéticas más potentes de la España decimonónica (Yxart *apud* Molas 1986, 227). Sin embargo, el poeta consideraba que esta dualidad era complementaria y que en ella, en la combinación de motivos de la tradición bíblica, romántica, mitológica e histórica, es precisamente donde residía su genio literario. Verdaguer también realizó una poesía de tipo cívico, como el volumen *Pàtria* (1888) o la oda «A Barcelona» (premiada en los Juegos Florales de 1883), en la que describe el optimismo de la industrialización de la sociedad.

En el panorama valenciano podemos encontrar una buena muestra de lírica de corte patriótico patrocinado por un sector conservador liderado por Teodor Llorente. Este fue el creador de las características propias del regionalismo autóctono, centrado en los elementos figurativos de la huerta y siempre alejado de la política⁶¹ (Espadaler 1993, 153). En la dedicatoria que el poeta valenciano le escribe a su maestro Marià Aguiló⁶² —considerado por algunos «el més erudit dels poetes i el més poeta dels erudits» (Rovira i Virgili 1996, 39) y el principal orientador de la Renaixença en Mallorca (Massot i Muntaner 2009, 103-104)— en su *Llibret de versos* (1885), podemos observar algunas de las características de la Renaixença valenciana y de la situación de esta en las últimas décadas del siglo XIX. Así, pone de manifiesto la relación directa entre la Renaixença catalana y la valenciana a través de sus recuerdos de juventud; a continuación, manifiesta su voluntad de construir un modelo genuino y culto de acuerdo con la conciencia de la unidad lingüística —aunque se refiera a la lengua común con el eufemismo de lemosina y no como catalán—; y, por último, defiende el uso de una lengua considerada muerta:

Teníem, ací en València, una llengua viva i una literatura morta; perquè, encara que mai s'ha deixat d'escriure en valencià, els populars autors de romanços i col·loquis, i els que demprés portaren esta llengua al teatro i al periodisme satíric i festiu, la usaren sens estudi ni poliment algú, corrompuda i rebordonada com la trobaren en los llavis de la gent indocta, bàrbarament castellanitzada en la ciutat, on no ha pogut defendre's, com en los pobles més retirats, de la invasió de l'idioma oficial. Una llengua en tal estat és impròpia de tota poesia que no siga completament familiar. [...] Poquíssims érem los que escrivíem versos en llengua valenciana culta o literària, i pocs també los que els llegien gustosos. Ara, eixa afició está ja popularitzada. València té un valent estol de poetes cultivadors de son restaurat

⁶¹ Roca Ricart (2007, 424) afirma que la Renaixença valenciana no fue un fracaso, sino que había tenido éxito en la medida en la que la sociedad civil valenciana se lo permitió. Asimismo, el apoliticismo no había sido perjudicial, pues la actividad apolítica, con el tiempo, acaba teniendo consecuencias políticas.

⁶² Marià Aguiló fue la persona que más influyó en la lírica y el pensamiento de Teodor Llorente. Mientras un joven Llorente era estudiante, el poeta mallorquín era el bibliotecario de la Universitat de València que este visitaba asiduamente. Así, la profunda admiración que Aguiló despertó en el valenciano y en su amigo Vicent Wenceslau Querol, motivó que ambos entraran en contacto con la literatura que se estaba escribiendo en catalán en Cataluña y en las Islas Baleares y comenzaran a escribir asimismo poemas en su lengua materna (Jorba 1986, 164).

idioma, té en Lo Rat-Penat⁶³ un centre entusiaste d'eixe moviment patriòtic, i en sos famosos i lluidíssims Jocs Florals la prova de que la nova poesia encontra grat ressò en lo públic sentiment. ([1885] 2010, 103-104)

Volviendo a los Juegos Florales catalanes, la crítica literaria asimismo nació en su seno y marcó el camino de la modernización de la literatura en catalán. Sus principales representantes son Josep Yxart –el único considerado un crítico profesional de la literatura catalana durante la Restauración–, Joan Sardà –fue traductor, poeta, abogado y, sobre todo, crítico–, y Ramon D. Perés. Estos intervinieron activamente en la difusión de aquellos autores extranjeros y catalanes que consideraban de mayor calidad, a la vez que influyeron en sus obras. Este es el caso de Josep Yxart y de Joan Sardà, quienes crearon las bases favorables para la entrada del Naturalismo en Cataluña –corriente que consideraban la idónea para la segunda mitad del siglo XIX– a través de su producción crítica publicada en la prensa, pues estaban convencidos de la necesidad histórica de ser naturalistas y de la adecuación de esta estética con su tiempo, compartiendo así la convicción de Taine sobre la temporalidad del arte (Tayadella [1977] 2009, 180). Ambos tenían fuertes vínculos –familiares o de amistad, respectivamente– con Narcís Oller, autor que pondría en práctica, en sus novelas, las teorías que estos estaban difundiendo. Además, Josep Yxart fue el principal instigador del cambio lingüístico de Oller y quien le puso en contacto con el Positivismo de Taine –remitiéndole el artículo *Philosophie de l'art* con el comentario «última palabra de la estética moderna» (Cabré [2000] 2009, 183-184)– y con la narrativa de Zola.

En lo concerniente al teatro, la primera comedia burguesa se estrena en 1833, coincidiendo con el inicio de la Renaixença. Al igual que en el resto de los géneros literarios, la temática y la lengua de estos primeros años eran castellanas, aunque pronto la temática volvió su vista hacia la época medieval catalana y la lengua predominante pasaría a ser el catalán. Encontramos tres niveles de actividad dramática: en primer lugar, la actividad popular; en segundo lugar, el teatro público –el Teatro de la Santa Cruz– que funcionaba según las leyes de la Monarquía; por último, los teatros particulares de la burguesía y la aristocracia (Fàbregas

⁶³ Lo Rat-Penat es una asociación cultural valenciana fundada por Constantí Llombart, Teodor Llorente y Fèlix Pizcueta en 1878 con el objetivo de defender, difundir y enseñar la lengua y la cultura valencianas, a la vez que iniciar en el País Valencià un movimiento parecido a la Renaixença catalana (Blasco [1984] 2009, 157-159). En 1859 comenzó la Renaixença valenciana de la mano de Llorente y Querol (Simbor Roig 1980, 13) y se celebraron en Valencia una convocatoria de los Juegos Florales, el mismo año que su reinstauración en Cataluña. Esta edición fue ganada por uno de los ideólogos de la Renaixença catalana, Víctor Balaguer, con un poema sobre Ausiàs Marc, y por el mismo Teodor Llorente con el poema “La nova era” (Roca Ricart 2004, 29). Tras una larga pausa, en 1879, Lo Rat-Penat instituyó los Juegos Florales valencianos bilingües, que se celebraron anualmente hasta la actualidad (Jorba 1986, 151). Tanto Lo Rat-Penat como el certamen literario siguen en la actualidad las normas secesionistas del Puig, contrarias a la unidad lingüística que manifiesta Teodor Llorente en la dedicatoria citada.

i Surroca 1986a, 291). La burguesía floreciente, estatalmente marginada y que todavía hablaba habitualmente en catalán, invirtió en representaciones teatrales en su lengua —la prueba de ello es la inauguración después de la muerte de Fernando VII de nuevos teatros en Barcelona, como el Teatro del Carmen y el Teatro de la Mercè—; mientras tanto, el pueblo llano se divertía con géneros como el sainete —precedente del drama y la comedia burgueses—, cuyos principales representantes son el barcelonés Josep Robrenyo y los valencianos Josep Bernat i Baldoví y Eduard Escalante.

Aunque los gustos culturales de las clases sociales eran afines, el consumo de estos se hacía en marcos bien diferenciados. Así, se estableció un modelo cultural burgués y un modelo cultural popular, al igual que un catalán coloquial y vulgar y otro catalán culto. Por ejemplo, los conciertos musicales eran disfrutados por la burguesía en teatros elegantes, mientras que el pueblo asistía a asociaciones corales. La vida teatral *amateur* se instauró en la vida de la burguesía como unos clubes privados en los que los miembros de esta clase social celebraban tertulias y bailes y podían relacionarse entre ellos, tanto para crear enlaces familiares como para tratar negocios (Fàbregas i Surroca 1986a, 293). La sociedad privada de estas características que contaba con un teatro propio que ha llegado hasta nuestros días es el Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés de Isabel II, fundado en 1837 y conocido como el Liceu. Por otro lado, existía entre las clases menos pudientes la costumbre de alquilar pequeños locales y el teatro de “sala y alcoba” que se organizaba en los pisos particulares de la pequeña burguesía y de los profesionales liberales.

Sin menoscabo de los dramaturgos anteriores, los principales representantes del teatro en catalán fueron Frederic Soler —representante de la nueva generación que se estaba cuestionando el transcendentalismo romántico y que ofrecía a sus espectadores una imagen idealizada de la catalanidad ligada al patrimonio rural— y Àngel Guimerà —que mantenía vivo el teatro catalán romántico. Es interesante el pragmatismo escénico frente al pragmatismo literario de Soler, pues el dramaturgo hace una distinción entre el texto que se recita frente a un público y el texto que consigue su valor a través de la lectura individual; por ello, incluso propone dos finales alternativos para su obra *El contramestre* (1878) en función de la finalidad (Fàbregas i Surroca 1986a, 336). En cuanto a Guimerà, comienza su obra con las tragedias románticas desde una perspectiva histórica medieval —como *Gal·la Placidia* (1879), su primer estreno, o *Mar i cel* (1888)— y evoluciona hacia el drama realista —*Terra Baixa* (1896)— (Fàbregas i Surroca 1986b, 575-584).

Algunos de los elementos de difusión del Romanticismo catalán fueron los estudios sobre la Edad Media catalana, la novela histórica o las revistas y diarios culturales y literarios. Jorba (1986c, 83-87) enumera algunos de los más importantes: *El Vapor* y *El Propagador de la Libertad* –revistas que difundieron el Romanticismo liberal de Covert Spring y su grupo–, *El Constitucional* –diario contrario a las dos revistas anteriores en el que colaboraban Pere Mata y Antoni Ribot i Fontseré–, *El Heraldo*, *El Genio* –plataforma de influencia de Verdaguer–, *El Guardia Nacional*, *El Imparcial* –en el que colaboraban Pau Piferrer y Milà i Fontanals–, *El Museo de Familias* de Antoni Bergnes de las Casas, *La Palma*, *Liceo Valenciano*, *El cisne*, *El Fénix*, *La Lira Española* –dirigida por Víctor Balaguer–, *La Discusión* o *Diario de Barcelona*, entre muchos otros.

Sin embargo, no se estaba proponiendo un modelo de lengua cercano al pueblo, sino que se pretendía recuperar y reivindicar el arcaísmo de la lírica medieval (Jorba 1986d, 141). En este sentido, Bergnes de Las Casas, en el prólogo a las *Poesías Catalanas* (1875) de Frederic Soler, cuestionó la idoneidad de la lengua utilizada con el propósito mismo de la Renaixença y dijo que significaba «lo divorci entre la massa popular i el renaixement que volia il·lustrar i commoure a dita massa» (*apud* Rubió i Balaguer 1989, 156).

2.2. El Positivismo catalán

Durante los años setenta, se empieza a notar un cansancio del ambiente historicista medievalizante y la necesidad de una novela catalana moderna, que reflejara los tiempos modernos y que ayudara a la rehabilitación de la lengua dada la insuficiencia de la poesía en dicho cometido. Así, damos paso a una tercera etapa de la Renaixença, caracterizada por el Positivismo. Pere Gabriel (1994, 142) marca la década de los sesenta como el momento en el que se popularizó el materialismo y una concepción idealista y progresista de la historia en el panorama catalán. Esto implicó un alejamiento del oscurantismo religioso y su principal característica era la posibilidad de la comprensión científica y racional del mundo, reforzada por la entrada en España en la década de los setenta del darwinismo –gracias a la difusión de dos grandes editoriales barcelonesas, Montaner y Somón y Narciso Ramírez Editores y al esfuerzo realizado por la rama más progresista del catalanismo (Camís Cabeceran 2010, 139)–, el positivismo y el evolucionismo spenceriano.

En este contexto, los representantes de la Renaixença observaron la necesidad de construir un modelo literario y lingüístico más cercano al pueblo para conseguir una mayor presencia social. Y fue el catalán en prosa el que recogió las costumbres y usos de la población. Cuando

Narcís Oller se compromete con la lengua y se incorpora al movimiento catalán predominante, lo hace introduciendo una nueva escuela estética, el Naturalismo, una corriente literaria ligada al positivismo. Con esta se familiarizó a partir de su viaje a París en 1878 –hecho en compañía de su primo Yxart– y de la lectura de *Une page d’amor* (1879) de Émile Zola (Vidal-Tibbits 1989, 173; Gort Oliver 2011, 10-25) y *Evangelina* de Longfellow (Oller 1962, 6). Por lo tanto, la narrativa catalana moderna entró rápidamente en contacto con los movimientos literarios europeos, sobre todo con el Naturalismo de Zola (Sotelo Vázquez 1988). Según Oller (1962, 6), la naturaleza contiene un gran contingente poético para quien sepa observarlo, hecho que descubre gracias a las dos lecturas ya mencionadas. De esta manera, el autor relaciona el sentimiento, la naturaleza y la obra de arte: «l’obra d’art és fruit de l’observació i el sentiment, posats en joc davant del natural. Mai una còpia servil d’aquest. En aquella funció, l’observació destria, enfoca, encaixa; la imaginació dibuixa i agrupa; el sentiment vivifica i colora» (Oller *apud* Jorba 1994, 97).

Antònia Tayadella 1986, 607-608) explica la distancia existente entre la corriente francesa y su homónima catalana. Así, el Naturalismo adoptado por los autores catalanes –y también castellanos–, aunque admitiera las leyes de la herencia y del medio, el fuerte catolicismo nacional no le permitía aceptar una visión determinista del mundo. Por ejemplo, Yxart y Sardà, seguramente por sus tendencias idealistas, son antideterministas, y reclaman un tercer elemento aparte de la herencia y el medio, la voluntad humana, capaz de contrarrestar los demás factores condicionantes. Tampoco son partidarios de la vertiente más científica del Naturalismo, actitud que no es de extrañar teniendo en cuenta la pobre situación de la ciencia en el Estado Español, ni recogen su finalidad regeneradora –Zola, a través de la aplicación del método experimental en la novela, pretendía conocer las leyes que rigen los comportamientos y los fenómenos para poder predecirlos y controlarlos. Por lo tanto, es bajo esta perspectiva que se debe entender el calificativo de *naturalista* con el que definen la narrativa de Oller. Según Beser (1997, 346), la novela del autor surge del «enfrontament de dos mons culturals i literaris difícils d’unir: per un costat, el realisme vorejant el naturalisme zolià; per l’altre, aquest sentimentalisme moralista que sembla allunyar-nos cap al romanticisme tradicionalista».

La papallona (1882) –novela en la que el autor recordaba sus años de estudiante en Barcelona– de Narcís Oller supuso la superación de la literariamente anacrónica novela histórica, que más que una obra de arte era una herramienta de difusión ideológica. Las muestras de esta novelística anterior son claros precedentes de la novela catalana moderna:

el costumbrismo, la literatura de pliegos sueltos y las narraciones populares⁶⁴. Estos cuadros de costumbres empezaron a incorporarse a partir de 1865 en las revistas populares, humorísticas y cultas y estaban fuertemente influidos por el costumbrismo castellano de Larra y por las obras de autores catalanes que desde 1830 escribían continuamente en prosa, pero en castellano. Entre sus representantes más destacados están Robert Robert, Joan Pons i Massaveu (*Quadros en prosa*, 1878), Joaquim Riera i Bertran (*Deu narracions*, 1875; *Escenas de la vida pagesa*, 1878; *Escenas de la ciutat*, 1892), Gabriel Maura (*Aiguaforts*, 1892), Antoni Careta i Vidal (*Brosta*, 1878) y Emili Vilanova (*Cuadros populares*, 1881; *Escenas barceloninas*, 1886; *Gent de casa*, 1889; *Últims quadros*, 1904) (Cassany 1986, 381).

Las formas narrativas más habituales venían fijadas, debido a la ausencia de una tradición propia, por literaturas europeas y por autores como Scott, Manzoni, Goethe, Chateaubriand, Dumas, Sand, Hugo y Sue, entre muchos otros que se habían traducido (Jorba 1995, 129; Tayadella y Cassany 1986, 411). En 1862 encontramos *L'orfeneta de Menargues o Catalunya agonisant*, de Antoni de Bofarull, la primera novela histórica escrita en lengua catalana desde el *Tirant lo Blanc* (1490), influida directamente por Scott y en cuyo prólogo se menciona la problemática que la codificación lingüística supone para los novelistas. Con anterioridad a Oller, la prosa había tenido poco protagonismo en los Juegos Florales: *La pubilla del Mas de dalt* (1866), *Història del siti de Girona* (Joaquim Riera i Bertran, 1868), *Història d'un pagès* (Joaquim Riera i Bertran, 1869), *Les òrfenes de mare* (Joseph d'Argullol, 1869), *Lo coronel d'Anjou* (Francesc Pelagi Briz, 1872) y *Lo caragirat* (Josep Martí i Folguera, 1872).

También son destacables los novelistas de tendencia realista como Josep Pin i Soler (*La família dels Garrigas*, 1887), Carles Bosch de la Trinxeria (*Records d'un excursionista*, 1887), el grupo de Olot –Josep Berga i Boix (*Llegendes de la comarca d'Olot*, 1914) y Marià Vayreda (*Records de la darrera carlinada*, 1898; *La punyalada*, 1903)–, Dolors Monserdà (*La família Asparó*, 1900; *La fabricant*, 1904) y Palmira Ventós –conocida bajo el pseudónimo de Felip Palma publicó, entre otros, *La Porc* (1902). En cuanto al País Valenciano y a las Islas Baleares, no se puede hablar de una novela realista acorde a la europea (Tayadella 1986b, 510).

El federalista catalán Valentí Almirall (1841-1904), autor de *Lo Catalanisme. Motius que el legitimen, fonaments científics i solucions pràctiques* (1886), es el principal representante de la corriente positivista aplicada a la política (Figueres [1985] 2009, 174-175). Además, rechaza

⁶⁴ Es interesante mencionar la fuerte carga política e ideológica de la narrativa popular, denominada por Anguera (1995, 72) como “literatura populista”. Su principal objetivo era la creación de una conciencia colectiva y demarcación de unas pautas de comportamiento.

las dos etapas anteriores, la primera por no utilizar el catalán, la segunda por seguir modelos ajenos. En sus palabras: «el nostre renaixement no ha de limitar-se a escriure versos en català ni a ressuscitar antigalles, sinó que ha de proposar-se ideals de transcendència en totes les manifestacions de l'activitat» (*apud* Rovira i Virgili 1966, 49). Pero en este momento también se consolidan las que son, desde una perspectiva histórica, las alianzas sociales más significativas, como por ejemplo la relación entre la iglesia y la burguesía que permite que figuras como la de Jacint Verdaguer –amparado por el catolicismo regionalista de Torras i Bages– desarrollen una poética de predominio claramente romántico con la que relanzan la lírica en catalán (Nastasescu y Piquer Vidal 2022; Piquer Vidal 2021).

Las revistas literarias tienen de nuevo gran importancia en la difusión de la lengua catalana. En este caso destacan *La Renaixensa*, *La Il·lustració Catalana* o *L'Avenç* –tras la normalización lingüística pasarían a titularse *La Renaixença* y *L'Avenç*. Una buena muestra de las campañas lingüísticas realizadas en las revistas son las llevadas a cabo por la última, publicación a través de la que Pompeu Fabra comenzó a difundir sus primeros estudios sobre las reformas necesarias para construir un catalán literario y moderno (Ruiz, Sans, Solé i Camardons 1996, 141).

Después de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, el predominio del positivismo y del Naturalismo desaparece ante una vuelta al Romanticismo. En este nuevo período, algunos se transformaron para adaptarse a los gustos imperantes: por ejemplo, Àngel Guimerà acentuó el romanticismo de sus composiciones y Joan Maragall se convirtió en una figura de primera orden de la poesía Neorromántica. Sin embargo, Oller e Yxart, aunque todavía eran respetados, dejaron de ser seguidos y sus estilos se consideraron pasados de moda. Lo mismo ocurrió con Zola, quien fue sustituido por Nietzsche, Maeterlinck e Ibsen (Rovira i Virgili 1966, 78).

3. Narcís Oller (1846-1930)

Narcís Oller i Moragas (Valls 1846 – Barcelona 1930) es el primer novelista moderno en catalán y, por consiguiente, el creador de la novela moderna catalana. Para hacer la cronología descriptiva de su vida, seguiremos la propuesta de Rosa Cabré (2009, 429), quien la divide en tres períodos: una etapa inicial de formación (1846-1877), una segunda etapa de creación literaria y periodística (1878-1906) y una última etapa en la que se dedicó a las traducciones teatrales y al memorialismo (1907-1930).

3.1. *Etapa de formación y de primeras tentativas literarias (1846-1877)*

Narcís Oller nació el 10 de agosto de 1846 en Valls, provincia de Tarragona. Debido a la muerte prematura del padre, Josep Oller i Yxart, los años decisivos de su formación los pasó en el ambiente acogedor y culto de la familia materna –Rosa de Moragas i de Tavern–, bajo la tutela de don Josep de Moragas i de Tavern. Sobre su tío y la relación que los unía, Narcís Oller decía: «Un oncle meu, de branca materna, que em féu de pare, per haver jo perdut el meu de molt menut, i la memoria del que he de venerar sempre amb tots els respectes i amors que son talent, ses bondats i mon agraiment m'imposen» (Oller 1962, 1). Su interés literario se vio estimulado por la selecta biblioteca de su tío, que reunía obras destacadas de filosofía e historia junto a una abundante sección de clásicos y coetáneos:

don Josep Moragas i Tavern, tenia en son casal de Valls, on vivíem, una esplèndida biblioteca que jo remenava a voluntat. Allí entre sens fi d'obres importants de filosofia, historia i jurisprudència, que ocupaven la major part de les lleixes, vaig trobar, com delitós verger on solaçar-me, una abundosa secció literària de clàssics grecs, llatins i castellans, i de neoclàssics i romàntics francesos i espanyols. [...] I no content de llegir en les hores de lleure que em deixaven les aules, devorava encara algun poema o novel·la en comptes d'estudiar les meves lliçons quan feia la vetlla a l'esmoreïda claror de la llumenera. (Oller 1962, 1)

En estos años también desarrolló una sólida amistad con su primo hermano Josep Yxart por su pasión compartida por la lectura: «com és natural aquesta afinitat de dèria havia d'unir-nos estretament i així succeí que de llavors ençà, ja no hi hagué qui pogués mai separar-nos durant les vagues d'estiu» (Oller 1962, 1). Durante las vacaciones estivales, comentaban en compañía los semanarios *Lo tros de paper* –fundado en Barcelona en 1865 por Albert Llamas, fue una propuesta de periodismo humorístico y costumbrista en la que colaboraron Robert Robert, Eduard Vidal i Valenciano, Conrad Roure, Frederic Soler, Manuel Angelon, entre otros (Cassany 1986, 367)–, *El pájaro verde* y *Lo noi de la mare* –fundado, dirigido y redactado por Conrad Roure en 1866 (Cassany 1986, 370)–, en cuyas páginas Yxart no tardó en empezar a publicar textos humorísticos y caricaturescos (Oller 1962, 1). Frente a la tendencia

a la parodia de Yxart, Oller se declara partidario de la filosofía barata y, en sus *Memòries*, enumera las influencias iniciales que se pueden observar en su primer novelón romántico en castellano, *El pintor Rubio* (1876):

Jo, en canvi, les donava més per la filosofia barata o per allò sentimental que sabés extreure d'un Rousseau, d'un Voltaire, d'un Chateaubriand, d'un Lamartine, d'un Bernardin de Saint Pierre, d'un Sue, d'un Dumas (pare), d'un Victor Hugo, d'un Espronceda, d'un Pastor Díaz, d'un Zorrilla o d'un Selgas, tots els quals també imitava inconscientment o ben conscientment. (Oller 1962, 2)

Juntos estudiaron Derecho en la Universidad de Barcelona –Oller siguió los pasos de su padre–, y compartieron lecturas, intereses, la vocación de escritor y la experiencia durante la Revolución de 1868. Sobre esta última y la decepción que supuso para sus ideales democráticos, escribió años más tarde:

No devia tenir encara vint anys i ja en feia quatre, al menys, que estava en perpètua discussió amb el meu oncle, progressiste d'escola, home educat, expert com pocs i dotat d'una clarividència extraordinària... seguíem discutint, ell fidel al dogma progressista i jo defensant, amb tot el foc de la meua sang jove, el meu credo democràtic. Vingué la Revolució i jo pensaba: ¡Ara veurà l'oncle si el meu credo polític no era un credo salvador! Però jo veia també a la casa de l'oncle que els meus entusiasmes no se li comunicaven. Llibertat, Fraternitat, Igualtat. [...] El meu error en aquell temps, era el de creure, com encara creu la generalitat dels homes, que la felicitat dels pobles depèn sobretot de la forma de govern que els regeix, o d'allò que en diuen constitució política... Prou tenia raó l'oncle de desconfiar de la xusma. (Oller *apud* Moragas i Rodes 1995, 31)

Las cartas que se intercambiaron a lo largo de sus vidas, que les sirvieron como una forma de dietario, son un diálogo constante y una descripción completa de todos sus quehaceres y pensamientos. En su correspondencia podemos encontrar los primeros indicios de la futura adopción del Realismo, pues el 2 de julio de 1867 Yxart le declaraba a su primo que «las cartas han de dar un conjunto agradable y provechoso. [...] donde como en un vasto espejo se reproduzcan hombres y cosas, pensamientos y afectos tal cual se presentan en el torbellino de la vida» *apud* Cabré 1999, 64).

Cuando acabó sus estudios, Oller aprendió el oficio de abogado en Tarragona, donde realizó las prácticas en el despacho de su tío y después ejerció de promotor fiscal suplente del Juzgado de Primera Instancia bajo la supervisión de don Ambròs Tàpia –junto a quien redactó una *Guía de jurado*. Este nombramiento significaba un paso más en el camino que le llevaba a seguir el destino de su padre, pues don Josep Oller i Yxart también había ejercido el mismo cargo. En 1873 Narcís se trasladó definitivamente a Barcelona tras ganar las oposiciones a la secretaría de la Diputación. Esta decisión vendría respaldada por dos amores, el primero hacia la ciudad en la que estudió y, el segundo, por una mujer, Esperança Rabasa i Pont. El día de San José de 1874, madre e hijo se instalaron en el tercer piso del número 13 de la calle Mendizábal, y el 16 de mayo del mismo año, tras la celebración de la boda, se les uniría también Esperança.

Sin embargo, los años siguientes al traslado a Barcelona fueron marcados por el infortunio: en los últimos días de 1875 murió un tío de la familia Tavern, el 2 de febrero de 1876 murió don Josep de Tavern, el 7 del mismo mes murió don Josep de Moragas i de Tavern, el 18 de febrero de 1876 murió Rosa de Moragas i de Tavern, la madre querida, y poco después la tía Nicolasa de Tavern. El desconsuelo producido por el fallecimiento de la madre provocó un nuevo cambio de hogar: «Triste. Con Esperanza, mi mujer, y con el recuerdo constante de la muerte de mamá hemos dejado el piso de la calle Mendizábal y nos hemos trasladado hoy a la Rambla Cataluña núm. 38, 3ª» (Oller *apud* Moragas i Rodes 1995, 49).

Durante estos primeros años, Oller colaboró frecuentemente con semanarios y revistas tales como *El Siglo Literario* en 1873, *Miscelánea Científica y Literaria* entre 1874 y 1875, *La Bomba* durante los dos años siguientes o *El Tío Camueso*, siempre bajo los pseudónimos «Plácido» o «Espoleta» (Días 1970, 32). Entre sus obras de este período inicial destacamos «El café y el hogar», un artículo pseudofilosófico publicado en *El Siglo Literario*, *Don García de Alcaraz*, una novela corta romántica que apareció en «La Miscelánea» y «Un viaje de placer», un artículo satírico.

3.2. Etapa de creación literaria y periodística (1878-1906)

En 1877 Narcís Oller asiste por primera vez a los Juegos Florales y comienza a frecuentar –introducido por Riera i Bertran, su compañero en la Diputación– la tertulia del Café Espanyol –en la que participaban Francesc Matheu, Àngel Guimerà y Emili Vilanova entre otros. Ambas coyunturas lo convencen de las posibilidades literarias de su lengua y decide empezar a utilizar como único medio de expresión el catalán. Esta cuestión lingüística no se la había planteado desde el principio de su formación y creación literarias porque el panorama cultural del momento no admitía otras opciones que el castellano. Sin embargo, a partir de este cambio se convence de que entre el escritor y su lengua materna hay un nexo estrecho e insustituible (Oller 1962, 5), vínculo existente también entre la realidad que el escritor describe y la lengua que utiliza para describirla. Curiosamente, mientras Oller, en sus primeros años, se dedicaba a escribir prosa en castellano, Yxart escribía literatura en catalán; en la edad adulta, Oller escribió exclusivamente en catalán e Yxart se pasó definitivamente al castellano, aunque sin dejar de ser nunca catalanista⁶⁵ (Moragas i Rodes 1995, 40). Muchos

⁶⁵ Se utiliza el término «catalanismo» según su segunda acepción en el Diccionario de la Lengua Española, es decir, «amor o apego a lo catalán».

años después, cuando Narcís Oller fue el presidente de los Juegos Florales de 1896, recordaría el período anterior a su conversión y esta primera experiencia:

Vint anys fa avui, dia per dia, que vaig presenciar per primera vegada la festa dels Jocs Florals. Tant aficionat a les lletres castelleses i franceses, com ignorant de les catalanes – perdoneu-m'ho – vinc aquí amb més curiositat que entusiasme... en literatura jo estava fent el que vulgarment se'n diu un tipó. Hi ha documents que ho proven. Periòdics i revistes, on bona colla de joves esmaperduts, estafèiem amb la més bona fe del món la formosa llengua de Pereda. Jo imitava a Zorrilla i Campoamor, a Selgas i a Becquer, a Castro i Alarcón i fins a Blasco i a Rivera. Per això em vaig trobar a dalt d'eixa galeria tan desconegut, tan completament anònim (amb tot i dur ja uns quants anys d'anar la meua firma en lletres de motlle). Mes, portant com portava la sang la llavor de la raça, dins la pensa un raig de llum, al cor la santa guspira, aquella falsa educació, més feble que l'obra de Déu, mai podia haver destruït en mi el català, ni l'artista. Gràcies a això, aviat, l'indiferent, potser atrevit i mofeta, davant de la majestat d'aquesta sala prengué un posat seriós i reflexiu. (*apud* Moragas i Rodes 1995, 52)

Así, en 1878 presenta a los Juegos Florales, en colaboración con Yxart, el relato «Idil·li humorístic d'un escombriaire». Este, a pesar de haber sido ideado como una broma, recibe los halagos del jurado del certamen. Un año después se presentó de nuevo y ganó con *Sor Sanxa*, relato heredero del historicismo romántico. Tras este éxito, los críticos coetáneos, como Joan Sardà o Felip B. Navarro, le auguraban a Oller un lugar entre los primeros novelistas catalanes. Deseaban que un escritor naturalista como él no se perdiera por los renglones oscuros del Romanticismo. Así, Navarro le marcaba el camino y modelo a seguir: «iniciat per Balzac, seguit per Flaubert i acabant per Zola, que ha penetrat Espanya, amb els noms de Pereda, Galdós o Valera, i que a Catalunya és terreny verge» (*apud* Tiñena 2009, 65).

Sobre su Naturalismo, Yxart (1886, 250-262) enumeró en un estudio sobre *Vilaniu* las principales diferencias entre Oller y Zola, y afirmó que el catalán hacía el estudio social de Cataluña –convirtiéndose en el *cronista de su tiempo* (Maseras 1996, 31)– en una narrativa que entendía como imitación exacta de la realidad, pero sin caer en el sensacionalismo francés. Tampoco recurría al pesimismo patológico y nosológico de la escuela francesa, sino que en sus trabajos la pasión animaba, movía y atraía al lector sin formar estudios experimentales excepcionales. Por último, el crítico ponía de manifiesto la objetividad en ocasiones superficial del autor, que podía mostrar de manera indirecta sus simpatías y antipatías con respecto a los personajes.

Por lo tanto, a pesar de los elementos naturalistas que incorpora en algunas de sus novelas, la principal influencia de Oller es realista –aunque, dentro del grupo Yxart-Sardà-Oller, el Realismo y el Naturalismo se imbrican. Dicha tendencia consistía en dejar atrás el idealismo romántico que interpretaba al individuo como una entidad psicológica controlada por fuerzas naturales e irracionales, y comenzaba a verlo inscrito dentro de unas coordenadas espaciotemporales concretas y en relación con una sociedad (Tayadella 1986b, 506). El

mismo autor afirmó que «la bona novela es sempre un bell miratge de vida real» (Oller *apud* Diaz 1970, 59), recordando más al espejo de Stendhal que al laboratorio de Zola. Tal y como sostiene Diaz (1970, 60), la suya es una interpretación subjetiva de la realidad y de la vida, a pesar de situarse en un lugar alejado del drama que observaba y deseaba representar. El símbolo de la actitud literaria que Oller se planteaba es el que adopta en muchas de las cubiertas de sus libros: la cámara fotográfica que reproduce de manera exacta lo que enfoca. Sin embargo, esa objetividad desaparece cuando el enfoque no es simplemente de encuadre: cuando las emociones y los sentimientos de los personajes entran en juego, el fotógrafo da paso a las apreciaciones subjetivas del autor y a sus principios morales y éticos, enteramente aburguesados.

Balzac, en su *Comedia humana*, extiende el poder totalizador de la novela y la convierte en un inventario de tipos, cosas, vicios y virtudes del medio que el autor, un ser eminentemente histórico, observa (Gilabert 1971, 97). Zola, con la saga de los *Rougon-Macquart*, refuerza esta idea. Así, al igual que hicieran Balzac y Zola, Oller pretende captar, a través de la observación de momentos históricos concretos de la sociedad, lo moral e invisible, es decir, intenta «definir el estado presente como consecuencia del pasado» (Gilabert 1971, 112). El catalán centra sus estudios en la sociedad a la que pertenece y de la que se siente portavoz, como son las ciudades de provincias catalanas y Barcelona. De esta manera, tal y como afirma Tayadella (1986b, 507), refleja, a través de un método presumiblemente objetivo, procesos sociales tales como la revolución industrial y el triunfo de la burguesía.

Como se ha visto, su despertar y educación literaria se hicieron bajo los modelos sentimentales y afectados del postromanticismo de la Renaixença, y, aunque ya citara entre sus lecturas a los realistas y naturalistas franceses, no se observa tanto su influencia en sus primeros escritos. Su camino hacia el Realismo se inicia con *Croquis del natural*⁶⁶⁷ (1879) y se consolida con *Notas de color* (1883). Ambos libros, aunque todavía conservan características costumbristas, marcan un cambio narrativo por orientarse hacia otros géneros como son la

⁶⁶ Tras las buenas críticas recibidas por este primer volumen, y los dos premios conseguidos en los Juegos Florales, Narcís no se atrevía a seguir escribiendo. Lejos de considerarse un escritor con talento, creía haber tenido suerte y temía publicar de nuevo y exponerse a un desengaño. Estas primeras publicaciones le habían resultado tan naturales y fáciles de crear, que no les atribuía ningún valor: «Fer un llibre mitjà sol costar més del que sembla, però fer-lo bo, no costa gens» (Oller *apud* Moragas i Rodes 1995, 61).

⁶⁷ Es interesante la asociación que Alan Yates (1998, 20-21, 25) hace entre el argumento de uno de los relatos recogidos en el *Croquis del natural*, «El transplantat», y la propia biografía del autor. Así, el mismo Narcís Oller se convierte en un trasplantado de Valls y Tarragona a la vida burguesa de Barcelona. Esta condición de trasplantado la comparte también con otros de sus protagonistas, Lluís Oliveras (*La papallona*) y Albert Merly (*Vilaniu*).

novela o el cuento realistas (Cassany 1992, 226). Sobre el primer volumen, Joan Sardà (*apud* Cassany 1992, 227) –quien fue también el que aconsejó a Oller que escribiera *La Papallona*– remarcó la novedad de los temas urbanos y de la perspectiva burguesa afirmando que «fins ara teníam molta literatura pagesa y bastanta de menestrala: ab lo llibre d'en Oller ne tenim de senyora». También Yxart, en el prólogo a las *Notas*, insiste en que la inspiración del autor es la naturaleza, y que el origen de los personajes y temas tratados es la observación directa de Oller.

Entre los *Croquis* y las *Notas* escribió *Isabel de Galceran*, la novela breve que ganó los Juegos Florales del 1880. Esta sirve como el embrión de lo que será cinco años después *Vilaniu*, donde desarrollará la relación de amistad entre Isabel y Albert. Con la narrativa de Oller entran en la literatura catalana las clases sociales de la industrialización y de las revueltas obreras y sociales. El mundo ficcional de *Vilaniu* es un símbolo clave en relación con el contexto del autor. A través de él, Oller acerca al público lector cuestiones concretas como las relaciones comerciales con el resto de Europa, las tentaciones románticas frente a la moralidad, el éxodo campo-ciudad, la ascensión social rápida y la forma de vivir de los rentistas que explotan a los aparceros... Nastasescu y Piquer (2022, 12) comparan la *Vilaniu* de Oller con la *Vetusta provinciana* de Clarín y concluyen que la primera, aunque más rural, muestra unos apuntes a la modernidad que no están presentes de una forma tan clara en *La Regenta*.

Pero, mientras se estaba gestando *Vilaniu*, Oller publica *La Papallona*, la que es considerada la primera novela catalana moderna (Maseras 1996, 41), y *L'Escanyapobres*, con la que vuelve a ganar los Juegos Florales de 1884. Con ambas novelas el autor está dejando atrás el sentimentalismo exagerado y, aunque no salga del marco de los cuadros de costumbres, ya introduce elementos realistas y naturalistas. El éxito de *La papallona* le reportó las amistades de los mayores escritores castellanos de la época –Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Felip Benici Navarro, Benito Pérez Galdós y Enric Gaspar i Rimbau, entre otros–, y su traducción al francés las de grandes letrados extranjeros –los franceses Albert Savine, Zola, Edmon de Goncourt, Guy de Maupassant y Huysmans; los rusos Nemirovitch Daucenko e Isaac Paulowski; el alemán Joan Fastenrath y su esposa Luisa Goldman y el belga Camille Lemonnier, la mayoría conocidos en el viaje a París de 1886 (Gort Oliver 2011, 31-36)–, sin menoscabo de la feliz coincidencia que le supuso conocer a Caterina Albert, quien sería su más querida amiga hasta sus últimos días (Moragas i Rodés 1995, 73-74).

Por lo tanto, Narcís Oller conoció personalmente a Zola y a otros escritores del círculo del francés. La relación que se establece entre ambos es de admiración, que no de imitación. Por ello, aunque el catalán adoptó las formas literarias, los temas y el estilo naturalistas, lo hizo adaptándolos al contexto social y cultural del Principat. Oller recibió el reconocimiento del mismo Zola por la traducción al francés que Albert Savine hizo de *La papallona*, aunque sin identificarlo plenamente con los preceptos de su escuela:

He leído [...] que Oller procede de nosotros, los naturalistas franceses.

Respecto al marco de su cuadro, al corte de las escenas, al modo de colocar los personajes, quizás sí; por el alma de sus obras, por la concepción de la vida, no y mil veces no. Nosotros somos positivistas y deterministas, ó por lo menos tratamos de no hacer con el hombre más que experimentos, y él, Oller, es ante todo, un narrador á quien su propia narración conmueve, y que lleva hasta el último extremo la emoción, aunque sea á expensas de la verdad. Y repito que esto no es criticar; es decir lo que siento, tanto más, cuanto que mi simpatía por el novelista ha crecido á medida que más lo he visto diferenciarse de mí, á quien habíanme dicho que se parecía. No, hay en él personalidad resuelta y marcada, y que es como la eflorescencia de su talento y de su raza.

Lo único que cabe asegurar es que también él ha sido arrastrado por la grande evolución moderna, y que el viento de verdad que en Francia sopla, sopla también en España. De aquí nuestro parentesco más allá de la frontera. (Zola en Oller 1886, VI-VII)

Tras el segundo viaje a París, el encuentro con Zola y la publicación de la traducción al francés de *La Papallona* con la carta-prólogo del maestro francés, Oller deja patente su interés de remarcar su propia personalidad como escritor, alejándose de las comparaciones: «Quan (...) vaig veure que en Zola era el primer en fer notar que no em semblava a n'ell, ni es podia dir que jo derivés dels naturalistes francesos, sinó que tenia una personalitat ben marcada i clara, me moria de goig». Así, finaliza el escrito afirmando que «res podia orgullosir-me tant com el dir-me que *tinc personalitat pròpia*, que és el major dels elogis a què aspirarà sempre tot artista que estimi un xic son bon nom» (Oller *apud* Tayadella 1986a, 624).

Ya hemos visto que, en un viaje inicial a París, Oller descubrió las corrientes literarias que se estaban imponiendo en Europa, como el Realismo y el Naturalismo, mientras en España el Romanticismo estaba dando sus últimos coletazos. En el año 1886, en un viaje posterior a la capital francesa, observó que la novela naturalista estaba siendo desplazada por la narrativa espiritualista rusa, pero también que el tema de *La febre d'or*, en el que llevaba pensando desde 1883, coincidía con el de la próxima novela de Zola, *L'argent*. Como consecuencia, el catalán se adelantó para evitar las acusaciones de plagio. Sobre esta novela, Caterina Albert le diría, en sus momentos de mayor pesimismo y desconfianza cuando los representantes del Noucentisme lo estaban condenando al olvido, que no podía negar su experiencia a los jóvenes escritores:

No vol que l'anomeni Mestre? Doncs, qui va escriure, qui va construir *La Febre d'Or* és pare i mestre de la novel·la grossa catalana i qui va trobar la clàssica simplicitat de la natura, és el primer dels naturalistes. S'ha de convencer que no és vosté qui ha de judicar els seus mèrits, som nosaltres, perquè

els grans fabriquen i els petits judiquem. No pot, no deu, no té dret a retirar-se encara. L'hem de menester, Mestre Oller, i no pot negar sa experiència i son concurs als joves. (Albert citada en Moragas i Rodes 1995, 110)

No se puede hablar de la trayectoria literaria de Oller ni de su conversión al catalanismo sin mencionar las críticas que recibió por el tipo de lengua que utilizó, sobre todo por los escritores y críticos posteriores y a raíz de la publicación de la *Gramática de la lengua catalana* (1912) de Pompeu Fabra. La iniciación en la lengua catalana del autor se hizo en la tertulia del Cafè Espanyol, conocida popularmente como de las “as” –de filiación liberal, liderados por Àngel Guimerà y con *La Renaixença* como medio de difusión–, en oposición a la de las “es” celebrada en el Cafè Suís –de tendencias más bien conservadoras, que siguen las inspiraciones de F. Pelai Briz y publican sobre todo en el *Gay Saber*– (Maseras 1996, 36). Esta denominación hacía referencia a la disputa ortográfica de los renixentistes sobre la grafía de los plurales femeninos. Así, Oller quedó enmarcado en un bando que recibiría burlas tras la gramática de Fabra. Antoni Rovira i Virgili, periodista y político tarraconense, critica duramente el lenguaje deficiente del novelista, y desmerece que, antes de la normativización y con unas herramientas lingüísticamente inadecuadas, fuera capaz de crear la novela catalana moderna con *La papallona*. Estudios recientes como el de Jordi Ginebra (2009, 12-19) desmienten las falsas acusaciones deudoras de los noucentistes, y defienden que el uso de castellanismos era una reproducción controlada y estilísticamente intencionada de la realidad y de los registros presentes en ella.

Por otro lado, escritores castellanos de renombre le recomendaron en repetidas ocasiones, tanto en cartas privadas como en artículos de prensa, la adopción del castellano en sus composiciones. Con respecto a *Vilaniu*, en la reseña que publicó el 30 de enero de 1886 en *Madrid Cómico*, Clarín escribía que «si Narciso Oller hubiera escrito en español sus libros, a estas horas sería en todo el reino, como lo es en Cataluña y en el extranjero, considerado como uno de los mejores escritores contemporáneos» (*apud* Yates 1998, 203). Emilia Pardo Bazán reitera esta opinión afirmando que «sólo me pesa de que la obra esté en catalán; y bien sabe Dios que no es egoísta este pesar, porque a excepción de algunos términos yo puedo gozarla» (citada en Sotelo Vázquez 1999, 115).

Sin embargo, el mayor detractor del catalán de Oller fue Benito Pérez Galdós, quien consideraba una «verdadera desdicha» y un absurdo que escribiera en catalán. Pérez Galdós consideraba el catalán una lengua sin vida literaria que, a lo sumo, se podía utilizar en la poesía, género que vive perfectamente –por no decir mejor– en aquellos idiomas menos cultivados. Así, mientras podía entender la idoneidad del catalán en «ciertos pasajes de ternura y en los diálogos o cuadros de un carácter popular» debido a «su ingenuidad, por el de

quejumbroso de los diminutivos», era de la opinión que fuera de esos terrenos, «la lengua se rebela; no tiene más remedio que recurrir al español catalanizado, porque el dialecto carece de recursos para todo lo que es de orden ideológico» (Pérez Galdós *apud* Jorba 1994, 66-67). A este artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 30 de marzo de 1886, Oller contesta de manera contundente sobre su adhesión a la lengua catalana:

Vd. sabe que el lenguaje es algo más que una combinación amosaicada de letras y de giros : Vd. sabe que sale del alma, jugoso y palpitante, como exteriorización del pensamiento y que no hemos de atropellarle ni someterle á tortura [¿] ni afearle con los afeites de la traducción, si queremos ser leales al pensamiento y al público que nos lee. Ya que yo al escribir en castellano he de traducir, no me obligue pues á poner en castellano mis novelas si es que Vd. me quiere bien como yo creo. Pero en fin yo veo a través de la preocupación de Vd. un deseo por demás cariñoso, y se lo perdono a Vd. todo –las falsísimas [sic.] leyes que descubre Vd. en nuestra gramática inclusive– (Oller *apud* Shoemaker 1964, 278)

Oller abandonó casi toda creación literaria después del fallecimiento de Josep Yxart –tras la muerte de su primo, Oller se dedicó a la recolección de los artículos más importantes de su vida y a su publicación en las *Obres Catalanes*– y de Joan Sardà, sus dos amistades más queridas:

De la trinca Yxart, Sardà i Oller, tan coneguda, que encara dóna lloc avui a que alguns contemporanis d'ella m'anomenen distretament a voltes Yxart i altres Sardà, ja no en quedava sinó un, jo, els menys intel·ligent i il·lustrat, el de menor empenta, el més insignificant i socialment el menys eficaç per al progrés espiritual de Catalunya. (Oller *apud* Moragas i Rodes 1995, 104)

Pero, a pesar del decaimiento, en 1899 publicó *La bogeria* –con la que pondría fin al Naturalismo literario e introduciría nuevos elementos– y en 1906, *Pilar Prim* –novela considerada por muchos su mejor obra. En la primera, recordemos que Oller se dedicó a lo largo de toda su vida a la abogacía, pero un novelista naturalista lo es en cualquier circunstancia, e incluso en sus clientes encontraba la inspiración para crear una obra artística: en este caso, un antiguo cliente de Oller y de Sardà. El narrador-testigo es parte activa del diálogo que mantienen el abogado Armengol y el médico Giberga sobre la muerte y el entierro de un loco, Daniel Serrallonga.

En cuanto a *Pilar Prim*, la historia de amor entre una viuda y un joven galante, en ella quiso el autor actualizar su novelística acorde a la temática y el estilo de autores como Caterina Albert y Joaquim Ruyra, además de poner de manifiesto la injusticia de que un marido legue en su disposición testamentaria el usufructo de sus bienes mientras esta continúe siendo viuda. Hay quien relaciona el argumento de esta última novela con *Isabel de Galceran* y *Vilaniu*: «Isabel de Galceran és la crisàlide de Pilar Prim i si N. Oller no hagués fet morir la primera al final de *Vilaniu*, hauria pogut inscriure el seu mateix nom com a títol de la seva darrera novel·la. L'amor de l'heroïna i és adequadament analitzat en procés pausat» (Montoliu *apud* Moragas i Rodes 1995, 131).

3.3. Etapa de traducciones y memorialismo (1907-1930)

Las literaturas autóctonas necesitan enriquecerse a partir de las aportaciones que las obras maestras de literaturas extranjeras, tanto antiguas como modernas, les pueden aportar. Por ello, en sus últimos años de vida, Oller incorpora a la literatura catalana, a través de traducciones, obras dramáticas de las literaturas italiana, rusa, francesa y portuguesa. Así, se dedicó sobre todo a la traducción y se interesó tanto por las representaciones de dichas obras que incluso entró en contacto con actores, creadores y otros traductores. En este período final también vieron la luz las colecciones de cuadros literarios tituladas *Rurals i Urbans* (1916) y *Al llapis i a la pluma* (1918) que había escrito con anterioridad.

En sus últimos años de vida, Oller comenzó a escribir la *Història dels meus llibres i de les meves relacions literàries*, libro que le dedicó a su amiga Caterina Albert, principal instigadora de este último proyecto del catalán (Oller 1962, LI). Y empieza a recordar su vida utilizando su archivo de notas y las cartas que sus amigos le fueron enviando. En esta tarea Oller prosigue con su objetivo de ser el cronista de su época y en sus *Memòries* a menudo trasciende los temas literarios para escribir capítulos de la historia de su querida Barcelona, siempre comparando los años de su juventud con el panorama sociocultural de las primeras décadas del siglo XX (Maseras 1996, 84-86).

Dos años antes de su muerte, la intelectualidad catalana quiso redimir el olvido, al que lo habían condenado parcialmente los modernistas y absolutamente los noucentistas, a través de un homenaje a uno de sus escritores más ilustres. Este reconocimiento derivó en la publicación entre 1928 y 1930 de su obra completa en diez volúmenes, eso sí, con las correcciones ortográficas acordes a las nuevas normas del Instituto de Estudios Catalanes. En diciembre de 1929 Oller hacía su última aparición pública en el Ateneu de Barcelona, en el fallo del premio Crexells de novela. Siete meses después, el 26 de julio de 1930, con casi ochenta y cuatro años, el novelista más ilustre del diecinueve catalán fallecía rodeado de sus hijos.

4. *Isabel de Galceran* (1880) y *Vilaniu* (1885). Adulterio político

Isabel de Galceran es, como hemos dicho, la novela corta con la que Narcís Oller ganó los Juegos Florales de 1880. El proceso de creación fue corto y precipitado, habiéndola escrito «d'una estricada la vigília mateixa del dia en què finia el terme d'admissió de composicions per als Jocs Florals d'aquell any» y a instancia de sus amigos Àngel Guimerà y Francesc Matheu. Estos, apenados por la corta lista de participaciones en el certamen, sobre todo en la sección de narrativa, consiguen convencer al escrito de «borronejar aprofitant, diguem-ne el primer capítol que tenia ja engiponat, l'argument de la *Isabel*, que venia madurant de temps ha, per verd que fos encara» (Oller 1962, 48). Lejos de enorgullecerse por el premio, la reacción fue más bien de molestia, pues no estaba conforme con el resultado y deseaba transformar el argumento en una novela más extensa.

Narcís Oller tardó seis horas en acabar *Isabel de Galceran*, y este apresuramiento se nota en un desenlace precipitado y en el cambio brusco de enfoque narrativo, que pasa de la primera a la tercera persona verbal. Tras ganar el premio, el autor confiesa que «li trobo a faltar la meva novel·la, i no en parlem més fins que l'hagi feta» (Oller 1962, 49-50). De esta declaración y de su compromiso a escribir en el futuro una nueva novela, Yates (1998, 182) infiere el deseo de Oller de crear una larga novela sentimental de inspiración romántica concebida sobre la idea de un amor platónico e inconfesado entre un joven tímido y una madre desatendida por su esposo. Sin embargo, el proyecto romántico se quedó en un proyecto debido a las influencias realistas y naturalistas que comenzó a recibir de Europa tras la publicación de *Isabel de Galceran*.

Estas innovaciones literarias le hicieron madurar una «nova estètica de novel·lar» (Oller 1962, 52) también en Cataluña, sobre todo después de recibir las críticas de Yxart y Navarro sobre su “novelilla”. Estos le animaban a desarrollar la obra, pero con modificaciones, sin el desenlace exagerado ni la narración en primera persona. Este cambio a una tercera persona omnisciente establece una perspectiva abierta, diferente a la intimista de *Isabel*. Asimismo, tal y como sostiene Yates (1998, 187), «la pintura detallada de l'ambient físic i moral de la població de Vilaniu, revela la mà d'un autor en evolució des del costumisme cap a l'esforç de representar objectivament la psicologia individual en funció del joc de determinades forces històriques, socials i morals».

El cambio de título muestra la intención del autor de concentrarse en la descripción de la vida cotidiana de provincias («vull que es digui *Vilaniu*⁶⁸ perquè el lector fixi més la mirada sobre la vila que sobre donya Isabel» [Oller 2008, 17]), aunque no por ello consigue reducir el protagonismo indiscutible de doña Isabel. Este cambio, además, responde a las dudas que el autor tiene y que hacen que el proceso de creación de la obra sea tan extenso y se refiera a él como «un fill que m'ha costat molt, però a la fi em veig lliure» (Oller [1885] 2008, 17). La nueva estética de novelar a la que Oller aspiraba no era compatible con el argumento romántico de *Isabel* (Oller 1962, 51-52).

El autor sugiere una aproximación a *Vilaniu* acorde al enfoque sociológico e histórico que siguió (Gilabert 1971, 125), ya que la moralidad –o la ausencia de la misma– que él busca analizar es de orden exclusivamente social. Esta recomendación refuerza la opinión de Cassany (1999, 22) según la cual la obra de Oller vale en la actualidad lo mismo que un documento social e histórico para los investigadores.

Los tres modelos novelísticos de la narrativa de Oller están muy presentes y son fácilmente distinguibles en *Vilaniu* (Tñena 2009, 73). En primer lugar, el costumbrismo de la descripción de la fiesta mayor de Sant Joan, con sus manifestaciones folclóricas. En segundo lugar, los elementos realistas espaciales y temporales, como la incorporación de datos políticos y sociales contemporáneos de la vida catalana –la aparición de Ramón María Narváez, la sublevación del cuartel de S. Gil, el Padre Claret o la mención al Brusi, es decir, el *Diario de Barcelona*–, o las referencias a acontecimientos internacionales –la celebración de la Exposición Universal de París, las constituciones de Italia y Alemania, entre otros. Por último, el romanticismo melodramático en la construcción de los personajes centrales y en la casualidad como pieza clave del desarrollo argumental y del desenlace.

Vilaniu es la apertura de un universo de ficción en la obra de Narcís Oller que conformaría una trilogía junto a *La bogeria* (1898) y *La febre d'or* (1890-1893)⁶⁹. El hilo común de las tres obras es su ubicación en una prototípica ciudad de provincias decimonónica, Vilaniu, caracterizada repetidas veces como un nido de pasiones y crueldades: «en el seu títol irònic de *Vilaniu*, de *niu* que, podent-ho ésser de gaubança i de pau enmig de la rica i gloriosa

⁶⁸ A modo de curiosidad, es interesante el caso de *Vilacollença. Una capitaleta provinciana de l'Espanya vertebrada* (1997) de Francesc Esteve Gálvez, novela cuyo título, en los mismos términos que Oller hiciera con *Vilaniu*, se refiere de manera humorística y despectiva a la ciudad de Castellón.

⁶⁹ Las obras se han citado en el orden argumental, no en el de escritura o publicación.

naturaleza que l'envolta, ho és, per estretor de mires, per ignorancia, apassionaments i enveges, de malestar i discòrdia suïciada» (Oller 1962, 53).

Habitualmente se ha mantenido que *Vilaniu* –basada en el lugar de nacimiento del autor, Valls⁷⁰ (aunque sin limitarse a ella, sino recogiendo todo lo pintoresco de las villas catalanas, desde lo noble hasta lo repugnante) (Aritzeta 1985, 46)– es la protagonista real de la historia. Sin embargo, Margarida Aritzeta (2008, 25-29), sostiene que la ciudad es un universo que traspasa las fronteras de una sola población y que sirve como pretexto para poder hablar de un mundo en transformación política, económica, industrial y social y para establecer un marco a partir del cual poder observar cómo cambian no solamente las historias personales de los personajes en la *tranche de vie* que presenciamos, sino la sociedad en su totalidad. Por lo tanto, la función literaria de la ciudad reside en la creación de la ilusión de un mundo habitado dentro de un engranaje mucho más amplio y universal que desborda los límites de las novelas individuales. Según Sergio Beser, Oller consigue que simplemente con la mención de un nombre se nos abran «perspectives inesperades de vides i ambients, en introduir al lector dades conegudes per altres obres, i ens fa sentir la novel·la que llegim com a part d'una unitat superior: la vida» (*apud* Yates 1998, 199-200).

La creación de un mundo verosímil era imprescindible para que el autor pudiera comenzar su análisis literario de la sociedad catalana de la Restauración. Para ello, lo inicia remontándose a la Revolución de Septiembre, con la rivalidad entre los Galceran y los Rodon y los alzamientos del verano de 1868. El primero, representante de una antigua familia de caciques moderados que ha ejercido durante años un poder feudal en Vilaniu pero que, en el transcurso de la novela, pierde ese control; el segundo, un típico nuevo cacique progresista que asciende durante la Restauración por el oportunismo (Yates 1998, 192-193). En esta preocupación por la decadencia social, moral y política de la vida provinciana coincide Oller con los novelistas castellanos coetáneos, como son Pérez Galdós, Clarín o Pardo Bazán.

A pesar del lento proceso de creación de *Vilaniu* y del alivio que sintió su autor («vaig sentir-me amarat d'un goig sols comparable al del pobre captiu que, a la fi, es veu al mig del carrer» [Oller 1962, 53]), su publicación no tuvo tan buena recepción por parte de los críticos. Jordi Tiñena (2009, 67) resume estos defectos que, tanto los críticos coetáneos como los posteriores, encuentran en *Vilaniu*: desequilibrio entre la primera parte descriptiva y la

⁷⁰ Esta identificación generó un conflicto entre ciudadanos de Valls y el autor. El conflicto ha durado alrededor de cien años, cuando la población parece haber olvidado la afrenta de su hijo ilustre y haber accedido a darle un lugar de honor en su galería de vallenses eminentes.

segunda parte en la que se desarrolla la acción; poca consistencia en el tema de la calumnia; personajes principales desdibujados y poco profundos y final exagerado y con un desenlace precipitado. El mismo Oller muestra sus inseguridades por los supuestos parecidos entre *Vilaniu* y algunas obras contemporáneas –el retrato satírico de una ciudad de provincias que comparte con *La tribuna* (1891) de Emilia Pardo Bazán y con *La Regenta*, el tema del adulterio con *La Regenta* y la crítica a la calumnia con *El gran galeoto* de José Echegaray– y acepta en sus *Memòries* los defectos que sus amistades le encuentran lamentándose de que

La meva novel·la, l'obra sòlida i robusta que desitjava jo donar a llum, se m'era tristement *gastada* en plena gestació, convertint-se en un llibre més o menys acceptable per a tots aquells lectors que en la novel·la no hi cerquen ni psicologia ni ensenyances de vida, com hi vull jo, i sí tan sols una forma polida i poètica de trobar-hi un passatemps honest. [...] s'havien adonat també de la inconsistència del drama, de les figures tan importants en ell com don Albert i don Pau, i de la meva poca traça a fer ressaltar les valors dels colors, i fondre les dues o tres tendències que sembla tenir la novel·la en una sola amb la deguda perspectiva. (Oller 1962, 52-53)

La inseguridad que define al autor queda patente en una carta que le escribe a Galdós, en la que le recomienda no leer *Vilaniu* por no tratarse de una obra mayor, sino más bien de una mal compuesta (Oller *apud* Shoemaker 1964, 277). Por todo ello, Oller rechazó las ofertas de traducción que recibió, incluso la de Jacinto Benavente. *Vilaniu* ha quedado entre las obras del catalán como una novela *maldita*, pues es la única que no se ha traducido ni al castellano ni al francés y que no tiene ninguna edición crítica.

Sin embargo, otros grandes literatos de la época reaccionaron con gran admiración a la publicación de la novela. Menéndez Pelayo comienza sorprendiéndose de la mariposa en la que se convirtió el germen encerrado en *Isabel de Galceran* y alaba el «estudio tan verdadero y profundo de caracteres [*sic.*] y costumbres de las villas pequeñas» al más puro estilo de Flaubert y Balzac. Concluye la crítica animando a Oller a seguir escribiendo en catalán, «porque sólo quien escriba en su propia lengua puede alcanzar esta potencia gráfica y esta armonía profunda entre el pensamiento y la frase» (Menéndez Pelayo *apud* Oller 1962, 56). Benito Pérez Galdós le declaró que pocas cosas le habían gustado más que la exposición general de *Vilaniu*, a la que considera superior a *La papallona*. Sin embargo, termina de manera premonitoria diciendo no haber llegado todavía al *asunto grande* del argumento tras haber leído la tercera parte. Ese *asunto grande*, tal y como confirma Yates (1998, 194-195), no se llega a producir; aunque la intriga política y la calumnia se orquestan de manera perfecta, después de la lenta exposición no se produce ningún drama intenso entre las figuras principales, Isabel y Albert, cuya relación sigue carente de profundidad psicológica, al igual que en *Isabel de Galceran*.

Aritzeta (1985, 48-49) objeta a propósito de Oller haber incumplido el contrato realista que el lector había suscrito en la primera parte con una segunda parte romántica y un final melodramático. El deseo de mantener el alma argumental de *Isabel de Galceran*, eminentemente romántico –tanto por el tema de la calumnia, como por el suicidio final de presunto amante–, imposibilita a Oller adaptar la novela a las exigencias realistas de la época, a pesar de la introducción de elementos de la realidad política y social. La mayoría de las críticas recibidas se deben a una inadecuación al modelo realista francés, sin embargo, tal y como afirma Tiñena (2009, 77), «no crec que Oller tingúes cap problema de model, ni a *Vilaniu* ni a les altres, sinó que professà volgudament una determinada manera d’assumir el realisme, amb què introduí la novel·la catalana en la modernitat».

Con la excepción de *La Regenta*, que se publicó un año antes que *Vilaniu*, Narcís Oller tenía a su alcance todos los modelos de novela de adulterio clásica mientras estaba creando tanto *Isabel de Galceran* como *Vilaniu*. Pero decide eludir el tema. El núcleo dramático se esconde tras un velo de inocencia, posiblemente por la resistencia de Oller a tratar temas eróticos o fuera de la moralidad convencional y su miedo al deseo. Piquer Vidal (2005, 137-138) encuentra una especie de pudor en la mentalidad de Oller, que se resistió a tratar en su narrativa aquellos temas convertidos en tabú por el pensamiento judeocristiano, y sus personajes femeninos «viuen les seues inquietuds sentimentals majorment des de la viduïtat –seria el cas de Pilar Prim– o des de la lloada repressió». Es decir, «concretar o apregonar la relació «adúltera» de l’Albert i donya Isabel probablemente hauria portat el novel·lista a un terreny que no volia trepitjar» (Yates 1998, 196). Montesinos (1983, 137) sostiene a este respecto que

están tratados de tal modo que casi se preferiría que la novela o relato en cuestión se mantuviera dentro de los límites de la novela rosa, sosona y tontaina. Al cabo, lo que parece es que todos creen que, si se incide en estos asuntos, es más moral hacerlo mal que hacerlo bien. (...) se diría que todos creyeron que estudiar la génesis, desarrollo y consecuencias de una falta era cometer la falta...

En este estudio proponemos la inclusión, tanto de *Isabel de Galceran* como de *Vilaniu* en el listado de novelas de adulterio europeas ya que, aunque se trate de una calumnia y la infidelidad ni llegue a producirse ni sea deseada por la mujer, es el motor que lleva la acción al trágico desenlace, y las consecuencias son las mismas para la mujer implicada. Así, en el presente capítulo hemos analizado ambas novelas y puesto de manifiesto sus diferencias y sus puntos de encuentro partiendo de la idea de que se trata de una misma historia contada desde dos puntos de vista: el primero, Albert, narrador en primera persona de *Isabel de Galceran*; el segundo, el narrador omnisciente en tercera persona de *Vilaniu*.

4.1. Personajes

La descripción de los personajes del triángulo amoroso inventado por las habladurías del pueblo se ha hecho utilizando la información proporcionada tanto por *Isabel de Galceran* como por *Vilaniu*. Aunque algunos detalles varían, como por ejemplo el apellido de don Pau y el desenlace de la historia, las descripciones de ambas novelas son complementarias para ofrecer un mejor retrato de cada personaje y una mayor imagen panorámica de la sociedad de Vilaniu y de las acciones que llevan a la protagonista a un trágico desenlace a pesar de la fidelidad y devoción a su marido.

4.1.1. Isabel de Galceran

Isabel de Galceran está caracterizada como una mujer insatisfecha víctima de la sociedad burguesa y su hipocresía. En sus *Memòries*, Oller recuerda a la mujer real que inspiró la historia en general y el personaje de Isabel en particular:

La seva gènesi arrencava del record d'una senyora molt bella i simpatiquíssima, que jo havia conegut de jovenet a Tarragona, i contemplat amb gran pietat en veure-la a mans d'un marit incapaç de comprendre-la i estimar-la com ella es mereixia, i que amb l'incessant trasbals de la política la tenia a ella contínuament abandonada al simple consol que pogués trobar en l'educació i cura de petits infants. La impressió que em deixà aquest espectacle de l'època dels meus sentimentalismes més desaforats, com no ésser romàntica en extrem?... (Oller 1962, 51)

Así, Oller crea una joven de origen castellano, perteneciente a una familia distinguida, hija de un general y esposa de un diputado y un gran propietario en la villa de Vilaniu, don Pau Galceran (o don Pau Armengol en *Isabel de Galceran*). Fue instruida en los mejores colegios de la Corte y, debido a su buena posición económica, se codea con la nobleza de Madrid y las más altas esferas de Barcelona. Isabel es la madre feliz de un niño de seis años y una niña de cuatro. La joven, de natural alegre y con «instint treballador de catalana» (V, 211), consagra su vida al cuidado de sus dos hijos, ajena, en su inocencia y bondad, a las provocaciones y a las murmuraciones de los habitantes de Vilaniu. Esta alienación de su realidad más próxima caldea todavía más los ánimos de quienes se declaran sus enemigos, pues la interpretan como un desprecio: «Sa vida consagrada a curar de sos tendres fills, nua d'ambicions, estranya a tota complicació social i a la més insignificant provocació de luxe o vanitat que pogués ofendre els habitants de Vilaniu, no era per a fer nosa, per a fer ensopegar ni la més modesta aspiració dels altres» (V, 213).

Su retrato se construye desde fuera, por los habitantes del pueblo y su pretendiente, al igual que el del resto de adúlteras. Su belleza *encisadora* es uno de los atributos más repetidos a lo largo de la narración. El narrador de *Vilaniu* afirma que «donya Isabel [...] ostentava tota la

majestat de línies i proporcions que una saba puixant i un desenrotllament complet sempre donen» (V, 39). Incluso su elegancia y forma de vestir, a la moda de las grandes ciudades nacionales e internacionales, es objeto de observación y comentarios: «Quins cabells més graciosos! Quins vestits més ben fets! Quins xals, i amb quin aire que els duia! Donya Isabel havia aparegut com un figurí vivent. [...] Allò era elegància i sal i distinció» (V, 66). Pero es Albert, su amigo y pretendiente quien hace la prosopografía más detallada de la protagonista:

Si com a figura era una estàtua grega: de cos ben conformat, coll robust i flexible, cap petit i arrodonit amb gràcia... i com a elegant no sé que dir-vos. Cada volta que la veia per aquells carrers, me sorprenia com la troballa d'una joia artística en una barraca de pastor. [...] me recordo que son conjunt respirava, una distinció, una majestat un cert caient i desembaràs lleuger que jo no veia en les altres dones. Sé que vestia quasi sempre de negre i que comunament portavaen lo gorro un vel blanc, llarg, esplèndid, amb què arrebossava tot son cap, deixant entreveure el rostre com ebolcallat per un núvol d'aquells que semblen fets perquè podam esguardar mellor lo sol. En fi no vull parlar-vos de sos ulls negres i expressius, de son nas grec, d'aquella boca fresca com rosa de maig, d'aquelles mans plenes de clotets i suaument estirades, ni d'aquell modo d'abaixar lo cap i de moure els braços. (IdG, 51-52)

Isabel padece de ataques de nervios y la impresión más pequeña le cubre el corazón, le hiela la sangre y hace que la joven pierda el conocimiento. El establecimiento en la casa familiar de Vilaniu responde a la prescripción médica de vivir en el campo para propiciar su recuperación física: «¡Llàstima que la senyora vingui amb aquest color tan trencat! ¿Ha reparat que té les orelles igual que de cera? Que primes! Pobra senyora!» (V, 39). Estos aires nuevos y el contacto con la naturaleza mejoran el estado físico de la protagonista y «anava aquesta senyora recobrant sos, perden la transparència pergaminosa deses orelletes i el rosa esmorteït de sos llavis. L'aire oxigenat del camp havia enriquit altra volta la sang pobra de ses venes» (V, 184). Viendo los efectos tan favorecedores de la villa sobre su salud, Isabel crea una antítesis entre su opinión pasajera y la de Albert: «Ah! Que bé que li esqueia, el nom! Era un niu, el niu més plaent de la terra» (V, 212). Esta transformación despertaba la sensualidad de su marido y el rejuvenecimiento lo hacía admirarla como en una segunda luna de miel. Curiosamente, su debilidad física le confiere un atractivo mayor a ojos de la sociedad. La dulce expresión de los ojos de Isabel «semblava resplendir amb més força sobre la trencada color del seu rostre ovalat i d'agraciades faccions, més endolcides per la llangor que li donava la seua dolença» (V, 39). Su vulnerabilidad la hace más cautivadora y bella.

Albert considera la villa y sus murmuraciones un «infern d'odis, d'enveges, de mesquineses inconcebibles» (V, 166), y a Isabel «massa bona per a comprendre l'enveja; massa superior per a somiar les maquinacions de què son capaços» (V, 166) los vilaniuencs. Es por ello que la joven, en su ingenuidad, no es sabedora de la enemistad que las *Oques* le han declarado públicamente, cada una por una razón distinta, pero unidas en su odio. En *Vilaniu* son las esposas de los hombres que representan la nueva sociedad industrial quienes tienen influencia

debido al poder económico de sus esposos y, después de la revolución, del poder político (Gilabert 1971, 209-210). Mercè Rodon la desprecia por la rivalidad política de sus esposos; Assumpteta Tàrrega por la humillación que sintió cuando don Pau prefirió a Isabel antes que a ella para contraer matrimonio. Ambas, debido a la envidia que sienten por la buena consideración en la que es tenida Isabel —«¡No sembla sinó que parlin d'una reina, quan parlen d'ella!» V, 66—, se proponen ahogarla y avergonzarla. A ojos de estas, la Galceran es una mujer orgullosa y presumida, que no sabe vivir como las gentes de Vilaniu ni disfrutar de sus fiestas y tradiciones debido a su riqueza y educación. Albert enumera aquellas características de Isabel que sus enemigas envidian:

Totes mes veïnes havien de conèixer que donya Isabel les hi portava vantatge en elegància i boniquesa; no dic també en altres coses, perquè aquestes dues basten i sobren pel cas. Que fos més instruïda, més intel·ligent, més dolça o més caritativa, no havien d'envejar-ho tant, perquè... això sempre és més discutible i mai tan patent. Més guapa i elegant, qui podia dubtar-ho? (IdG, 51)

Por lo tanto, tal y como afirma Maria Nunes i Alfonso (1989, 17), Isabel es representada como un ser superior en cuanto a posición social, fortuna, cualidades morales, inteligencia, belleza, elegancia, sensibilidad, modestia y honestidad. Su condición de forastera, de mujer nacida y criada en la ciudad, es contrapuesta a la bajeza y el estancamiento moral y tecnológico de las villas provincianas. Por ello, la protagonista es objeto primero de admiración y después de envidias y odios.

Isabel encarna el arquetipo de mujer ángel del hogar. Es devota de sus hijos y sometida a la voluntad de su marido, a quien ama profundamente a pesar de no recibir muestras de cariño de él; es decir, vive atrapada en la inmanencia y sin ningún proyecto propio más allá del familiar que le es asignado por género. Es una mujer abandonada por su esposo, ya que los constantes viajes políticos lo mantienen alejado de la casa familiar, y a merced de las visitas y atenciones de los habitantes de Vilaniu para aliviar su soledad. Isabel representa a la mujer trofeo que, a través de su elegancia y de su belleza, aumenta la reputación de don Pau. Incluso, cuando descubre que su esposo no la ama de la misma manera que ella a él, acepta los deberes de su género y clase social, es decir, «amagar sa desgràcia» (IdG, 50). El semblante que adopta la reviste de indiferencia frente a la sociedad, que no la comprende y la juzga de manera errónea por no mostrar sus sentimientos en público. Incluso don Merly, el padre de Albert, la ve ligera y fría de corazón por mostrarse siempre alegre y dispuesta a reírse de las bromas independientemente de si su esposo estaba en el hogar o no.

La crítica tuvo opiniones diversas sobre el personaje de Isabel. Yxart consideró que, a la protagonista, «verdaderamente distinguida e inteligente, la envuelve cierta vaguedad» (Yxart *apud* Yates 1998, 218), mientras que Menéndez y Pelayo alabó “la figura de Isabel [como] una

creación gentilísima, noble y acabada, llena de dignidad y al mismo tiempo de gracia” (Menéndez y Pelayo *apud* Oller 1962, 56).

4.1.2. Pau de Galceran

En *Isabel de Galceran*, el apellido de don Pan es Armengol, aunque Oller decidió que adoptara el apellido de la mujer en la posterior *Vilaniu*. Don Pau es descrito en clave de determinismo naturalista, pues se crio como hijo único, en el despotismo de su voluntad. La antigüedad de la ejecutoria de su familia se remonta hasta el siglo XIV, aunque ya desde el X figura como «primera casa del poble» (IdG, 49). Del modelo paterno aprendió la cabezonería inaudita y el derecho a ser obedecido por su entorno; es, por lo tanto, el señor feudal convertido en típico cacique decimonónico: «amb aquella fera al costat [un perro], sa corpulenta figura semblava cobrar més aires de senyor feudal» (V, 150). Su autoridad viene reforzada por la posición que ocupa de forma hereditaria y casi feudal en la villa y en el partido político, lo que deriva en todo un batallón de parceros, mayordomos y criados dispuestos a acatar sus órdenes y satisfacer sus caprichos. Albert confirma que, antes de la Revolución de Septiembre, don Pau «portava encara l'estàndar de la vila en tots los congressos, figurant en lo partit moderat» (IdG, 49). Su palabra «era llei en lo poble i congressos i diputacions» (IdG, 49), independientemente de lo dispuesto por los gobernadores contrarios a su partido.

Debido a esta firmeza de voluntad es caracterizado como una persona áspera y dura de corazón en apariencia, «poc amic d'entendrims i llàgrimes, rara vegada precís i planys aconseguen ablanir-lo» (V, 128). Por ello, cuando tenía una idea fija, su cumplimiento se convertía en su único objetivo, y oponerse acarrecaba la derrota segura. También Isabel es conocedora de la terquedad de su esposo, así que se sometía a su voluntad escondiendo las lágrimas indiscretas y sin atreverse a contradecirlo abiertamente.

Según Albert, don Pau disfrutaba en la villa de «fama d'home serio, honrat i d'erudició notable, sobretot en lo relatiu a impostos i a l'agricultura», temas sobre los que hablaba frente a la representación del país. Sin embargo, «en les demás era dels que deien “sí” o “no” segons a son partit convenia» (IdG, 50). El joven abogado completa el retrato del político con detalles entrelazados entre su retrato y su posición social:

De figura arrogant, temperament sanguini nervut, moreno, agradava a les dames per aquell sentiment del contrast que tant les atreu a lo que revela força i virilitat. Era además alegre i intencionat en les converses, feia gal·la d'aquell escepticisme que quasi sempre escau bé entre la gent que essent vulgar no es creu ser-ho, i amb s'activitat i perseverància en servir als amics, havia conquistat moltes simpaties. (IdG, 50)

4.1.3. *Albert Merly*

Albert, el pretendiente de Isabel, se diferencia del resto de pretendientes de las novelas de adulterio por su inocencia y por la pureza de sus intenciones. Es un joven *esprimatxat i caruoval* con «rostre de Crist [es decir, la víctima de la bajeza moral de la humanidad por excelencia], que una barba sedosa i acabada en punxa resseguia» (V, 26). De carácter independiente, reservado y estudioso, siempre devora libros y más libros, «amb tot l'afany amb què un malalt s'engorja la medicina que ha d'aplicar-li el dolor» (V, 46), hecho por el que sus padres le auguraban días de gloria. Su entorno considera que «tenia un geni sofer, reservat, i que, lluny d'ésser fred i indiferent, com semblava [...] tenia un caliu vivíssim de passions i una sensibilitat extremada, que no podien excitar-se sense còrrer el risc de promoure un gran incendi» (V, 46), una auténtica víctima del *mal du siècle*.

Encontramos una diferencia significativa en cuanto a la edad de Albert: en *Isabel de Galceran* cuenta con 21 años, mientras que en *Vilaniu* tiene 25. Los estudios lo mantienen alejado de la villa durante varios años, hecho que agradece debido a su «geni poc decantat a la tafaneria del poble» (V, 31). Tanto en el momento en el que se inicia la acción de *Isabel de Galceran* como en *Vilaniu*, el joven se halla de vuelta en el hogar familiar, donde los padres le han decorado el que desean que sea su despacho de abogado, en el que reciba a sus futuros clientes. Lejos de alegrarse, Albert se siente ahogado por las ganas de llorar y su voz interior se lamenta ante la sorpresa: «M'han daurat la presó!» (V, 50). Así, las sospechas de la madre se cumplen. Tampoco don Ramon tarda en darse cuenta de la poca disposición del hijo a quedarse en Vilaniu y del cambio operado en su ánimo inmediatamente después de la llegada: «tot el dia et veig caigut i malmirrés, que ara mateix et prendrien per un vell cansat del món» (V, 99). A este respecto, Albert se siente incomprendido por sus progenitores:

Mos pares, per altra part, no podien mesurar lo que valien mos esforços ni comprendre quan infeliç jo era. No havia vist lo món més que per un forat, és cert; mes ells l'havien vist menys encara. Contents de sa sort, acostumats a la tranquil·litat impertorbable d'aquella vida sepulcral, no aspiraven a res més ni podien comprendre mon descontent. Jo havia contemplat amb amor lo remorós onatge d'una mar sempre variable i ells sentien sols la poesia de l'immutable quietud d'un llac. (IdG, 48)

Isabel acusa a su amigo de ser un romántico con “una propensió extremada al pessimisme» (V, 121) y le aconseja «espolsar-se de sobre aquest pessimisme, aquesta hipocondría que el rosega, i obrir els ulls a un horitzó més rosat, més lluent» (V, 122) tras describirse este como un «home que tingués en perspectiva la ruïna, la mort moral» (V, 120) —no olvidemos que Albert es lector de Schopenhauer y, tras su lectura, comienza a pensar en la idea del suicidio. En este punto encontramos una segunda diferencia en la creación de Albert, pues en *Vilaniu* Oller intenta alejar al personaje del romanticismo exacerbado de *Isabel*, aunque este sigue

llorando en sus reflexiones solitarias y llevándose la mano al corazón. Albert se rebela ante el sentido ridículo o piadoso que considera que Isabel le da a la palabra *romántico*, usada comúnmente cuando los jóvenes se quejan, están tristes —*ennuie*— o se muestran indiferentes. Achaca su malestar al aburrimiento, cuyo remedio piensa que es el trabajo. Sin embargo, a pesar de estar dispuesto a buscar este refugio, duda ser capaz de encontrarlo, pues, «la carrera no m'agrada fins al punt que pugui professar-la amb deliri» (V, 120).

Después de varios años en la universidad y con el rumor de los teatros y los bailes todavía resonando en sus oídos, Albert se encuentra enterrado en su villa de nacimiento. Él también, al igual que Isabel, es representado, a pesar de haber nacido en Vilaniu, como el diferente, el que es inteligente y noble y reniega de las ambiciones políticas y los intereses de sus convecinos. Tras revestirse de la gravedad que en los pueblos se les exige a los hombres de carrera, está dispuesto a entregarse a su profesión con tal de combatir el aburrimiento. Pero, en efecto, en el trabajo no encontraba el joven alivio alguno a su ociosidad y solamente un cliente —en *Vilaniu*, en *Isabel* ninguno— había tenido a bien fiarle la suerte de sus intereses desde su llegada a Vilaniu: «avorrit, la major part de les hores, per la indiferència que li inspiraven les coses i converses; passava el dia badallant, sense delit de caminar ni de fer res» (V, 160). El consuelo a su malestar eran los momentos que podía pasar en compañía de Isabel, la única persona que comprendía su ánimo.

Esta idealización del amor como única forma de salvación, y la introspección en los pensamientos y en la personalidad del enamorado son elementos comunes de la narrativa del siglo XIX. Adolf Piquer Vidal (2005, 137) incide en el estudio que Oller hace de los sentimientos de sus personajes a través de la omnisciencia de los narradores, rasgo que podemos observar en *Vilaniu* y en el descubrimiento paulatino de la naturaleza del afecto que une a Albert con Isabel. Sin embargo, la mayor profundidad en el carácter romántico de Albert está presente en *Isabel de Galceran*, en el que el lector asiste al mismo flujo de pensamientos del personaje-narrador y descubre las relaciones existentes entre su estado actual —aburrimiento y malestar por encontrarse encerrado en Vilaniu— y sus sentimientos amorosos hacia su amiga. Además, en este segundo caso los lazos románticos se establecen con anterioridad a la calumnia y no son un resultado directo de la maldad de la ciudad de provincias.

La propensión al análisis y el carácter romántico que Isabel le encuentra a Albert son todavía más claros en *Isabel*, novela en la que hace el papel de narrador. En esta, el joven comienza identificándose con Fausto en su deseo de ser feliz sin importar el precio. El *Fausto* (1808-

1832) de Goethe es un hombre sabio, pero incapaz de alcanzar la felicidad debido a la limitación de sus conocimientos. Para ponerle remedio, está dispuesto incluso a realizar un pacto con Mefistófeles en el que intercambia su alma por la juventud y otros placeres de la vida. Por lo tanto, esta identificación con el protagonista del poema dramático representa su disposición a dar y renunciar a lo que sea con tal de ser feliz. Además, la salvación final a través del eterno femenino que representa Margarita se puede entender como la salvación momentánea que es Isabel, aunque finalmente se convierte en el motivo de su suicidio. También en los paseos que realiza por las tardes huyendo de la compañía se puede observar su carácter romántico en las apreciaciones que hace sobre la naturaleza, como el cielo de aspecto variado y fantástico:

Allà presentava un cúmulus que pareixia una muntanya encesa, un volcà sense cràter que es consumia en brases i falm; a un costat cremaven llargíssimes jàsseres esteses en l'aire lleument arrevolat amb llur resplendor; més amunt lo cel prenia lo matis semiverdós de l'aigua i per ell nedaven amb serena impassibilitat peixos immensos de variats colors i formes estranyes. Escorços d'àngels més blancs que l'escuma, lleons i feres mai descrites, de pèl daurat i fi com lo plomissol, minotaures i figures de mig cos escometent-se en ales del vent, castells enfrondrats, perspectives de visites i poblets amb llurs campanars i torres, nedaven per damunt de mon cap, i jo mirava tot aquell escampall inexplicable de grandeses caigudes i de sers increïbles amb un dol intensíssim. (IdG, 55)

Sin embargo, también en *Vilaniu*, en el tercer capítulo de la segunda parte, el personaje muestra su carácter romántico propenso al fatalismo al identificar las fuerzas incontrolables de la naturaleza y de la tormenta con sus propios sentimientos: «llàstima, per a aquest cau d'ànimes petites de Vilaniu! –mormolà l'Albert llançant-se un cop més pel corrent romàntic de sos pocs anys. I per son esperit travessà el desig de tenir al costat donya Isabel, "l'única capaça de comprendre la grandiositat de tot allò"» (V, 178).

La crítica coetánea consideró el personaje de Albert como plano y convencional, heredero del pesimismo romántico. Yxart (*apud* Yates 1998, 218) lo describe como «ser indolente y pasivo [...], me parece hartó ignorante de sus propios sentimientos, al principio pesimista sólo con la imaginación, como un muchacho, y luego bastante loco para suicidarse, lo cual supone o más temple de alma o ser más loco de lo que demostró primero». Menéndez y Pelayo (*apud* Oller 1962, 56), por otro lado, alaba los personajes secundarios, como el padre y la madre de Albert, pero no así al mismo Albert, de quien afirma que «entra en lo convencional y en lo romántico y quizá no está expuesto con bastante detalle en la génesis de su pesimismo, por lo cual resulta el tipo algo borroso».

Albert es el personaje que más cambios sufre de *Isabel* a *Vilaniu*. Las similitudes entre autor y personaje son indiscutibles: el estudio de la carrera de Derecho en Barcelona, la vuelta a Tarragona, tras acabar los estudios a pesar del deseo de quedarse en la Ciudad Condal, la necesidad de ejercer de abogado aunque sus intereses le llevaban más hacia la literatura... La

identificación es tal que Albert se hace una pregunta que probablemente se hiciera Oller antes de comenzar a escribir sobre Isabel: «Qui no s'ha sentit atret per la mirada malencònica d'una dona i no ha llegit en sos ulls tota la història d'un martiri ignorat?» (IdG, 54). Estos aspectos autobiográficos son, probablemente, los principales causantes de los cambios en la caracterización de Albert. Dado que entre las dos publicaciones pasan cinco años, es de suponer que la cosmovisión de Oller había mudado. Desde el Romanticismo típico de los inicios de la Renaixença en la que se formó y que encarna ese primer Albert, pasamos a un segundo Albert más realista y acorde a la narrativa de Oller posterior a *La papallona*.

4.2. Marido ausente y rumores de calunnia

El matrimonio Galceran es, aparentemente, bien avenido, aunque se rumorean disputas anteriores a la llegada a Vilaniu: «donya Isabel ha vingut de mal grat a instal·lar-se a Vilaniu; prou és ben cert que abans ha tingut disputes amb don Pau» (V, 93). Isabel se denomina la humilde esclava, apasionada de su marido, a pesar de esa cama descrita como un túmulo y de «descobrir que son espòs no l'estimava com ella es mereixia» (IdG, 50) y «ja ni s'adonava de sa muller» (V, 128) y solo muestra una actitud diferente a la sequedad habitual cuando la piensa deseada por otro. Ante la indiferencia del marido:

Aquesta [...] fonia en aquella claror trista sos esguards, entelats pel plor. No era la primera volta que enyorava sa alegre juvenesa al costat d'aquell home distret d'ella i sempre sord a la dolça veu del sentiment; però apasionada per ell, no el podia desvoler: quan bé el considerava, el veia bo, el veia digne, i, resignada, es reprimia. (V, 128)

Isabel vive en la espera de la vuelta de su marido y en el aburrimiento de la cotidianidad. Don Pau Galceran, importante cacique y diputado de Vilaniu, «tenia la mobilitat d'un polític en actiu servei, sempre amb un peu a l'estrep, tan aviat a la capital de provincia, com a Madrid, com a Barcelona» (V, 143). Albert confirma estos desplazamientos continuos del marido, relacionándolos con sus quehaceres políticos, con el cuidado de las empresas y con las reclamaciones de sus amistades: «No parava mai: tan aviat era a Madrid, com al poble, com a Barcelona; sobretot a Barcelona. La política, les exigències de l'amistat i el cuidado de ses pròpies empreses, que constantment ne tenia de noves o en puede marxa eren, al dir de la gent, causa d'aquell anar i venir» (IdG, 50).

En cuanto a la carrera política de don Pau, Isabel confiesa que «el meu somni daurat fóra que en Galceran la deixés» (V, 121). Desde su punto de vista, su marido es como cualquier otro hombre que necesita objetivos ajenos a la vida familiar en los que centrar su pasión: «tots vostès, els homes, necessiten un objecte o altre on esbravar tota la fogositat de passió que

tanquen dins del seu esperit mentre dirigeixen els propis negocis o fan tranquil·lament la vida ordinària. Són com les criatures: volen una hora d'esbarjo i una joguina per a trencar» (V, 121). Y continúa poniendo de manifiesto la diferencia entre los roles sociales femeninos y masculinos: ningún hombre estaría satisfecho con los quehaceres ordinarios del hogar, ni podrían vivir su vida en la inmanencia que caracteriza los días de las mujeres: «cap de vostès la farà consistir [la vanitat] a ser un bon pare de família» (V, 122).

La sociedad, ante la indiferencia que muestra Isabel por las continuas ausencias de su marido, celebra la elección matrimonial de don Pau, pues considera que una vecina de Vilaniu no hubiera sabido aceptarlas. Las vecinas murmuran por ello que «Don Pau, no en podia triar una altra de mellor; prou ho va entendre buscan-la a ciutat, que lo que és a la vila, no n'hauria pas trobat cap que sabés pendre tant a la galana les estades a fora del marit» (IdG, 50). Por el contrario, Albert califica las críticas como muestras de la rivalidad y la envidia que las mujeres de Vilaniu le profesan a Isabel, e interpreta su actitud como una manifestación del amor que le profesa a su esposo y de la elegancia de su carácter, que no se presta a las quejas ni a la exposición en la plaza pública de sus desventuras: «Jo veia més virtut en son silenci i estudiat fingiment que en los escarafalls i publicitats que hauria fet en semblant cas qualsevulla de mes veïnes, sens atendre en si posava o no en ridícul o en mal lloc a son marit» (IdG, 51). Es decir, mientras el pueblo la juzga por no mostrar sus emociones y ser fría, su amigo y pretendiente la alaba por defender la reputación de su esposo escondiendo su sufrimiento ante la sociedad.

Albert e Isabel comparten la poca predisposición a estar en Vilaniu, la prototípica ciudad de provincias a la que en repetidas ocasiones se refieren como nido o prisión, «cau d'odis insaciables i rancúnies» (V, 173). Desde el inicio del relato, Albert muestra una «aversió irresistible al tracte i mena de viure dels vilaniuencs» (V, 47), actitud que solo aumenta a medida que descubre la calumnia que sus habitantes difunden sobre su amiga. Albert relaciona las críticas que el comportamiento y la figura de Isabel suscita con esta naturaleza hipócrita de su entorno: «En lloc viu tan encadenada l'expansió, en lloc hi ha menys ingenuïtat ni tanta hipocresia. La virtut alegre és allí un contrasentit tan gran com lo poder sostindre una discussió en lo camp de les idees sens caure en personalitats ni entrar en lo sagrat de les intencions» (IdG, 53).

La relación entre las familias Galceran/Armengol y Merly se describe como una veneración tradicional de la segunda hacia la primera. Los abuelos y el padre de Albert se habían amoldado siempre a las decisiones que el Galceran/Armengol coetáneo había tomado en

cuanto a los intereses y funcionamiento de la villa. Ni siquiera la política había podido dañar los fuertes lazos que los unían: «L'opinió política no havia pogut destruir aquella mancomunitat de mires i tendències; a l'hereu Armengol que sortia conservador, responia un antecessor meu conservador també, i si per sort n'eixia un d'aquells lliberal, lliberal era també son coetani de casa» (IdG, 49).

Queda fuera del discurso la forma en la que Isabel y Albert se conocen. Sin embargo, el padre del segundo afirma orgullosamente que el matrimonio Galceran cuidó de su hijo mientras este estaba estudiando en Barcelona: «ell i donya Isabel m'han tractat l'Albert com a un fill» (V, 45). De esta manera le traslada al lector la naturaleza maternofilial de la relación de ambos. En cuando a Albert, describe la relación con Isabel como la salvación a su aburrimiento y al malestar que le provocaba sentirse encerrado en Vilaniu: «sia perquè amb sa conversa sempre entretinguda me distreia o perquè amb les distincions i elogis que em prodigava me guanyés lo cor, és lo cert que únicament a son costat me passaven lleugeres les hores» (IdG, 52). En *Isabel de Galceran* no sucede un encuentro en Barcelona. Entre los protagonistas se produce una corriente de mutua inteligencia y una simpatía fuerte entre dos seres oprimidos por la sociedad. Sobre la naturaleza de sus relaciones y encuentros, el narrador omnisciente de *Vilaniu* las describe de la siguiente manera:

Hi havia tot sovint, entre ells dos, escaramuses per l'estil, derivades així de l'oposició de temperament com de la diferència d'edat. Donya Isabel, alegre, i l'Albert, consirós, s'avenien, s'ajuntaven, i en certa manera es completaven, com la llum i l'ombra, sense esforç ni violència. Però la major edat i potser el major cabal d'experiència de la vida que tenia ella, motivaven que donya Isabel no pogués considerar l'Albert sinó com un noi avantatjat que li feia la gràcia d'un fill, d'un germà jovenet, ple d'infantívols cabòries i consirs extemporanis. L'Albert li ho llegia en els ulls, en l'accent, i sols per la por de caure més en ridícul aconseguia enfrenar l'embranchida de sa fina susceptibilitat de jove, que l'hauria llançat cegament dins l'emboçada. (V, 124)

Sin embargo, el romanticismo desbordado de Albert en *Isabel de Galceran* nubla sus intenciones puras, y su carácter dado a las imaginaciones y a los sueños ilusorios, lo empuja a atribuirle a Isabel los mismos estados de ánimo y deseos que los suyos. Consideraba que «ni l'un ni l'altre érem per aquell món, no el compreníem, ni ell nos podia comprendre» (IdG, 54). Así, en sus elucubraciones, le extendía el romanticismo pesimista de su ser a Isabel, a quien identificaba con la misma naturaleza —de mujer romántica con características de *femme fatale*— y con un misterio capaz de enturbiar su entendimiento, lo que en *Vilaniu* no acontece hasta después de la calumnia:

Era ella una flor exòtica que enyorava un altre sol com jo mateix; lo raconet de sa casa, com per a mi mon despatx, devia ésser l'invernàcul a on lograva respirar amb alguna llibertat. Fora d'allí cloïa ses fulles i sentia la cremor de Patmosfera gelada. [...] jo no sé si heveu provat mai lo gust que dóna considerar-se víctima o màrtir de la sort i creure que us acompanya en la desgràcia una dama misteriosa que us imagineu bella, de sentiments delicats, d'intel·ligència superior i d'una discreció mai desmentida? [...] Imagineu-me aixís i confesseu que, si jo em preocupava tant per donya Isabel, l'única

dona que se'm presentava en la vila amb l'aurèola del misteri i aquella tan grata al cor que du sempre amb ell l'expatriat, no era gens estrany. (IdG, 53-54)

¿Em proposo amar-la i em queixo de la calúnnia? Mai, mai! ¡Amar-la fóra legitimar l'ultratge, ultratjarla com han fet aquells vils! (V, 175)

4.2.1. La calumnia en Isabel de Galceran

La trama de la calumnia se presenta de una forma simplificada en *Isabel de Galceran*, donde los incitadores de esta no son personajes concretos, sino la misma Vilaniu actuando como un personaje colectivo. Así, el conflicto se origina a partir de una carta recibida por Isabel que le turba el ánimo. Ante los nervios, esta, en un primer momento y guiada por su inocencia, desea compartirla con su amigo más querido, Albert, aunque finalmente decide esconderla en el fondo de un cajón y de su corazón, disfrazando «son aspecte amb lo semblant rialler d'un ser feliç» (IdG, 58), tan típico en ella. Esta situación deriva en una velada incómoda para ambos: para Albert, por la preocupación y la curiosidad suscitada por el comportamiento de su amiga; para Isabel, porque sospecha que ni la correspondencia marital se respetaba en una villa. Las tribulaciones que aquejan los pensamientos de ambos protagonistas encienden la señal de alarma del señor Merly: «mon pare, fixant-se en mon encaparrament i en les distraccions de la Galceran, començà a lligar caps a la seva manera i a entregar-se a suposicions i sospites calumnioses» (IdG, 61). Sin haberse descubierto todavía, la calumnia ya está sembrándose en el entorno de Isabel.

La situación originada tras la recepción de la carta, cuyo contenido sigue siendo un misterio tanto para el narrador como para el lector, aviva todavía más los sentimientos de Albert. Una vez más, su amor se refuerza por lo que él interpretaba como una comprensión total entre su alma y la de Isabel: «jo, l'únic que comprenia aquell cor, l'únic que traslluïa sos sofriments, l'únic del poble que sabia quanta d'amargor no costa una vida privada d'expansió i esclava d'imposicions socials absurdes» (IdG, 61). La temeridad e impulsividad propios de su temprana edad empujan al joven a acudir a casa de su amiga a horas intempestivas de la mañana, deseando aliviar la pena que el día interior había descubierto en su comportamiento. Sin embargo, en lugar de encontrarse con ella, es recibido por un tiro e interrogado posteriormente por su padre: «Què has fet desventurat? què n'has fet de ta germana?» (IdG, 63).

A pesar de los intentos del señor Merly de convencer a don Pau de que el descrédito que había caído sobre su nombre no era tal, y de que el comportamiento de Albert «estava reduït a una lleugeresa, a una indiscreció deguda a ma poca edat, a una deplorable criaturada, desposseïda de tot antecedent, de tota intenció deshonrosa» (IdG, 65), el esposo que se creía

ultrajado no dio su brazo a torcer. También es en este momento en el que el contenido del cajón de Isabel deja de ser un misterio para el lector: lo que había turbado tanto el ánimo de la joven era una carta de su propio marido exigiéndole que reformara su conducta, pues un anónimo recibido en Barcelona le había levantado sospechas sobre la fidelidad de Isabel. También ella confronta a su esposo y defiende su inocencia, pero el propósito frustrado de Isabel de mostrarle la carta a Albert y la visita matutina de este pone en entredicho su honestidad.

Don Pau tenía todas las pruebas que necesitaba para desconfiar de la fidelidad de su esposa. Sin embargo, no es la infidelidad propiamente dicha, sino que sea de conocimiento popular, lo que le obliga a actuar: «don Pau tenia l'amor propi ferit, se conceptuava deshonorat als ulls de tota la vila i no hi havia raó ni medi que fos prou a espargir-li la preocupació que el cegava» (IdG, 66). También es él quien le pone nombre al delito: «una criaturada amb la qual tota la vila coneix l'adulteri i a sos autors...» (IdG, 66). La narración de Albert termina con su preocupación por el porvenir de su amiga, pues dejó de saber de ella tras la marcha forzada de la familia al completo a Madrid.

La suerte de ambos protagonistas nos es descubierta por un segundo narrador, amigo anónimo de Albert. Este relata, en primer lugar, la suerte de Isabel: don Pau no se contenta con el exilio de toda la familia y, cegado por su supuesta deshonra, encierra a su esposa lejos de las miradas ajenas y de sus hijos, a quienes envía a un colegio. La mujer, apenada por la injusticia de la calumnia infundada, por la separación de sus hijos y por la soledad a la que es condenada por su marido, pierde la razón y es enviada a Sant Boi, psiquiátrico en el que pasa las horas bañando en lágrimas el retrato de sus criaturas y gritando su inocencia: «Mentida, sóc innocent, tot és una calúmnia, tot; calúmnia, Armengol, calúmnia i res més» (IdG, 68).

En cuanto a Albert, tras el sufrimiento producido por su imprudencia, la vergüenza que cayó sobre sus padres y la imposibilidad de ejercer su profesión en la villa, su deseo de encontrarse con la muerte lo lleva a alistarse en el ejército. Cinco años después, una nueva coincidencia lo lleva a visitar el psiquiátrico de Sant Boi y a acabar, finalmente, con su vida: «Senyor, perdonau-me! —exclamà, i no havia retronuyit lo tir de son revòlver, que caigué rodó a terra per a no aixecar-se mai més» (IdG, 68).

Por lo tanto, Isabel es víctima de la sociedad y de los dos hombres que más quiere, a uno de una manera romántica, al otro como a uno de sus hijos. Isabel, la no adúltera, no se embarca en el proyecto de realizar su trascendencia, no desea abandonar la inmanencia porque no atisba la felicidad más allá que la que se siente siendo madre y esposa. Sin embargo, su final

representa uno de los caminos que las mujeres descarriadas o solteras deben adoptar: el encierro. Habitualmente se trata del enclaustramiento monástico, pero en el caso de Isabel son dos tipos de encierro, igualmente típicos de la novela decimonónica: el primero, el encierro domiciliario que el tutor le impone a una mujer que no acata las normas morales y sociales; el segundo, el encierro en una institución psiquiátrica⁷¹.

Vilaniu demuestra ser digna de las descripciones que de ella hace Albert: la envidia que corroe los corazones de la comunidad es suficiente para que una mujer inocente pierda su estatus social y su libertad. Don Pau renuncia a la paz doméstica y a la *perfecta casada* que tiene por esposa, a pesar de que todos los indicios le lleven a creerse su honradez. Sin embargo, la presión social es demasiado fuerte para un hombre para quien ningún castigo es suficiente para la descarriada. Albert, por otro lado, acogándose al alivio a la soledad y sufrimiento de Isabel, se convierte en el tercer verdugo indispensable en su castigo, aunque la inocencia y el idealismo de sus intenciones, propios de su corta edad, quedan demostrados por su muerte romántica.

4.2.2. La calumnia en Vilaniu

Con tal de crear una novela realista a partir del relato romántico con el que ganó los Juegos Florales, Narcís Oller modificó detalles de la historia, pero manteniendo la trama argumental inicial. Así, en *Vilaniu*, Isabel sigue siendo la versión ficcionalizada de aquella señora con la que Oller tuvo una vez un encuentro. Es una mujer atrapada en un matrimonio infeliz con un hombre que no la entiende ni la ama como ella se merece y cuya perdición sigue siendo la amistad que la une a un joven romántico. Sin embargo, para dotarla de un mayor realismo, el autor añade información sobre el contexto sociopolítico de la época en la que se desarrolla la historia, como por ejemplo el caciquismo y las enemistades políticas, la Gloriosa, el movimiento obrero, etc., a pesar de mantener el tema de la calumnia.

⁷¹ Ambos tipos de encierro aparecen de manera recurrente en la historia de la literatura. *The Yellow Wallpaper* (1892) de Charlotte Perkins Gilman es, quizás, el primer relato escrito desde la perspectiva de la loca del ático, cuenta la propia experiencia de la autora con una cura de reposo para aliviar su depresión postparto. Esta historia sirvió de inspiración para uno de los libros de crítica literaria feminista que hemos tratado en el capítulo introductorio, *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Otras novelas sobre encierro y locura femeninas son *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, *La dama de blanco* (1860) de Wilkie Collins o *El secreto de Lady Audley* (1862) de Mary Elizabeth Braddon. Sin ir más lejos, el mismo Charles Dickens, el máximo representante del realismo británico, intentó encerrar a su esposa, con la que había estado casado 22 años y tenía 10 hijos, en un psiquiátrico por supuestos problemas mentales. La razón tras su intento no era otra que la joven actriz Ellen Ternan y el deseo del escritor de romper rápidamente su matrimonio.

4.2.2.1. Primera parte: la fiesta de Sant Joan

El retorno de la familia Galceran y de Albert a Vilaniu coincide con las fiestas mayores de la villa. En la primera parte de la novela, el autor hace que la acción avance paralelamente al itinerario cronológico propio de esta festividad, en la descripción etnográfica más completa de la fiesta mayor de Valls (Bertran 1999, 173). Además, la presentación de los personajes se hace con los diferentes momentos de dicha fiesta de fondo, aunque estos no tienen nada de arquetípicos, sino que se muestran de manera dinámica y en relación con el papel que jugarán en la segunda parte de la novela y en la trama de la calumnia (Sunyer 1999, 145). La intención del narrador con la inclusión de la festividad de Sant Joan de Valls —que marca el inicio del verano y también de la narración—, a pesar de ser un despliegue de técnicas costumbristas, es realista, pues a través de ella describe las tensiones entre Antiguo Régimen/modernidad, ignorancia/cultura, campo/ciudad representadas por los habitantes autóctonos de Vilaniu y aquellos que llegan de la ciudad (Cabré 2004, 60). Por lo tanto, tal y como sostiene Sunyer (1999, 146), la descripción de los elementos festivos y folclóricos se conjuga perfectamente con la agilidad que la acción realista reclama.

Las familias Galceran y Rodon, de ideologías políticas contrarias, mantuvieron un trato cordial hasta las últimas elecciones posteriores al inicio del momento presente de la obra. El segundo, a pesar de ser retratado como el antagonista de don Pau, representa el elemento civil que busca la expansión económica a través del derecho al trabajo: «nosaltres ho som tot i no som res: lo que volem és feina y el fruit de les nostres suades» (V, 140). El progreso capitalista encarnado por Rodon es frenado por el caciquismo de las familias feudales como los Galceran y sus aliados naturales, el poder centralista de Madrid y los militares —el exgeneral padre de Isabel— (Gilabert 1971, 140). Albert, el alter ego del autor y el portavoz de sus opiniones, consigna que «la desgràcia d'Espanya general, són vostès, l'element militar: no cal donar-hi voltes. Si la reina s'entregués a l'element civil, reconeixent d'una vegada la preponderància, la supremacia que, per la seva il·lustració, per la seva força, pel seu dret li pertoca» (V, 180).

Mientras don Josep, el padre de don Pau, estaba vivo, Rodon se abstuvo de plantarle cara en las urnas a aquel señor a quien se le vinculaba la representación del pueblo. Esta situación representa la distorsión del sistema electoral, pues «fa més de trenta anys que el districte de Vilaniu és dels senyors Galceran, i ja ho havia estat l'any dotze i l'any vint, i ho serà mentre la casa conservi el bon nom que du fa segles i el poble no perdi el seny» (V, 29). Ambos candidatos, tras el fallecimiento del padre Galceran, llevaron a cabo una campaña política feroz, haciendo mítines en los pueblos del distrito, invirtiendo dinero y recurriendo a todas

las influencias, pero don Pau se llevó igualmente la victoria. El orgullo herido de su contrincante acusó al Galceran de caciquismo, de haber gastado más dinero y de haber prodigado amenazas a empleados y arrendatarios para conseguir sus votos. El simple desmentimiento demuestra que estas eran prácticas habituales en la época (Anguera 1999, 50). El duelo político se trasladó a los asuntos domésticos y doña Mercè le declaró la guerra a Isabel: «si els marits lluitaven en els comicis, elles lluitarien a casa les modistes i els argenters» (V, 65). De esta manera, más allá de los motivos ya expresados, uno de los principales promotores de la venganza de las dos mujeres es el temor de ver disminuir su influencia social debido a la llegada de la dama de ciudad con mejor gusto que ellas (Díaz 1970, 154).

Junto a la despechada Assumpteta Tàrrega y con la ayuda necesaria de Tomàs Ruidavets, la Rodon planea humillar a Isabel y desacreditarla para vengar a su marido y el sentimiento de inferioridad que abriga ante la elegancia de su rival. Para ello, sirviéndose de la elocuencia y del ingenio femenino, comienza a plantar la semilla de la desconfianza sobre la reputación de la joven («la gent de ciutat, com que tenen més món, saben amagar-ho tot millor: sap? [...] però aquí, dintre del cor, ui! Que en tenen de secrets! Si vosté vol descobrir-los-els no es fixi pas en les paraules: examini els actes» [V, 74]) en cualquier auditorio dispuesto a escucharla. Su estrategia consistía en construirle un castillo infranqueable tanto para detractoras como para admiradoras, rodeado por un valle de aislamiento y «la posava en situació d'ésser de primer envejada i després odiada, i començava a reunir forces enemigues per néixer sospites calumnioses» (V, 75).

La metáfora del castillo utilizada por Mercè Rodon para desacreditar a Isabel y despertar la suspicacia de su entorno es también la que utiliza el autor para adelantar el curso de los acontecimientos, tanto a la protagonista como al lector. De esta manera, en los capítulos más puramente costumbristas de la primera parte de la novela, el V y el VI, dedicados a la descripción de las fiestas mayores de Vilaniu, mientras Mercè construye el castillo de Isabel, en la plaza de la villa se está levantando un tradicional castell de castellers —por la colla que ha existido realmente conocida como “la Muixerra”— en la que es su tierra nativa. Pero uno de los pilares falla y todas aquellas columnas de hombres caen al suelo en una confusión de brazos y piernas. La Montserrateta, una de las admiradoras de Isabel, exclama que «sembla la caiguda dels àngels rebel·lats» (V, 87). Isabel, menos acostumbrada a este tipo de espectáculos, sufre uno de sus ataques de nervios y, con la sangre helada por la conmoción y la impresión de la cercanía de un profundo desastre, se desmaya durante unos minutos.

Así, las fiestas de la villa parecen marcar el inicio del fin de la joven, tanto por la red calumniosa que las Oques comienzan a tejer a su alrededor, como por el resentimiento de don Tomàs, quien se siente rechazado por la familia de Isabel. Las dos mujeres son caracterizadas por Oller como las villanas de la historia, los retratos de todo aquello que el autor más desprecia de las villas provincianas. Porque, aunque ellas sean las principales causantes de la tragedia de Isabel, es necesaria una comunidad corrompida para que el rumor dañino sea admitido como verdadero (Díaz 1970, 174). Asimismo, representan la enemistad acérrima entre las mujeres sin razones de peso para que esta se desarrolle, herramienta típica de las sociedades patriarcales con tal de que las mujeres solo encuentren consuelo en el seno familiar, junto a sus esposos e hijos y alejadas de los “cotilleos”.

Don Tomàs, desairado por no ser recibido ni por la hija ni por el padre, vuelve al balcón de las Oques más dispuesto a escuchar sus murmuraciones y a formar parte de ellas. Doña Mercè estira inteligentemente la red que había tejido alrededor de sus interlocutores, y les atrapa en sus mentiras. Así, en el hecho de que don Pau no hubiera vuelto a Vilaniu antes —pues Galceran padre había muerto hacía ya dos años—, era la primera prueba de la indecencia de su esposa, ya que el matrimonio solo se había dignado a venir cuando también lo había hecho Albert Merly, el presunto amante de Isabel.

Don Pau no teme la amistad de Isabel con Albert, sino que la incita para combatir la soledad de su esposa. Su vanidad no le permite aceptar que puede ser sustituido por otro y se divierte con el amor que les une: «Vostè no sap com s'estimen, aquest parell! N'hi ha per a estar-ne gelós, cregui-ho» (V, 107). Incluso se enorgullece todavía más de su esposa-trofeo una vez la considera el objeto de deseo de otro hombre: «El marit creu (i creu bé) que la competència acredita son bon gust» (V, 115). En *Vilaniu*, por otro lado, don Ramon no duda de la amistad honesta que une a Isabel y Albert, dos personas a las que considera parecidas dentro de la rareza que suponen en el conjunto de la villa: «ja comprenc que s'avinguin tant, vostè i el meu fill; ¡si tenen els mateixos gustos, la mateixa recança!» (V, 108).

Desde las primeras páginas, el lector conoce la pureza de las intenciones de Isabel, quien ve a Albert como a un hijo o un hermano más joven: «Vostè m'estima com un parent, com un germà... [...] Vostè és un bon amic, com un fillol meu. [...] ¿No he estat la seva segona mare, la depositària dels seus més insignificants desigs i dels seus més grans secrets?» (V, 165). La relación recuerda a la de Ana Ozores y su hermano del alma, Fermín de Pas, en *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas. El joven abogado, conquistado por su amiga a raíz de

las murmuraciones de la villa, solo es capaz de frenar la emboscada por conocer la honestidad de su amor.

El respeto y amor que Albert le profesa a Isabel choca con las pretensiones carnales de Tomàs Ruidavets. Este, el donjuán decadente de sesenta años de Vilaniu, se siente contrariado por el supuesto romance de Isabel con el joven abogado, y piensa que un hombre de su posición tiene más derecho a disfrutar de la Galceran: «¿com es posible [...] que donya Isabel pugui enamorar-se d'un jove tan eixut, tan esquerp? [...] Si la Galceran es rendia per l'Albert, bé es rendiria per ell, que tenia més món. Fins de figura hi havia bastant que dir» (V, 93-94, 97), aunque Oller la describe como «figura de Quixot desgairat» (V, 69). Su persecución amorosa tiene muchos puntos en común con la del *gallo corrido y gastado* de Vetusta.

Victoria Sáez Pascual (2003, 72-73) encuentra más paralelismos entre *La Regenta* y *Vilaniu*. El primero, la distribución de las novelas en dos partes, una inicial que describe los personajes y el ambiente, y una segunda en la que se desarrolla la acción y acontece la tragedia de las protagonistas. Frente a unos matrimonios infelices por diversas razones, tanto a Ana Ozores como a Isabel de Galceran se les abren dos vías: por un lado, la seducción espiritual, representada por los hermanos del alma don Fermín y Albert, que ofrecen la comprensión y el diálogo que los maridos les niegan; por otro lado, la seducción sensual ofrecida por don Álvaro y don Tomàs, cada uno más decadente que el anterior. Ruidavets es un personaje caricaturizado y ridículo con el que es difícil disentir, pues es retratado como la víctima de las dos damas (Díaz 1970, 174).

Por lo tanto, al igual que Clarín con don Álvaro Mesía, también Oller con Ruidavets se muestra crítico y burlón, con componentes semánticos peyorativos. Esta actitud no es la misma que les dispensa a los grandes propietarios y a los industriales, con quienes tiene un trato más delicado (Piquer Vidal 2005, 140). Esto se debe a que, a diferencia de Galdós o Clarín, quienes la rechazaban, Oller sí que se sentía identificado con la sociedad catalana decimonónica, sobre todo con esta burguesía industrial. La diferencia con los escritores catalanes la justifica Gilabert (1971, 106-107, 109): «el hombre tiende a identificarse con el sistema de valores del cuerpo social cuando éste se encentra en marcha ascendente, o, como Ortega sugirió, cuando el cuerpo social recoge las aspiraciones vitales del individuo». A este respecto, Sunyer (1999, 133) define la posición de Oller como progresista debido a las intervenciones en las que muestra, a través de Albert, la aversión que siente hacia el atraso de un mundo demasiado ligado todavía al Antiguo Régimen.

La descripción paisajística es una de las técnicas realistas más utilizadas en la obra de Oller, pues es un elemento estructural cuyo objetivo es, a través del contraste, resaltar características del ambiente, de las situaciones y de los personajes (Gilabert 1971, 237). En *Vilaniu*, la primera parte, tan descriptiva, ocupa tanto o más espacio que el desarrollo argumental de la novela. A este respecto, Gilabert (1974, 172-173) destaca la estructura antitética de la novela, tanto entre el *niu de plaers/niu d'odis* que ya hemos visto, como entre naturaleza/civilización. Así, en el primer capítulo, el lector conoce, a través de la mirada de Albert por la ventana de la diligencia que lo retorna a su ciudad natal tras años de ausencia, un paisaje natural exuberante sin alimañas ni malas hierbas. Sin embargo, cuando la *cámara fotográfica* vuelve su objetivo hacia la ciudad, se suceden las alusiones a la muerte y a la decadencia. Asimismo, la primera aparición del caserón de los Galceran está envuelta por el ambiente ruinoso del monasterio que está situado frente a él. De esta manera, la descripción paisajística y la trama argumental responden a una misma estructura, que no es otra que la destitución de los poderes feudales –de familias como la de los Galceran– en el siglo XIX –el tópico “menosprecio de corte y alabanza de aldea” creado por Fray Antonio de Guevara en 1539 en una obra homónima.

También en ese primer capítulo, Albert Merly contrapone de manera antitética y premonitoria el cielo y el sol de Vilaniu de su infancia, con el del exilio, la falsedad y las murmuraciones de una población pequeña (V, 32). Cabré (2004, 59) resalta la transformación de la luminosidad de las fiestas mayores de Sant Joan de la primera parte, en lluvias y cielos grises que anuncian «la mort real dels protagonistes i la mort metafòrica d'unes formes de vida caduques». Esa muerte se anticipa en los elementos descriptivos de la civilización que ya hemos comentado, y en la llegada de aquellos que vienen en la diligencia, cubiertos de polvo como molineros, o como muertos.

La dualidad contrastiva de *Vilaniu* no se limita a los elementos ambientales como ciudad/campo, naturaleza/civilización, sino que se extienden a la política –el cacique Galceran y su fiel seguidor Merly frente a Rodon y sus aliados; el elemento civil frente al elemento militar representado por el padre de Isabel y la guardia civil– y al plano simbólico-personal –la fuerza vital y bruta de don Pau frente a la belleza enfermiza y pura de Isabel; Ramon Merly, defensor de la tradición, frente a Albert y su rebeldía e inconformismo juveniles; la belleza de Isabel y la figura del 18 de sus enemigas públicas– (Gilabert 1971, 132-133).

4.2.2.2. Segunda parte: la Revolución de Septiembre

La historia del siglo XIX español y catalán, tal y como hemos visto en el primer apartado, se caracteriza por los continuos enfrentamientos entre liberales y carlistas —es decir, entre los defensores de dos modelos políticos, el constitucional y el absolutista—, bajo distintos nombres (Anguera 1999, 44). El desarrollo argumental de *Vilaniu* sufre un punto de inflexión debido a la Revolución de Septiembre (Piquer Vidal 2005, 132), una fecha histórica clave en la vida cotidiana del Estado Español decimonónico. También la vida del autor se ve trastornada por la Gloriosa: debido a la Revolución, tanto Oller como Yxart tuvieron que volver a Valls a defender la casa familiar y después abandonarla definitivamente para trasladarse a Tarragona (Cabré 2004, 63); hasta octubre del mismo año los primos no volvieron a Barcelona donde estaban estudiando (Cabré 1999, 58). Lo mismo les ocurre a los Galceran en la segunda parte de la novela, pues don Pau se ve obligado a refugiarse a su familia en la Maiola para asegurar su bienestar.

El día después de las fiestas de Sant Joan, con la villa volviendo poco a poco a la normalidad, «hi havia qui bullia de sangs, qui anava i venia sense reposar, ple de febrosa agitació. Eren els polítics» (V, 130). La partida apresurada del gobernador, acompañado por don Pau, despierta la curiosidad de los convecinos, solamente apaciguada por la llegada de los periódicos al mediodía. La lectura de las noticias produce las risas de los aliados de Rodon —quienes creen que se les han adelantado en la conspiración que planeaban para el siguiente agosto— y desconfianza en la comunidad sobre la veracidad del fracaso del levantamiento: «el país estava ja avesat a llegir al·locucions on es falsejava sempre la veritat dels fets, prometent per a l'endemà una pau que es trigava setmanes a aconseguir» (V, 139). Por el contrario, los elementos conservadores de la villa estaban inquietos («el moderat que no veia en la revolució l'espectre del socialisme desenfrenat, pressentia almenys l'adveniment al poder d'una nova casta d'ambiciosos, plena de rancúnia i odis» [V, 133]) y temían un cambio de protagonistas en el panorama político («eren les fortunes naixents, pastades amb suors encara calentes, que anaven a encarar-se amb els noms antics, amb les autoritats de sempre, amb els rebrots, ja corsecs, de l'enderrocat feudalisme» [V, 133]). Una ola parecida a la vivida en 1789 con la Revolución Francesa volvía a poner en peligro la aparente tranquilidad nacional: «s'amenaçava l'Església, que era un fre; es minava el respecte del pagès, que era una força, es parlava de drets individuals i d'igualtat per acabar amb l'autoritat i la preponderància vinculades» (V, 133).

En palabras del general, padre de Isabel, esta revuelta inicial no es otra cosa que «quatre perdularis que han tingut el mal gust d'aixecar-se. Llàstima de bales!» (V, 124). En cuanto a

la calumnia, esta es un arma más utilizada en la lucha entre las dos facciones políticas imperantes durante los pronunciamientos anteriores a la Revolución del 1868 (Cabré 2004, 61). Narcís Oller describe de la siguiente manera los últimos momentos del partido moderado, aunque en la historia solo describe los momentos anteriores, y no la revolución propiamente dicha:

La revolució de setembre estava en plena gestació. L'any abans s'havia ja aixecat en Prim amb dos regiments de cavalleria. [...] El partit progressista (llavors, més fort, terrible), acordant el retraïment, llançava el guant ja no sols als moderats, sinó a la reina mateixa. I la inestabilitat de les Corts, on es discutia avui amb fúria per a ésser dissoltes demà [...] sembraven l'alarma en tots els esperits, fent pressentir, i desitjar i tot, l'adveniment d'una situació nova més clara i serena. Sobre l'Espanya tota pesava l'expectació cruel que impera a la casa d'un malalt sense esperances [...]. El malalt havia de morir: això estava en la consciència de tothom. (V, 130-131)

Don Tomàs, mortificado por la indiferencia de Isabel, que no es otra que la ignorancia de sus intenciones (aunque, posiblemente, en caso de conocerlas no estaría interesada en Tomàs), se convierte en el brazo ejecutor de su tragedia, impulsado por las esposas de los adversarios políticos de don Pau. Se envalentona con lo que considera un comportamiento imprudente por parte de Isabel y le envía una carta anónima⁷² en la que le suplica sus atenciones. La calumnia encuentra en la honestidad e inocencia de las relaciones de Isabel con Albert el lugar donde anidar y a partir del cual extenderse a la sociedad.

Tras recibir la carta, la joven se niega a prescindir de la compañía del abogado, así que, protegida por la «dura cuirassa d'una consciència pura» (V, 167), no quiere ni oír hablar de anónimos o de una potencial partida de Albert: «no m'abandoni a les urpes d'una calúmnia disposada a arrossegar-me pel fang» (V, 169). Sin embargo, este no está tan seguro de la confianza de don Pau, y considera que los celos, que nacen como una llamarada, ciegan la razón y despiertan las dudas, además de que es la misma carta la que lo hace consciente de «una ratxada d'amor, d'un amor que havia d'ésser criminal» (V, 175). A sus ojos, «la calúmnia els igualava declarant possible el que ells dos ni havien somiat» (V, 175). El marido, demasiado orgulloso para creer siquiera en la posibilidad de que alguien como Albert le podría robar el lugar en el corazón de Isabel, tranquiliza a su esposa y la hace depositaria de toda su seguridad: «comptant tu amb la meva confiança, no corre perill la pau domèstica» (V, 171).

⁷² Carta anónima que Tomàs Ruidavets le envía a Isabel:

Senyora:

Mentre vostè fa cas, i d'una manera prou imprudent, de l'Albert (que és noi ben capaç de comprometre-la), hi ha aquí un home molt formal que es mor d'amor per vostè, sempre disposat a consumir en silenci sos desdenys, amb l'esperança que un dia els hi recompensarà tots llançant-se a sos braços. Ho espera confiat, perquè de Penèlope no n'hi ha hagut sinó una. (V, 162)

La confianza del esposo y sus viajes políticos y de negocios son utilizados por los enemigos de Isabel para esparcir la calumnia adúltera entre los convecinos. La villa comienza a murmurar sobre los encuentros de los dos amigos, sobre la desproporción de edades existente entre ambos, sobre un supuesto duelo entre don Pau y un ofensor de su honor de marido, sobre los cuidados que Isabel le prodiga a Albert y sobre cómo defiende sus extravagancias ante don Pau, sobre la rosa que hirió a Albert y que Isabel guardó... Todos los rumores despiertan temores inauditos en don Pau de «veure's desbancat, la d'un adulteri amb què ni havien de somiar» (V, 183).

Don Pau muestra la verdadera cara de la política en su actuación contra su adversario Rodon. Por primera vez, el que apoda de manera burlesca el *poll reviscolat*, se convierte en un contrincante digno. Rodon es hijo de carpintero, de profesión farmacéutico, pero que después de heredar de un tío de América, comienza a rodearse de obreros, fabricantes y marchantes. Este núcleo de fuerza hace peligrar las elecciones y pone en entredicho el prestigio de los Galceran. Frente al caciquismo y a los estamentos del Antiguo Régimen encarnados por don Pau, Rodon se alza como representante del liberalismo y de la evolución tecnológica: «Don Pau ho veia: sentia cruixir son palau al pes dels anys, davant d'un convent tot esquerdat, mentre en Rodon aixecava, enfront d'una gran fàbrica on bullien la vida i les idees revolucionàries entre l'estrèpit prepotent de grans màquines de ferro i boires de fum» (V, 191).

Conducido por el instinto de la propia conservación, don Pau pone una pieza más en la destrucción de su hogar, a través de la encarcelación de Rodon por ser el principal instigador de la sublevación de Escoda, sobre la que se está rumoreando en la villa y que no llega a producirse. Haciendo oídos sordos a la reticencia del alcalde a practicar arbitrariamente una detención, sobre todo debido a los aires revolucionarios, el diputado fuerza su encarcelamiento. Sin embargo, lejos de hacerlo para evitar el levantamiento de los setenta vecinos implicados, el autor presenta dicha detención como una venganza personal (Anguera 1999, 47). La tendencia de Oller a simpatizar con las actividades y las ideas del partido moderado se pueden observar también en el trato desigual que les dispensa a don Pau y a Rodon, pues mientras fija la conservación como el objetivo del primero, acusa al segundo de conspirar para destruir.

Este suceso enardece todavía más el odio de doña Mercè y recrudece sus intentos de desacreditar a Isabel y destrozar la paz doméstica de don Pau, solamente aplacado por las recomendaciones de Rodon: «el combat era entre ell i en Galceran; el motiu, una rivalitat

política per la qual no havia de sacrificar-se cap dona; ni volia tampoc deure son triomf a mitjans tan indignes i traïdors» (V, 210). Pero ya era demasiado tarde para claudicar. Don Tomàs esperaba una conquista, y no le importaba que esta fuera Isabel, Mercè o Assumpteta. Mientras, Assumpteta había llegado a creerse tanto la calumnia que ella misma había ayudado a difundir, que no podía dejar pasar la oportunidad de humillar a Isabel y vengar las pretensiones de su juventud de ser la señora de Galceran.

Isabel, completamente ajena a las maquinaciones de las Oques, se creía culpable de alguna indiscreción por ser ignorante de las costumbres locales. En las tres semanas de ausencia de don Pau, la familia no recibe más visitas que las de Albert, don Ramon, Francisca y Riudavets, e Isabel se siente aislada de la sociedad. Mientras espera el consejo de su esposo, la joven está decidida a ponerle remedio a su soledad, «no volia seguir així, divorciada de sos semblants, indiferent als nous plaers d'una companyia agradable i honrada» (V, 214). Pero sus intentos de recuperar la relación con sus convecinos son infructuosos y la calumnia encuentra en Montserrat la última ayuda necesaria para destruir la reputación de Isabel. Esta, primera admiradora de la Galceran y enamorada en secreto de Albert, finalmente se cree la versión de las Oques y Riudavets, quienes dicen haber presenciado un encuentro clandestino de los amantes en la fuente del Roure –que no es otro que aquel en el que Albert le muestra a Isabel la carta anónima. Ya no hay vuelta atrás,

Des de llavors, la sorda calúmnia fou com una inundació mansa que anà estenent-se per Vilaniu, esfondrant l'admiració sentida envers la Galceran, ofegant ses amistats, submergint tots els cors en el llot del desengany. Les examigues, considerant-se vilment enganyades i seguint el costum vilatà, posaren en interdicte l'adúltera, i se n'allunyaren per evitar-se la necessitat de majors desdenys. (V, 218)

Aunque el adulterio no llegue a materializarse, la transgresión del orden social se ha llevado a cabo a través de la calumnia y este debe ser restablecido. El castigo de Isabel por su supuesta infidelidad la aboca a la soledad, al aislamiento y a la humillación. Vilaniu se convierte en un personaje colectivo irónicamente culpable de la tragedia de la protagonista, pues era el lugar en el que debía recuperar su salud (Sáez Pascual 2003, 72). Los rumores de adulterio se hacen públicos en los periódicos en forma de pequeños poemas⁷³ dirigidos a un tal *Pablo*, en los que se le aconseja que abandone la carrera política para cuidar mejor el mayor tesoro que tiene un hombre, su mujer. Albert, ante la nueva situación y enamorado más que nunca de su

⁷³ Bajo el título de “Devastaciones”, aparecían en *El Huracán* los siguientes cuatro versos:
Guarda, Pablo, guarda, Pablo,
guarda bien a tu mujer.
Si una llave no te basta,
guárdala, Pablo, con tres. (V, 223)

amiga, decide abandonar Vilaniu para dificultar los planes de los calumniadores: «que li busquin un altre amant, ja és més difícil, més *inverosímil*, encara» (V, 230). La transgresión es cometida por ambos, así que también en el castigo son mostrados como víctimas unidas y héroes románticos dentro de su tragedia:

cap d'ells dos no sabia pensar en altra cosa que en la maldat de què eren víctimes. Ambdós la veien redreçar-se davant d'ells ofegant-los amb l'espant la veu ingènua de l'amistat, separant-los de tothom amb sos brams de fera per arraulir-los en una sola abraçada, fugint de ses envestides, sense armes de defensa i en mis d'esglaiadora soledat. (V, 172)

En cuanto a Isabel, en una escena parecida a la que desencadena la desgracia en *Isabel de Galceran*, también en *Vilaniu* recibe una carta acusadora de su esposo y piensa en la posibilidad de compartir sus tribulaciones con su amigo del alma. La finalidad de esta escena dentro de la narración –con idéntica conclusión, es decir, el cambio de opinión de Isabel y el cierre del cajón en el que guardaba la carta– es hacer partícipe al lector de las dudas de la joven sobre los sentimientos de Albert: «no podia ésser que l'honrada amistat d'aquell jove es tornés passió injuriosa, ni al buf emmetzinat d la calúmnia» (V, 243).

La acción se acelera en las últimas páginas: se rompe la paz doméstica, don Pau dispara a Albert, la sorpresa y el temor le provocan un aborto espontáneo a Isabel que la conduce a la muerte y Albert se suicida cuando descubre la suerte de su amiga. La historia comienza y termina con Albert: primero, volviendo a Vilaniu; después, volviendo a Barcelona donde, en una carta a sus padres, dice sentirse «com el peix a l'aigua» (V, 258), al menos hasta que es conecedor de la muerte de Isabel. La muerte de la protagonista es una muestra más del atraso del campo, pues se debe a la incompetencia del médico Roig y de su desconocimiento de los últimos avances médicos. Por último, Vilaniu se arrepiente demasiado tarde del papel que jugó en la tragedia, ensalzando tras la muerte la figura de Isabel: «es féu una reacció en molts esperits: tot eren lloances de donya Isabel, planys i temors de perdre una senyora tan exemplar i respectable» (V, 260).

La evolución de las murmuraciones y de la calumnia es literariamente injustificada, aunque no por ello carece de verosimilitud. El desenlace trágico solo se sustenta por casualidades, como la presencia de Albert en la plaza de delante de la casa de los Galceran cuando el marido está celoso y mirando por la ventana, y también por inconsistencias, como la repentina explosión violenta de don Pau, «ferit tot ensems son amor propi i sa supèrbia» (V, 245), poco coherente con el carácter frío que se ha mostrado a lo largo de la novela (Tiñena 2009, 73). En cuanto a los elementos políticos y sociales que el autor añade para dotar de mayor realismo la novelita romántica de *Isabel de Galceran*, quedan relegados a un plano secundario.

Isabel está dispuesta a integrarse en la comunidad vilaniuena, pero la villa la hace responsable de los actos de su marido y la calumnia. Es castigada y muere, a pesar de no cometer ningún delito, representando así el triunfo del entorno sobre el individuo, pero también el triunfo de la revolución sobre el Antiguo Régimen y el ascenso al poder político de la clase obrera: «la porta dels Galceran ja no s'obriria més; la primera família del poble els abandonava.» I això era per a Vilaniu com la caiguda d'una dinastia» (V, 261). La muerte de Isabel no deja de ser una victoria política de los enemigos de su marido, castigada por don Pau con el traslado del cuerpo de la difunta a Barcelona, negándole a Vilaniu el honor de que los huesos de Isabel reposaran en su tierra. Incluso la familia conservadora que representa la mentalidad de la población es obligada a abandonar Vilaniu debido a la bajeza moral de sus habitantes (Cabré 2004, 62).

Isabel, a pesar de su frustración y represión afectiva y sexual, vive y muere en la completa sumisión a su marido. Aunque sea la auténtica *donna angelicata*, es derrotada por el entorno que se venga a través de ella de los actos políticos de don Pau. Es una madre entregada que hasta el último momento consagra su vida al cuidado de los hijos, independientemente de la situación a su alrededor, y una esposa fiel hasta el último momento. La poca idoneidad de Albert como amante —por la gran diferencia de edad y por considerarlo Isabel uno más entre sus hijos— provoca que la única salida de Isabel de la inmanencia sea la propia muerte, sin ninguna posibilidad de realizar su propia trascendencia. La joven Galceran es víctima de tres amores y un odio: el amor posesivo de don Pau, el amor platónico de Albert, el amor lujurioso de don Tomàs y el odio mezquino de la sociedad vilaniuena (Sáez Pascual 2003, 74).

Capítulo IV. Adulterio a la portuguesa en *O primo Basílio* (1878) y *Alves & C.^a* (1925) de Eça de Queirós

1. El siglo XIX portugués

1.1. La Revolución Liberal y la caída del Antiguo Régimen

El siglo XIX portugués se caracteriza, al igual que en el resto de los países europeos analizados, por el fin del Antiguo Régimen. En el país lusitano este fenómeno se llevó a cabo en tres etapas: la revolución liberal de 1820 y la Constitución de 1822; la expulsión de Miguel I en 1830 y, finalmente, el inicio del período conocido como la Regeneración a partir de 1851. La primera fase no se puede entender sin la invasión francesa de principios de siglo y la ocupación británica que derivó de la ayuda brindada para evacuar al invasor extranjero. Según el Tratado de Fontainebleau, firmado el 27 de octubre de 1807 por los representantes plenipotenciarios de Manuel Godoy y Napoleón, las dos potencias europeas pactaron la reorganización de la península ibérica y, con ello, la división del territorio portugués: el norte sería un protectorado español autónomo bajo el mando de un príncipe italiano, el sur y el Algarve pertenecerían a un príncipe español y la zona central se conservaría para, en caso de aceptar el tutelaje francés, la restitución de la familia real de los Braganza. Para ello, las tropas francesas tenían permiso de traspasar el territorio español, autorización que derivó en la Guerra del Francés (1808-1814).

Por lo tanto, en 1807 las tropas napoleónicas entraron en Lisboa bajo el mando del general Junot. Este suceso obligó a la corte portuguesa de María I a refugiarse en Río de Janeiro entre 1807 y 1808. El desplazamiento de la familia real confirmó la importancia económica de la colonia dentro del Imperio y animó la idea brasileña de independencia, ya reforzada por las revueltas de las colonias norteamericanas contra Gran Bretaña. El movimiento independentista tuvo gran importancia entre los exiliados, sobre todo entre los estudiantes brasileños que, desde la Universidad de Coímbra, viajaban a Francia y entraban en contacto con Rousseau y Voltaire, o a Gran Bretaña y leían a John Locke, todas ellas teorías prohibidas en Portugal y Brasil.

Al igual que ocurriera en España, también en Portugal la clase ilustrada –sobre todo los precursores del liberalismo que pensaron que los invasores franceses podían simpatizar con sus ideas– acogió, en un primer momento, de buen gusto la ocupación francesa. Sin embargo, la imprudencia de Junot de ondear la bandera francesa, de intimidar al consejo de regencia nombrado por la reina y de orientar sus atenciones hacia la nobleza –debido a su deseo de coronarse rey– aumentó la hostilidad hacia los invasores. De esta manera, siguiendo el ejemplo del 2 de mayo español, la población no tardó en sublevarse entre mayo y junio de 1808. En el campo, se organizó una resistencia de guerrillas, mientras que en Oporto surgió una gran revuelta contra la ocupación. En agosto del mismo año, el general Wellington desembarcó cerca de Coímbra y expulsó rápidamente esta primera invasión francesa que acabó con la firma del Convenio de Sintra, según el cual el ejército napoleónico podía abandonar el territorio francés con todo su botín y armas. A esta se le sucedieron dos invasiones más: la segunda, también en 1808, derrotada igualmente por el ejército británico; la tercera, en septiembre de 1810, vencida sobre todo por las trincheras y empalizadas construidas por el pueblo y por la ausencia de víveres. Esta última invasión sobre todo, debido a la destrucción de las provisiones por parte de los lugareños y al robo de la mayor parte de los caballos portugueses, supuso un gran retroceso en cuanto a los avances agrícolas y en el sistema de transportes (Birmingham 2005, 114).

Gran Bretaña aprovechó la coyuntura de la ayuda que brindó al país lusitano en la cuestión francesa para imponerle un nuevo tratado comercial en 1810 y para convertirse de libertador en nuevo ocupante (Halpern Pereira 2000, 44). Este fijaba unas nuevas condiciones que le otorgaba la independencia económica a Brasil, pues suponía la apertura de sus puertos a la navegación directa británica, sin necesidad de la mediación de Portugal. Además de salvaguardar el comercio de las posibles interferencias francesas, también evitaba el pago de las comisiones a quienes solían hacer de intermediarios desde Lisboa.

El general Beresford, el regente a quien dejaron a cargo del país lusitano, no pudo hacer frente a la difusión de los ideales liberales. Incluso antes de las invasiones francesas, los miembros más ilustrados de la corte –lectores de Montesquieu y Adam Smith– proponían, como forma de creación de riqueza, que la nobleza y el clero pagaran impuestos, además de la venta de los bienes de la Corona y de la Iglesia a la burguesía creciente. La burguesía industrial, concentrada sobre todo en las nuevas empresas textiles de Oporto, exigía un mayor acceso al mercado brasileño y la supresión del tratado británico de 1810. El creciente descontento de la población portuguesa contra la ocupación británica dio lugar a la revolución de 1820.

Así, en Oporto el 24 de agosto de 1820, bajo la influencia de la Revolución Francesa, ochenta comerciantes y dos aristócratas se rebelaron contra el intervencionismo y la ocupación británicos. El 15 de septiembre la revuelta llegaba a Lisboa, aunque de una manera más radical. Los representantes de ambas ciudades se reunieron en Coímbra y formaron la Junta Revolucionaria, dando comienzo, de esta manera, a la Revolución liberal. En esta junta se demandaba el regreso del rey, se convocaban elecciones a una Asamblea Constituyente y se expulsaba a los británicos. Los elegidos para dicha asamblea eran, en su gran mayoría, miembros de la clase profesional y entre sus demandas estaban la tolerancia religiosa, la ampliación de los derechos cívicos y la abolición de los privilegios del clero, entre otros. El resultado de sus debates fue la redacción de la Constitución de 1822, que seguía el modelo radical de la Constitución española de Cádiz de 1812.

El rey Juan VI, hijo de la reina María I, volvió a Portugal en 1821, dejando en manos del príncipe Pedro las responsabilidades de Brasil. El recién retornado rey aprobó la Constitución de 1822 por la que se adoptaba un gobierno constitucional en lugar de la monarquía absoluta anterior. Sin embargo, este sistema, conocido como *Trienio vintista*, duró solamente hasta 1823, y es un período paralelo al *Trienio Liberal* español. Es precisamente la restauración del absolutismo en el país vecino, gracias a la intervención de la Santa Alianza, la que pone sobre aviso a los moderados portugueses sobre su posible futuro. El general Saldanha, con tal de evitar una guerra civil o la intervención francesa, da un golpe de estado que restaura parcialmente los privilegios de la Corona. Por otro lado, el rey Juan VI hizo volver a Beresford y lo convirtió en su consejero. De esta manera, la primera revolución liberal no consiguió ninguno de sus dos objetivos principales, pues ni eliminó la influencia de Gran Bretaña, ni recuperó los privilegios coloniales de Portugal, perdidos definitivamente con la declaración de la independencia de Brasil y la coronación de Pedro I el 12 de octubre de 1822⁷⁴.

La muerte de Juan VI en 1826 tuvo unas consecuencias parecidas a la de Fernando VII en España, es decir, inició una guerra civil entre el candidato apoyado por los absolutistas –el infante Miguel– y la candidata apoyada por los liberales –doña María de la Gloria, la hija de siete años de Pedro I de Brasil y IV de Portugal. Don Pedro, en un intento de conciliar las dos posturas, promulgó la Carta constitucional de 1826, parecida a la Constitución francesa,

⁷⁴ El Imperio Basílico nació bajo un lenguaje liberal, aunque moderado. El título de Emperador era ofrecido a Pedro I después de asesorarse con las Cámaras municipales de las provincias. Por lo tanto, se trataba de un cargo de Emperador Constitucional (Neves 2018, 39-40).

según la cual la Corona tenía el poder moderador entre los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. No obstante, los extremistas de ambos bandos no aceptaron la solución propuesta. El general Wellington consideró que la única manera de apaciguar los ánimos portugueses y recuperar la influencia británica en Portugal era que el príncipe Miguel volviera del exilio y fuera el regente constitucional de su sobrina y futura esposa. Pero el absolutista reclamó para sí la Corona. Tras dos años en el poder, conocidos como el Bienio cartista, María II es depuesta y Miguel es proclamado en 1828 rey por los absolutistas, compuestos por la nobleza, el campesinado y el clero.

En 1832 comienza la Guerra Civil Portuguesa, que dura hasta el año 1834. Don Pedro, tras abdicar del trono de Brasil, viaja a Europa y consigue el apoyo de Gran Bretaña y Francia para la causa de su hija. Además, el ejército liberal contaba con el respaldo de los intelectuales portugueses, de Saldanha y de Sá da Bandeira. Sin embargo, la derrota del absolutismo no hubiera sido posible sin el levantamiento y adhesión del pueblo de Lisboa. María II es restaurada por su progenitor al final de la guerra y hasta 1853 su reinado se caracteriza por la aprobación de leyes que favorecen la compleción de la revolución burguesa industrial comenzada en 1820, tales como la disolución de las órdenes religiosas, las desamortizaciones de la iglesia y de la nobleza rebelde y la supresión del diezmo.

Tras los dos años que duró la guerra civil, el país estaba de nuevo en la ruina. Con tal de pagar la deuda nacional y levantar la economía, se confiscaron las tierras de la Corona y se suprimieron más de trescientas órdenes monásticas. En una primera etapa de las desamortizaciones, comprendida entre 1798 y 1833, ya se había procedido a la venta de los bienes de la Corona; en esta segunda fase se comenzó con la venta de los foros y los bienes nacionales; y, en una tercera y última fase comenzada en 1861, se llevó a cabo la desamortización propiamente dicha de estos bienes y foros (Silveira 1993, 31). La clase de propietarios no aumentó, tal y como deseaban los liberales, puesto que los bienes eran adquiridos en su mayoría por la clase media, al igual que los títulos nobiliarios. Así, estas ventas favorecieron la aristocratización de la burguesía.

Pero estas ventas no revitalizaron ni la economía ni la agricultura, que siguió siendo de cultivo extensivo y extractivo; en lo que respecta a la mejora del sistema educativo, los edificios eclesiásticos confiscados en las ciudades se acabaron convirtiendo en residencias para los militares y no en colegios. Por lo tanto, la situación no había mejorado tanto como se hubiera esperado después de las desamortizaciones. El gran desempleo dio lugar a un nuevo levantamiento liderado por Sá da Bandeira en septiembre de 1836 que exigía la vuelta a la

Carta constitucional de 1826. Saldanha aceptó los términos del gobierno septembrista y comenzó así una etapa de modernización y de reforma no revolucionario.

Los septembristas fijaban sus intereses en la industrialización del país (Tavares Ribeiro 2000, 79). Entre las reformas sociales realizadas por estos, estaba la de la educación primaria y la creación de escuelas secundarias; la instrucción industrial y comercial; la creación de academias de teatro y de bellas artes; la fundación de bibliotecas y museos abastecidos por los libros y las obras de arte de los monasterios cerrados; el establecimiento de escuelas politécnicas en Lisboa y Oporto y la modernización de la Universidad de Coímbra (Birmingham 2005, 132-133). Este gobierno tecnócrata, liderado por Costa Cabral, se centró en los intereses urbanos y comerciales y comenzó un proceso de profesionalización y burocratización de la administración. El fenómeno provocó, en 1846, la última gran revuelta de la primera mitad del siglo XIX portugués, en la provincia del Minho.

Es destacable el papel fundamental de las mujeres en esta revuelta, pues fueron ellas quienes la comenzaron. Debido a la mala situación económica y agrícola, los hombres estaban cada vez más obligados a emigrar. Por lo tanto, eran las mujeres las que se quedaban al cargo de la familia y de la granja y quienes rechazaron la intervención de la burocracia de Cabral y sus intentos de cercar y registrar las propiedades. El levantamiento recibió el nombre de Maria da Fonte y respondió al miedo de las mujeres a perder sus derechos tradicionales. La revuelta pasó del campo a la ciudad, y las clases intelectuales comenzaron a pronunciarse en contra de la abolición de la libertad de prensa. Debido a la crisis se decretó la ley marcial, pero los soldados se negaron a luchar en contra de sus conocidos y terminaron uniéndose a los rebeldes. El gobierno de Costa cayó y este huyó a Gran Bretaña. La intervención de Saldanha facilitó el retorno del líder para que se hiciera cargo de la deuda nacional.

Hasta 1851, cuando triunfó la Regeneración —un movimiento militar—, el panorama político se dividía entre los liberales defensores de la Constitución de 1822 y los liberales moderados, antirrevolucionarios y adeptos de la Carta Constitucional de 1826. Por lo tanto, en la segunda mitad del siglo se produce la consolidación del liberalismo, aunque este es de un talante mucho más conservador que en España y su principal cometido es poner freno al crecimiento del proletariado. Por ello, las clases dirigentes intentaron combinar las libertades con el orden, pero les resultó imposible. En cuanto a la situación socioeconómica, sigue siendo injusta y enriquece, cuando se da el caso, solo a unos pocos, ahondando aún más en las diferencias existentes (Langa Laorga 1990, 6).

1.2. La Regeneración

A partir de 1851 comienza una segunda etapa dentro del liberalismo portugués. Si durante la primera mitad del siglo se estaba implantando y definiendo, en la segunda comienza su estabilización y consolidación. Sus objetivos principales fueron la reconciliación nacional y la regeneración económica del país con una orientación capitalista y una ideología contrarrevolucionaria que pudieran asegurar el apaciguamiento de las numerosas revueltas acontecidas en los años anteriores a través de la transformación de los enemigos en amigos (Sardica 2002, 92-93). La Regeneración es el período que comienza tras el golpe militar de Saldanha de 1851 y se caracteriza por ser una democracia oligárquica. Este sistema intentó modernizar el país, aunque se vio interrumpido en dos ocasiones, 1870 y 1890, ambas debido a dos recesiones económicas importantes.

Es trascendental la vigencia de la Carta Constitucional de 1826 durante todo el período, hasta la proclamación de la república. El Código Constitucional, ajustado mediante las Actas Adicionales del 5 de julio de 1852 y del 24 de julio de 1885, sirvió para garantizar la estabilidad del sistema político y de la paz civil (Tavares Ribeiro 2000, 75). El gobierno de naturaleza bipartidista alternaba en el poder el partido regenerador, liderado sobre todo por el ingeniero Fontes Pereira de Melo —pero también por Saldanha, Joaquim António de Aguiar y Rodrigo da Fonseca Magalhaes— y el partido histórico, liderado por el duque de Loulé y bajo la influencia de Sá da Bandeira. Mientras el primero heredó los ideales tecnócratas y estaba integrado por profesionales relacionados con el capital financiero, el segundo tenía una visión más democrática y fue, poco a poco, reconducido por su líder hacia la derecha —convertido primero en reformista y después en progresista. Sin embargo, tal y como afirma Tavares Ribeiro (2000, 76), las diferencias entre ambos partidos no eran tan pronunciadas e incluso pudieron formar un gobierno de coalición desde 1865 hasta 1868.

Durante esta etapa, los realistas democráticos intentaron mejorar el sistema de transportes y educación portugueses a través de un programa de obras públicas muy intenso: se estableció una oficina de correos moderna, se empezó a utilizar un telégrafo eléctrico para enviar mensajes a nivel nacional e internacional, se mejoró el sistema de carreteras y se inició el sistema ferroviario. Este último se construyó gracias a la inversión sobre todo francesa y sus objetivos eran conectar Portugal a Europa a través de España, mejorar las comunicaciones internas del país y transformar Lisboa en el puerto europeo hacia América (Fernández Clemente 1988, 499).

La recesión económica de 1870, junto a otros aspectos del panorama europeo, como la unificación de Alemania e Italia, despertó el sueño perdido de la reunificación de la Península Ibérica como una medida mutuamente beneficiosa: alivio económico para Portugal, frenar el republicanismo naciente para España. Este “iberismo” se concebía como una forma de defender la península de los bolcheviques (Reis Torgal 2000, 223). La reacción de algunos políticos, deseosos de crear un nuevo imperio tras la pérdida de Brasil –al igual que Sá da Bandeira durante mucho tiempo–, pero reacios a la idea de ser devorados por España, fue que este se creara en África. Sin embargo, este sueño se vio pronto truncado por el Ultimátum británico de 1890. Gracias al Tratado de 1891, Portugal permaneció en África hasta 1974-75, aunque sin los resultados grandiosos que esperaba y bajo las condiciones de gestión de sus intereses externos fijados por Gran Bretaña (Torre Gómez 2000, 103-104).

El breve período de bonanza económica comprendido entre las dos crisis se caracteriza por la implantación de nuevas estrategias por parte de empresarios y trabajadores. Los primeros, por ejemplo, respondían a las huelgas de los segundos a través del despido y la contratación de niños trabajadores que cobraban salarios más bajos y trabajaban en peores condiciones que los obreros especializados. Lo mismo ocurrió con la entrada de las mujeres en el mercado laboral, pues ellas también eran utilizadas para empeorar los salarios y condiciones masculinos. De esta manera, se creaba una animadversión tan fuerte como la generada en el sindicato de trabajadores de tabaco, que directamente se negó a admitir a mujeres (Birmingham 2005, 153). Las manifestaciones callejeras y las huelgas derivadas de todos estos enfrentamientos, bajo el impacto de la Comuna de París (Tavares Ribeiro 2000, 77), son una causa directa de la posterior crisis de 1890.

Otra de las causas es la ausencia de modernización de la agricultura, a pesar de tratarse de la labor dominante. Estas condiciones desfavorables obligaron a muchos labriegos a abandonar el campo y a emigrar a la ciudad –en caso de tener cierta educación y poder conseguir algún empleo como oficinistas– o a embarcarse –legalmente o no– hacia Brasil. Desde la antigua colonia, sobre todo a partir de 1888 cuando se abolió la esclavitud, empezaron a organizar un “comercio de esclavos blancos” llegados desde Portugal. A pesar de la ausencia de mano de obra en las temporadas de recolección, el gobierno portugués no podía actuar, pues quienes habían emigrado eran los responsables de la solvencia del país a través de los envíos constantes de dinero a las familias que tenían en el país natal.

Fernández Clemente (1988, 495) sintetiza las teorías sobre el atraso tecnológico y económico de Portugal. La primera se relaciona con la gran dependencia hacia una potencia extranjera,

Gran Bretaña; la segunda se debe a las condiciones agrícolas, pues ni el clima ni el suelo eran los más propicios para la implantación de mejoras (Pedreira 1987, 37), como fue el caso del uso de nitrógeno que no se pudo utilizar en territorio portugués; y, la tercera, con las mismas estructuras sociales del país y la mentalidad de sus ciudadanos, que se resistían a la modernización. Eça de Queirós era de la opinión de que el mayor problema de Portugal era que todo se importaba, «las leyes, las ideas, las teorías filosóficas, los temas de debate, los valores estéticos, la ciencia, el estilo de vida, la industria, la moda, la educación, las bromas, todo nos llega en pequeños cajones con el buque correos» (Queirós *apud* Birmingham 2005, 153-154).

A este respecto, Birmingham (2005, 153-154) refuerza la culpa de la influencia británica en dicho retraso y añade a estos factores el estancamiento educativo, los vínculos anacrónicos de la alta burguesía con la aristocracia –que prefería invertir en títulos nobiliarios, tierras y edificios y no en mejoras tecnológicas– y la ausencia de barreras arancelarias que protegieran las nuevas industrias. Pedreira intenta contestar de la siguiente forma al interrogante de por qué la industrialización fue una imposibilidad del siglo XIX portugués:

Durante el siglo XIX, las condiciones estructurales e históricas se combinaron para obstruir la industrialización de Portugal. Podemos concluir que constituyeron obstáculos al crecimiento económico mucho mayores que los que encontraron la mayoría de los países europeos, incluidos los de desarrollo más tardío. Por consiguiente, la cuestión que debe ser considerada es si estas aparentes diferencias de grado no denotan después de todo una diferencia estructural. Si este es el caso, Portugal aparecería como un país de muy improbable industrialización. (Pedreira 1987, 56)

El fortalecimiento del republicanismo en Portugal respondió, según Birmingham (2005, 162) a dos factores imperiales: por un lado, la expulsión de los Braganza sudamericanos de Brasil en 1889, por otro lado, los disturbios de 1890 amenazaron también a los Braganza europeos debido al peligro de la recesión económica y a la impotencia que sentían debido a la influencia británica y la pérdida del África central. A pesar de haber sido una constante en el diecinueve portugués, solo mantenida a raya por la flexibilidad de la Carta Constitucional de 1826, con la expansión del proletariado industrial en la década de los noventa también aumentó la presión del republicanismo.

En los últimos años del siglo XIX la imagen de la monarquía se ve profundamente desprestigiada debido a la aceptación de las condiciones impuestas por los británicos en 1890 y a la administración desastrosa. La aparente estabilidad de la Regeneración se truncó debido a la organización del movimiento republicano por parte de una serie de profesionales liberales, como médicos, funcionarios y profesores. En 1891 esta corriente política hizo su primer intento de establecer la república, aunque no lo conseguiría hasta 1908 bajo la presidencia de Teófilo Braga.

1.3. España y Portugal, una relación difícil

A pesar de la coherencia geográfica y cultural existentes entre España y Portugal, no se consigue también una unión política. Por ello, después de desvincularse de los Austrias y reponer en el trono una dinastía propia, los lusitanos se mantuvieron siempre en una actitud defensiva frente a posibles intervenciones del vecino español. Incluso en una época tan avanzada como es la que nos interesa, el siglo XIX, este sentimiento de rechazo y desconfianza permanece vivo. Ahora bien, tal y como afirma Langa Laorga (1990, 5), aunque las relaciones decimonónicas hispanoportuguesas hayan sido difíciles, el desarrollo de las dos naciones sí que sigue una trayectoria paralela de acontecimientos políticos y situaciones socioeconómicas, pese a divergencias cronológicas.

Según Rueda Hernanz (1990, 182), tanto la sociedad hispana como la lusitana eran muy parecidas, al vivir en una época igualmente complicada, con fuertes tensiones políticas, estancamientos económicos y pocos adelantos técnicos. La población vivía vinculada al tipo de propiedad y estaba formada en gran medida por jornaleros. Asimismo, se agrupaba en pueblos cuyas dimensiones y distancias variaban en función de su ubicación en latifundios y minifundios. Por otro lado, al igual que en el resto de Europa, surgen graves revueltas sociales debido a las condiciones ínfimas de trabajo e irrumpe el proletariado, que se consolida en movimientos como los primeros sindicatos obreros.

Como hemos dicho, el siglo XIX portugués se caracteriza por ser de transición del Antiguo Régimen al liberalismo. A parte de tener un punto de partida común, es decir, la Revolución francesa y las guerras contra el dominio francés (Jiménez Redondo 2000, 271), este suceso presenta otras numerosas semejanzas entre los vecinos peninsulares: la Revolución Española de 1820 solo antecede unos meses a la Revolución portuguesa; Portugal sufre una guerra civil entre 1832 y 1834, mientras que España la atraviesa entre 1833 y 1839, y las fuerzas que se enfrentan al liberalismo son iguales, pero con distintos nombres (Torre Gómez 2000, 11). Este paralelismo no es fortuito si se tiene en cuenta la estructura social semejante y si se integra la historia ibérica en la coyuntura internacional. Además de que los acontecimientos de un país tenían fuertes repercusiones en el otro. Por lo tanto, la Península tenía una evolución coherente y diferenciada del resto de Europa debido a que el sistema liberal había influido y promovido este paralelismo (Rueda Hernanz 1998, 184-185). Sin embargo, se debe resaltar que a pesar de las coincidencias y similitudes, tanto en el pasado como en el presente, existe un abismo entre los dos países de la Península Ibérica. A este respecto, Gonçalo M. Tavares (2017) opina que un acercamiento cultural es necesario:

el intercambio cultural entre España y Portugal, dada la cercanía de los idiomas, tendría que fluir con mucha más naturalidad. El cine y el teatro españoles apenas son conocidos en Portugal. Las traducciones de libros angloamericanos, de películas u obras en inglés, se impone. El inglés todavía tiene esa pátina de elegancia... [...] Somos más que meros vecinos: somos hermanos. La cultura debe ser la punta de la lanza de la aproximación de los dos países, sí. Yo tardo menos en ir a Madrid que a un pueblo del interior de Portugal. (Tavares 2017)

1.4. Las mujeres portuguesas y el adulterio dentro del marco legal

La Constitución lusitana decimonónica marcó la modernización de las relaciones sociales a través de la laicización del matrimonio. Sin embargo, este cambio no mejoró significativamente la condición social de las mujeres en el Código Civil, pues estas seguían siendo consideradas inferiores a los hombres dentro de una tradición patriarcal estructurada alrededor de una familia nuclear, jerarquizada y unificada considerada como la célula económica y afectiva básica para la reproducción fisiológica y social (Catroga 1986). Así, en el título “Dos direitos e obrigações dos cônjuges” de la Carta Constitucional, se fija la obediencia al marido, la necesidad de la autorización de este para trabajar o publicar textos, entre otros:

Artigo 1. 184. Os cônjuges têm a obrigação

- 1) Guardar mutuamente a fidelidade conjugal;
- 2) De viver juntos;
- 3) De socorrer-se e ajudar-se reciprocamente;

Artigo 1.185. Ao marido incumbe especialmente a obrigação de proteger e defender a pessoa e os bens da esposa, e esta de prestar obediencia ao marido. [...]

Artigo 1.187. A mulher autora não pode publicar os seus escritos sem o consentimento do marido, mas pode recorrer à autoridade judicial em caso de recusa injusta d'ele. [...]

Artigo 1.189. A administração de todos os bens do casal pertence ao marido, e só pertence à mulher na falta ou impedimento d'elle.

El Código Civil portugués (1867) presentó gran originalidad de técnica y contenido y se leyó con mucho interés en España, llegando a traducirse hasta tres veces, dos de ellas con traducciones íntegras (Petit 2013, 530). La situación de la mujer no parece ser tan precaria como en el caso español, ya que, a lo largo del texto, se hace notar el pensamiento liberal de la época (Escosura 1868, XXXV). Así, en el artículo 49 se afirma que «el domicilio de la mujer casada es el de su marido», pero también se contempla la posibilidad de que esta se pueda hallar «separada judicialmente de persona y bienes». Asimismo, aunque en el artículo 138 se reconozca al padre «como jefe de la familia» y se le atribuyan las funciones de «dirigir, representar y detender á sus hijos menores, tanto en juicio como fuera de él», se reconoce el derecho de las madres a participar de la *Patria potestad* y a «ser oidas en todo lo que respecta á los intereses de sus hijos» (Código Civil Portugués de 1867). Según Escosura (1868,

XXXVII), este código también se muestra liberal cuando la separación de los cónyuges ocurre por crimen de adulterio. En este caso, entra en acción un tribunal doméstico conocido bajo el nombre de *Consejo de familia*, cuyo principal cometido es limitar el escándalo y apaciguar a los implicados.

Maria Amália Vaz de Carvalho, una de las pocas mujeres literariamente relevantes durante el siglo XIX portugués, hace referencia, en *A Arte de Viver em Sociedade*, a la mujer burguesa como *dona de casa y mulher de sala*. De esta manera, delimita la actuación femenina a un espacio, la casa (Andrade 2017, 67). Mientras el hombre burgués trabajaba para proveer económicamente por su familia, la mujer quedaba bajo su dominación en un papel coadyuvante en la que el hogar podía representar tanto una prisión como un refugio. Por lo tanto, las mujeres portuguesas eran personas incapacitadas civil y judicialmente. Irene Vaquinhas (2000) reflexiona de la siguiente manera sobre la situación social de las mujeres portuguesas durante el siglo XIX:

Idéias preconcebidas e representações ideológicas da natureza feminina entravam igualmente a objectividade das estatísticas, em especial as judiciais, conduzindo a informações tendenciosas, e de que é exemplo significativo a interpretação que era feita da fraca criminalidade feminina. Para os autores oitocentistas, esta não era mais do que a tradução da inferioridade física e intelectual das mulheres. As características da “fragilidade física”, “timidez moral” e “dependência social” que se les atribuíam reflectiam-se, ao nível do aparelho judicial, numa particular indulgência, reservando-lhes os tribunais um estatuto de menoridade e uma responsabilidade atenuada no cometimento de actos ilícitos, sem paralelismo com o sexo oposto. Escassez e subjectividade dos dados confluíam, pois, em resguardar o sexo feminino do olhar dos outros, incluindo os historiadores. Um fenómeno a que as próprias mulheres não foram alheias... Ao interiorizarem os valores da descrição e do pudor, facilitaram o seu auto-ocultamento. (Vaquinhas 2000, 85)

Por lo tanto, las propias mujeres tenían la tendencia de incorporar a su autoimagen la idea de inferioridad con respecto a los hombres, lo que se traducían en una impresión errónea de carecer de inteligencia práctica, poder de decisión, destreza social, capacidad de reflexión abstracta, habilidad de no caer en la tentación y en comportamientos inadecuados y la incapacidad de ser responsables de los propios actos. Tanto los artículos periodísticos de Eça de Queirós como sus novelas apuntan a una concepción infantilizante de las mujeres, propia de los discursos oficiales del siglo XIX. Luísa es un ejemplo de mujer que vive en una eterna minoría de edad, hecho que se observa

na maneira como Jorge a encarava antes da fatídica viagem, no modo como Sebastião imputa a Basílio toda a responsabilidade pelo falatório da vizinhança (sem atinar que, mesmo que assum fosse, este teria obrigatoriamente que contar com o consentimento da prima), e na maneira como Basílio passa a desrespeitá-la quando a crê já “caidinha”. (Morales 2010, 77)

Tras la infravaloración de los hombres, quienes sí perciben el verdadero potencial de las mujeres son las propias mujeres. Este fenómeno se entrevé en la búsqueda de casorio de Felicidade con la ayuda de una bruja; en el modo de ganarse la vida de la tía Vitória, lidiando

con miembros marginalizados de la sociedad o excluidos de ella; en las aventuras adúlteras de Luísa y Leopoldina para escapar del tedio del matrimonio burgués; en el chantaje de Juliana para medrar en la vida a costa de la falta de otra opción, etc. Todas ellas, con tal de ejercer su autonomía o realizar su propia trascendencia, son obligadas a transgredir la moral establecida. Por ello, no podemos definir la posición del autor portugués como reaccionaria, pero sí que consideramos que es necesario un conocimiento del contexto sociocultural en el que se desarrolla su obra para comprender su alcance.

Para conocer el marco legal dentro del que se desarrollan las historias de *O primo Basílio* y *Alves & C.^a*, se han consultado los códigos penales de 1852 y 1886. En Portugal se puede observar cómo el castigo por el adulterio empeora desde la edición del Código Penal del año 1852 hasta la del año 1886 (artículos 401, 402, 403 y 404, transcritos en su literalidad). De esta manera, en el primer artículo la pena por el delito pasa del exilio temporal a la prisión mayor de dos a ocho años, tanto para la adúltera como para el correo. En cuanto a este último, el código penal portugués es el único que establece las circunstancias necesarias para que pueda ser acusado, es decir, ser descubierto mientras está cometiendo el delito o presentar cartas o documentos escritos por él. A continuación, se especifica que no hay procedimiento de oficio, sino que es el marido agraviado quien debe iniciarlo, a lo que se incluye en el código de 1886 que siempre se deberá iniciar contra ambos implicados:

Artigo 401. CP 1852. O adulterio da mulher será punido com degredo temporario.

1º. O correo adultero, sabedor de que a mulher é casada, será punido com a mesma pena, ficando obrigado ás perdas e danos, que devidamente se julgarem.

2º. Sómente são admissiveis contra o correo adultero as provas do flagrante delicto, ou as provas resultantes de cartas, ou outros documentos escriptos por elle.

3º. Não poderá impôr-se pena por crime de adulterio, senão em virtude de querêla e accusação do marido offendido.

Artigo 401. CP 1886. O adultério da mulher será punido com prisão maior celular de dois a oito anos, ou, em alternativa, com degrêdo temporário.

1º. O co-réu adúltero, sabedor de que a mulher é casada, será punido com a mesma pena, ficando obrigado ás perdas e danos, que devidamente se julgarem.

2º. Sómente são admissiveis contra o co-réu adúltero as provas do flagrante delito, ou as provas resultantes de cartas ou outros documentos escritos por êle.

3º. Não poderá impôr-se pena por crime de adultério, senão em virtude de querela e accusação do marido offendido.

4º. O marido não poderá querelar senão contra ambos os co-réus, se forem ambos vivos.

Los artículos 402-404 no sufren ningún cambio de un código penal al otro. El 402 fija la necesidad de que el procedimiento se lleve a cabo siempre en contra de ambos adúlteros, y que este cesará en el momento en el que el marido perdona a cualquiera de los dos correos –o se reconcilie con su esposa. En cuanto al artículo 403, marca que, en caso de haber una

sentencia firma absolutoria del Consejo de familia tipificado por el Código Civil, esta es vinculante en el proceso penal, pero no así si la sentencia es condenatoria:

Artigo 402. CP 1886. O marido não poderá quererlar, se perdoou a qualquer dos co-réus, ou se se reconciliou com a mulher.

1º. Todo o procedimento cessará pela extinção da acusação do marido, e do mesmo modo o efeito da condenação de ambos os co-réus cessará, perdoando o marido a qualquer deles ou tornando a viver com a mulher.

Artigo 403. CP 1886. A sentença passada em caso julgado em causa de divórcio por adultério, sendo absolutória, produz todos os efeitos na causa criminal.

1º. Se fór condenatória não prejudica a causa criminal.

Por último, el artículo 404 fija la pena por amancebamiento dentro del domicilio familiar de tres meses a tres años. Al igual que el procedimiento por adulterio, también el procedimiento por el crimen de amancebamiento debe ser iniciado a petición de la esposa. Es interesante el segundo apartado del artículo en el que se limita lo que se podría considerar una actuación por venganza. Y es que, el marido acusado y condenado por amancebamiento, no podría querellar contra su esposa por el delito de adulterio:

Artigo 404. CP 1886. O homem casado, que tiver manceba teúda e manteúda na casa conjugal, será condenado na multa de três mezes a três anos.

1º. Pelo crime declarado neste artigo sómente póde quererlar a mulher.

2º. O marido, convencido deste crime ou do crime de excitação à corrupção de sua mulher, na fórma do artigo 405, 1º, não póde quererlar pelo adultério dela.

3º. O disposto no 4º do artigo 401, e nos artigos 402 e 403, tem aplicação no caso deste artigo.

2. El Realismo portugués

Tal y como hemos visto en el apartado anterior, el siglo XIX portugués, al igual que en el caso del resto de estados europeos, se caracteriza por una sucesión de cambios sociales, económicos, políticos y culturales considerables. Durante las primeras décadas del siglo, debido a la persecución de los liberales por parte de los absolutistas, numerosos intelectuales debieron exiliarse. De esta manera, pensadores como Almeida Garrett y Alexandre Herculano entrarían en contacto con los movimientos románticos de Francia, Gran Bretaña y Alemania (Saraiva 1971, 172). Walter Scott y Lord Byron, entre otros, serían las principales influencias de las innovaciones estéticas importadas que pondrían la literatura portuguesa, aunque tarde, en la misma línea que las literaturas europeas.

2.1. Los caminos hacia el Realismo

El primer texto de inspiración romántica, *Camões*, escrito por un portugués (Garrett) se publicó en 1825 en París (Abreu 2000, 384). Sin embargo, debido a la distancia geográfica, no se puede hablar de que dicha obra marcara la datación inicial de la corriente. Así, en territorio portugués se puede comenzar a hablar de un cambio de estética a partir del gobierno de Passos Manuel (1836-1838), durante el que se le encargaría a Alexandre Herculano la reforma del teatro nacional y se fundaría la revista *O Panorama*, principal difusora de la cultura portuguesa y de la educación del público lector (Saraiva 1971, 175).

Durante este primer periodo literario, finalizado en 1871, encontramos tres generaciones literarias bien definidas: la primera generación romántica –también conocida como *geração dos românticos vintistas* por su vinculación a la Revolución liberal–, representada por Garrett y Herculano y con un fuerte compromiso social y político; la segunda generación romántica –*geração ultra-romântica* o *românticos do Regeneração*–, liderada por António Feliciano do Castilho y caracterizada por su adhesión al gobierno regeneracionista y por una literatura sentimental de carácter evasivo y, por último, la tercera generación, formada por Antero de Quental, Teófilo de Braga y Eça de Queirós, que reivindica una vuelta al compromiso del grupo vintista y que, a partir de 1871, formarían la *Geração de 70*, de tendencia realista.

En las periferias de este romanticismo de la primera mitad del siglo, sobre todo a partir del establecimiento del ultrarromanticismo de la segunda generación, se sitúan algunos autores que podemos considerar de transición: Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco y João de Deus.

El primero es especialmente interesante en el ámbito de la prosa, pues su narrativa se encuentra a medio camino entre el idealismo romántico y un Realismo que ya está empezando a llegar al territorio portugués. Júlio Dinis, pseudónimo bajo el que escribe Joaquim Gilherme Gomes Coelho, es considerado uno de los primeros escritores de tendencia realista de Portugal, además de «el verdadero iniciador de la novela moderna en lengua portuguesa» (Ogando González 2011, 207; Saraiva 1971, 210). Hubo incluso quien, como Reis Dâmaso, interpelarían a Queirós por no reconocer que el fundador del naturalismo portugués había sido Dinis y por no declararse continuador de su obra (Lourenço 2014, 150). Su primera novela, *As Pupilas do Senhor Reitor*, publicada en forma de folletín a lo largo del año 1866 en la revista *Jornal do Porto*, fue calificada por Herculano como «la primera novela del siglo» (*apud* Ogando González 2011, 208).

Dinis se vio influido por su ascendencia inglesa –gracias a la que entra en contacto con el realismo burgués en lengua inglesa–, por su pertenencia a la burguesía portuense y por su formación como médico (Saraiva 1971, 210). Así, su cosmovisión se alejaba de la romántica todavía imperante y su narrativa presentaba un narrador cada vez menos presente, análisis psicológico de los personajes, presencia de figuras femeninas, predominio del espacio doméstico, críticas a las costumbres y el reflejo del contexto nacional cambiante (Reis 2000, 430). Su principal objetivo era que la novela cumpliera una función educadora y socializadora:

O romance é um género de literatura essencialmente popular. É necessário que na leitura dele as inteligências menos cultas encontrem atractivos, instrução e conselho e que, ao mesmo tempo, os espíritos cultivados lhe descubram alguns dotes literários para que se possa dizer que ele satisfaz à sua missão. (...)

A verdade parece-me ser o tributo essencial do romance bem compreendido, verdade nas descrições, verdade nos caracteres, verdade na evolução das paixões e verdade enfim nos efeitos que resultam do encontro de determinados caracteres e de determinadas paixões. (Dinis, *apud* Ogando González 2011, 208)

2.2. La Questão Coimbrã (1865-1866) y las Conferências do Casino (1870-1871)

Los jóvenes intelectuales de la década de los sesenta, educados y criados en la Universidad de Coímbra en un período de estabilidad política y con una mayor relación con el extranjero –debido a la instauración del ferrocarril– presentaban algunas similitudes literarias con los tres escritores de transición anteriormente mencionados, sobre todo debido a su tendencia a alejarse del modelo imperante. A este respecto, Queirós diría en «Um génio que era um Santo»: «Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através de França) torrentes de coisas novas, ideias,

sistemas, estéticas, formas, sentimientos, intereses humanitarios...» (*apud* Reis 2000, 434). El establecimiento del modelo ultrarromántico de Castilho supuso un estancamiento literario debido a la proliferación de obras sin compromiso cultural y político y completamente alejadas del contexto social en el que se inscribían. Por lo tanto, este grupo afirmaba su identidad contraponiéndola a la de la generación inmediatamente anterior. Contra esta tendencia, los escritores de la tercera generación reclamaban una vuelta al modelo de la primera generación de Garrett y Herculano y tenían una fuerte voluntad de participar activamente en el panorama político, cultural y social del momento. La transición de la tercera generación desde el Romanticismo tardío hacia el Realismo se realizó de manera pública a través de las dos mayores polémicas culturales del siglo XIX, la *Questão Coimbrã* y las *Conferências do Casino*.

A partir de la inauguración del ferrocarril que unió Portugal con Europa, los estudiantes de Coímbra comenzaron a recibir numerosos libros franceses, pero también ingleses y alemanes traducidos al francés. A través de estas lecturas entraron en contacto con las ideas de progreso y con los últimos avances científicos. De esta manera, los jóvenes portugueses empezaron a ser conscientes del atraso de Portugal en comparación al resto de Europa y a juzgar de manera crítica la situación religiosa, cultural, política y social del país (Hernández Alonso 2018, 12). La *Questão Coimbrã* surgió directamente de la confrontación literaria entre las dos generaciones de románticos.

Las divergencias comienzan cuando Castilho, el 27 de septiembre de 1865, escribe en el posfacio al *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas la «Carta do senhor António Feliciano de Castilho». En este texto atacaba duramente a los jóvenes escritores por el abandono de las formas literarias cuidadas con tal de dotar la literatura de una utilidad social, haciendo especial referencia al *Visão dos Tempos* de Teófilo de Braga y a las *Odes modernas* de Quental (Saraiva 1971, 216), a las que el autor acompañaba de una «Nota sobre la misión revolucionaria de la poesía»:

Esta voz, se é a mais alta, deve também ser a mais poética. A poesia que quiser corresponder ao sentir mais fundo do seu tempo, hoje, tem forçosamente de ser uma poesia revolucionária. Que importa que a palavra não pareça *poética* às vestais literárias do culto da *arte pela arte*? No ruído espantoso do desabar dos Impérios e das Religiões há ainda uma harmonia grave e profunda para quem a escutar com a alma penetrada do terror santo deste mistério que é o destino das Sociedades! Está dada a razão desde livro. (Quental *apud* Ogando González 2011, 219)

Así comenzaba la polémica también conocida como del *bom censo e bom gosto*. El conflicto tomó su nombre a partir de un opúsculo homónimo de Quental publicado el 2 de noviembre de 1865 en respuesta a la carta-posfacio de Castilho, en la que atacaba al escritor romántico y reclamaba una poesía revolucionaria acorde a la sociedad cambiante, pues la literatura debe

actuar a favor de la caída de las antiguas estructuras e instituciones caducas propias del Antiguo Régimen:

En pocas palabras: se combate a los herejes de la escuela de Coimbra por el negro crimen de tener dignidad y atreverse a la rectitud moral, por el atentado que supone su probidad literaria, por la impudicia de ser independientes y pensar con la cabeza. Y se les combate por carecer de la virtud de respetar las vanidades omnipotentes, la sumisión estúpida, la bajeza y la pequeñez moral e intelectual. (Quental *apud* Abreu 2000, 418)

El conflicto siguió vigente hasta 1866, pero en su decurso se creó una brecha en el panorama cultural portugués que marcó el inicio de la preocupación de los escritores por los movimientos ideológicos, sociales y culturales europeos con tal de modernizar un Portugal muy atrasado tecnológicamente hablando.

Solo unos años después, a principios de 1870, los integrantes del *Cenáculo* –grupo de amigos e intelectuales que tenían reuniones literarias– celebraron, influenciados por la Comuna de París y por la caída de Napoleón III, el ciclo de «Conferências Democráticas do Casino Lisbonense» –en el Bairro Alto, en la Travessa do Guarda-Mor– relacionado con la polémica *Questão Coimbra* (1865). A este respecto escribió Eça (junto a R. Ortigão) en la *farpa* de mayo de 1871:

É a primeira vez que a revolução sob a sua forma científica tem em Portugal a palavra.

O mundo revolucionário ou antes, na sua feição partidária e política, o mundo republicano tinha-se até hoje manifestado muito indistintamente, –por alguma voz isolada, que se extinguia sem eco, no silêncio da opinião, ou pelas agitações– mais suspeitadas que verificadas –de especuladores ávidos e de intrigantes decaídos. (*apud* Reis 2000, 426)

En estas participó nuevamente Antero de Quental como principal instigador y destacarían Jaime Batalha Reis, Eça de Queirós, Adolfo Coelho, Antero de Quental, Ramalho Ortigão y Augusto Soromenho, entre otros. Entre sus objetivos constaba la europeización de las élites culturales y de la cultura portuguesas (Tavares Ribeiro 2000, 78), al igual que la modernización nacional. Por ello, entre los temas que trataron estaban las causas de la decadencia de la Península Ibérica (Antero de Quental), la literatura portuguesa (Augusto Soromenho), la nueva corriente realista (Eça de Queirós), la enseñanza y la instrucción primaria (Adolfo Coelho), el Socialismo (Jaime Batalha Reis), la República (Antero de Quental) y la idea democrática (Augusto Fuschini).

Debido a las críticas lanzadas por las conferencias y sus temas tan polémicos, después de cinco de las diez intervenciones el gobierno decretó su prohibición. De esta manera, la censura hizo que unas conferencias culturales adquirieran relevancia nacional e incluso se convirtieran en un tema que se debatió en el parlamento. Los participantes en estas conferencias, además de ser los integrantes de la *Geração* de 70, también fueron los fundadores del Partido Socialista de Portugal.

2.3. La Geração de 70

En Portugal, la reforma literaria que sucedió al Romanticismo se llevó a cabo, tal y como hemos visto, a partir de 1865-1866 por la generación de Coímbra, con Antero de Quental como instigador y Eça de Queirós como figura más importante (de Riquer y Valverde 2007, 467). Para esta generación, que había bebido de «el satanismo de Baudelaire, la crítica de Renán, el intelectualismo de Taine, el revolucionarismo apostólico de Michelet, el positivismo de Comte, el realismo de Flaubert, el socialismo de Engels y Lassalle» (Figueiredo 1949, 61), el Realismo significaba tanto la implantación de una nueva escuela literaria como una forma de protesta contra el idealismo subjetivo y formal.

Esta nueva estética se caracterizó por choques constantes entre las dos generaciones literarias –el Romanticismo y el Realismo–, que se materializaron en batallas de folletos y folletines y en las conferencias del Casino Lisbonense. Queirós, en el seno de las conferencias intervino con una ponencia titulada *La Literatura Nova. O Realismo como nova expressão da arte*, en la que unió la influencia literaria de Flaubert, la idea del arte como herramienta moralizadora del anarquista Pierre-Joseph Proudhon y el determinismo de Taine para reivindicar un modelo de literatura comprometida con la realidad. De esta manera, Queirós reclamaba una regeneración de las costumbres a través del arte, que debe enseñar y corregir:

O realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta (...) o realismo é a anatomía do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (...) O principio da nova literatura é outro: e a lei moral e científica a que deve preceder e ser recebida como única aspiração do belo.⁷⁵ (de Queirós *apud* Ogando González 2011, 222)

Los principales representantes de la *Geração* de los 70 son Teófilo Braga –primer presidente de la República Portuguesa y primer historiador de la literatura lusa–, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins y Eça de Queirós –los últimos tres crearían, a partir de 1888, el grupo de los *Vencidos da Vida*, compuesto por intelectuales desencantados con la situación social, política y cultural del país. Antero de Quental dejó en su abundante producción poética, periodística y epistolar una muestra de su posicionamiento político, literario y filosófico. Así, concebía la creación lírica del poeta como una misión metafísica, alejando de esta manera la literatura del utilitarismo. Su poesía se ha reunido en diferentes

⁷⁵ No se conserva el texto de la intervención de Eça de Queirós, pero sí que se tiene acceso a parte de su contenido a través de los recortes de prensa del momento.

volúmenes: *Odes Modernas*, *Primaveras románticas: versos dos vinte anos* (1871), *Sonetos* (1881), *Os Sonetos Completos* (1886) y *Raios de extinta luz: poesías inéditas (1859-1861) com outras pela primeira vez coligidas* (1892).

La introducción del Realismo en el campo literario portugués queda marcada por la publicación de *O crime do Padre Amaro* (1875), la primera novela de Queirós, y es reforzada por *O primo Basílio*, tres años después. Sin embargo, en el caso de Portugal, las enseñanzas de Zola no fueron asumidas de la manera más fiel. A pesar de cubrir algunas características del Naturalismo, la mayoría de las obras y sus escritores, como es el ya mencionado *O primo Basílio* de Eça de Queirós, son considerados y citados como realistas. En palabras de Iolanda Ogando González (2011, 235), el realismo y el naturalismo son «estéticas que, debido a su tardía llegada a la Península Ibérica, tienden a mezclarse y confundirse, por lo que no resulta fácil para el estudioso y para el lector establecer fronteras claras entre una y otra».

Aparte de Queirós hay un grupo de escritores influidos por él, conocidos como *epígonos del naturalismo*, que adoptaron esta estética después de la publicación de *O Mandarim* en 1880. Entre ellos destacaron Júlio Lourenço Pinto –*Margarida* (1879), *O senhor Deputado* (1882), *Esboços do natural* (1882) y la crítica literaria reunida en *Estética naturalista* (1885)–, Francisco Teixeira de Queirós –*Comédia do Campo* (1876-1916) y *Comédia Burguesa* (1879-1919)– y Abel Botelho –el autor naturalista más ortodoxo de la literatura portuguesa en su *Amanhã* (1902)– (Losada Soler 2000a, 464-470). Por último, en la narrativa de Fialho de Almeida se puede observar el tránsito del Naturalismo al Decadentismo finisecular (Losada Soler 2000a, 471-473). En cuanto a la poesía realista, Losada Soler (2000b) resalta a Guerra Junqueiro, Guilherme Azevedo, Gomes Leal y José Joaquim Cesário Verde.

A medida que el optimismo de la *Geração de 70* se va quedando atrás, los intelectuales experimentan un aumento de la idea de decadencia y crisis. Esta nueva tendencia deriva en la creación, tras el reencuentro de 1888 en el Hotel Bragança, del grupo *Os Vencidos da Vida*, cuya literatura se caracteriza por la vuelta a la estetización de las obras y por el abandono del compromiso social como fin último de la literatura. Tal y como hemos dicho, algunos de los integrantes de la generación realista se unieron durante su última etapa a este grupo que contaba con once miembros fijos: Conde de Ficaldo, Ramalho Ortigão, Conde de Sabugosa, Oliveira Martins, Bernardo Pindela, Luís Soveral, Guerra Junqueiro, Carlos Lobo de Ávila, Antónico Cândido, Carlos de Lima Mayer y Eça de Queirós; aparte de algunos miembros honorarios como Antero y Maria Amália Vaz de Carvalho. En cuanto a la denominación del

grupo, es de origen semántico francés, inspirado en grupos intelectuales parisienses como *Les batus de la vie* (Ortigão 2010, 59).

3. Eça de Queirós (1845-1900)

Yo no tengo historia, soy como la República de Andorra.

Eça de Queirós

Eça de Queirós nació en Póvoa de Varzim el 25 de noviembre de 1845. Sus padres, José Maria de Almeida Teixeira de Queiroz y Carolina Augusta Pereira de Eça, contraerían matrimonio años después de su nacimiento y, con tal de evitar las críticas de la sociedad y los posibles obstáculos que un escándalo así pudiera suponer para la carrera de abogado del padre, no reconocieron a Eça como su hijo hasta 1885 cuando este ya contaba con 40 años (Torrecilla 2000; Hernández Alonso 2018, 9). Por lo tanto, en su certificado de nacimiento fue inscrito como hijo de *madre desconocida*, fórmula bajo la que aparecían los vástagos de madres solteras pertenecientes a familias acomodadas. Fue un matrimonio que estaba al servicio de la familia el que se encargó de la crianza del autor durante sus primeros años de vida en la misma villa Póvoa de Varzim a la que la madre se trasladó para dar a luz. La relación con sus progenitores se mantuvo fría incluso después de ser reconocido como hijo suyo, pues pasaron largas temporadas separados debido a la convivencia de Eça con los abuelos paternos y la formación escolar en el internado Colégio da Lapa, en Oporto. En esta institución, conoció a Ramalho Ortigão, quien fue su profesor y era el hijo del director del colegio.

3.1. Primera fase: la formación de un escritor (1866-1871)⁷⁶

En 1855 se trasladó a Oporto, donde inició sus estudios y se graduó por la Universidad de Coímbra en Derecho. Durante sus estudios universitarios, conoció a Antero de Quental y a Teófilo Braga cuando representó en el Teatro Académico una pieza del segundo. Durante estos años, y debido a la inauguración de las vías ferroviarias que unían Portugal con Francia a través de España, Queirós entró en contacto con multitud de novelas europeas,

casi siempre leídas en francés, las obras de Michelet, Renan, Proudhon, Víctor Hugo, Edgar Quinet, Taine, Creuzer, Littré, Balzac, Leconte de Lisle, Heine, Edgar A. Poe, Herder, Fichte, Strauss, Diez, Bopp, Feuerbach, Hegel, Vico, Baudelaire, Darwin, etc. que el tren depositaba cada mañana en pensiones y repúblicas de estudiantes contenían gérmenes de iconoclastia (anticlericalismo, positivismo, evolucionismo, humanitarismo, republicanismo, socialismo, europeísmo, naturalismo literario...) que iban a poner en causa toda la vida portuguesa. (Vázquez Cuesta 1990, 9)

⁷⁶ La separación de la vida y producción literaria de Eça de Queirós se ha hecho siguiendo los criterios propuestos por Juliana Casarotti Ferreira (2009).

Después de graduarse, se instaló en Lisboa, junto a sus padres. Gracias a la influencia que su padre tenía por ser juez en la capital, pudo ejercer durante algún tiempo la abogacía, pero el trabajo de su vida acabó siendo la vocación literaria y la carrera consular, en la que se mantuvo desde 1872 hasta su muerte, y gracias a la cual pudo visitar La Habana (1872-1874) (Aguilera y Coca 2004), Newcastle-on-Tyne (1874-1878), Bristol (1878-1888) y París (1888-1900). En esta primera fase su narrativa presenta unos tópicos que volverán a aparecer en sus últimos tiempos: interés por los dioses, el Jesucristo histórico, el exotismo y el satanismo. Durante un breve período, entre 1866 y 1867, residió en Évora y se ocupó de la fundación y dirección del *Distrito de Évora*, el periódico local. A finales de 1867, fundó, junto a Jaime Batalha Reis entre otros, el *Cenáculo*.

Su notable trayectoria literaria se caracteriza por una variación de características y cánones, puesto que se encontró en una continua búsqueda de su propia expresión y estilo. Sus primeras obras folletinescas, *Notas marginais*, las que fue publicando entre 1866 y 1867 en la *Gazeta de Portugal*, eran de tendencia romántica, acorde a su formación y constituían una reacción ultrarromántica contra el estilo literario predominante en aquel momento. Estos escritos fueron reunidos más tarde por Jaime Batalha Reis en el volumen titulado *Prosas Bárbaras* que sorprendían por su «romanticismo nervioso y mal definido, compuesto de incoherencias y vagas aspiraciones ideales, y subordinado a las más contrarias influencias alemanas, francesas e inglesas». Incluso la primera edición de *O crime do padre Amaro* (1875), la novela con la que Eça de Queirós introdujo la novela realista en Portugal y que constituyó su primer gran triunfo, solamente a partir de su segunda versión dejó atrás las imágenes tenebrosas típicas del Romanticismo. Dicha novela contó con tres ediciones supervisadas y corregidas por el autor, publicadas en 1875, 1878 y 1880, y era el retrato de una ciudad de provincias controlada por el clero.

Asimismo, junto a Antero y a Batalha Reis, creó la figura de Carlos Fradique Mendes, personaje que surge en las páginas de *Revolução de Setembro* el 29 de agosto de 1869. Junto a Ramalho Ortigão también escribió *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) —una novela de adulterio que se publicó por entregas en el *Diário de Notícias* y en la que volvería a aparecer Carlos Fradique Mendes— y las primeras *Farpas* entre 1871 y 1872 —“las banderillas”, una serie de textos satíricos que hacían un análisis crítico de la sociedad portuguesa que, a partir de 1872, comenzaría a escribir en solitario y que serían reeditadas bajo el título *Uma Campanha Alegre*— (Reis 2000, 434-435). En las *Farpas* ya aparecen algunos de los temas en los que

profundizaría en su narrativa realista, como es la educación⁷⁷ deficiente de las mujeres y las malas decisiones derivadas de ella, la sociedad burguesa y la política.

Entre el 23 de octubre de 1869 y el 3 de enero de 1870, el joven Queirós y el conde de Resende –su futuro cuñado– asisten a la inauguración del canal de Suez y después visitan Alejandría y El Cairo en Egipto y Palestina. Este viaje, en el que siguió las huellas de Flaubert y Gérard de Nerval, marcó un cambio en su estética y fue el tema de diferentes folletines en la *Gazeta de Portugal*, en el *Diário de Notícias* y en la *Gazeta de Notícias*.

3.2. Segunda fase: escritura realista (1871-1880)

Debido a su puesto como cónsul, Eça pasó sus últimos años en París, donde, además, fue corresponsal del diario *Gazeta de Notícias* de Río de Janeiro. Su alejamiento del país también supuso un alejamiento de la realidad y de los temas portugueses. Según Ogando González, el cosmopolitismo de su carrera diplomática tuvo una gran relevancia en que Queirós se convirtiera en el mayor novelista de la literatura portuguesa decimonónica:

Esta circunstancia lo convierte en el más cosmopolita de los autores portugueses de su tiempo, cosmopolitismo que sumado a un constante espíritu crítico, a una sutil ironía y a una gran capacidad para captar la vida de las clases sociales medias y altas del reino portugués, nos ofrece a uno de los más acabados retratistas del Portugal del siglo XIX y uno de los novelistas de más agradables y enriquecedora lectura. (Ogando González 2011, 227)

En estos viajes internacionales, Eça entró en contacto con las nuevas tendencias literarias y científicas europeas. Por ello, es sabido que admiraba a Stendhal⁷⁸, a Hugo, a Balzac, a Zola, a Comte, a Bernat y a Taine pero, sobre todo, veneraba a Flaubert y a Cervantes. Por eso, en todas sus obras aparecen personajes parecidos a Emma Bovary: histéricos, enloquecidos por pensar que la única razón de ser de sus existencias se limitaba a la rendición incondicional a la voluntad de otras personas, pero también enamorados de la lectura, igual que don Quijote (Castanedo 2004). Esta influencia también la reconoció en su intervención en las conferencias de Lisboa:

⁷⁷ Sobre la postura de Queirós con respecto a los debates educacionales en Portugal, se recomienda consultar el trabajo final de máster de Marcio Jean Fialho de Sousa (2008), titulado «A postura de Eça de Queirós à Luz dos Debates Educacionais em Portugal» y defendido en la Universidade de São Paulo.

⁷⁸ En una carta enviada en 1878 a Teófilo Braga escribió que «a minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual fez a Constitucionalismo desde 1830 e mostrar-lhes, como num espelho, que triste país eles foram – eles e elas. É o meu fim nas Cenas da Vida Portuguesa» (Queirós 1878, 413). El proyecto de las escenas de la vida portuguesa no se llegó a concretar, pero en esta carta queda manifiesta, a través del símbolo del espejo, la admiración hacia Stendhal y el conocimiento de su obra. Continúa haciendo referencia a sus otros maestros: «pobre de mim – nunca poderei dar a sublime nota da realidade eterna, como a divina Balzac – au a nata justa da realidade transitória cama a grande Flaubert!» (Queirós 1878, 413).

Balzac, com efeito, é o meu mestre... ele é, com Dickens, certamente, o maior criador na arte moderna. Mas é necessário não ser ingrato para com a influência que tem no realismo Gustavo Flaubert – o seu estilo, a sua profunda ciência dos temperamentos tem feito na arte contemporânea uma revolução importante. Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert... Isso bastará para fazer compreender as minhas intenções e a minha estética... (Queirós *apud* Araújo 2012, 15)

Después de la participación en 1871 en las Conferencias del Casino Lisbonense junto a Antero de Quental se unió a la nueva estética realista y naturalista junto al resto de participantes. Es en ese momento cuando se inició su segunda etapa que abarca desde 1875 hasta 1887. Queirós fue un reformador de la lengua literaria, a la que privó de su casticismo anterior, proporcionándole mayor flexibilidad en expresión e ironía. Se convirtió rápidamente en el gran defensor del Realismo en Portugal. Elena Losada Soler indica que

El realismo-naturalismo español es un concierto polifónico con varias voces al mismo nivel. Galdós no apaga a Clarín ni éste al primero, y se oyen también nítidas las voces de Pardo Bazán, de Blasco Ibáñez y de sus oponentes, Valera y Pereda. El realismo-naturalismo portugués está prácticamente a cargo de Eça de Queirós, seguido por un coro a gran distancia: Teixeira de Queirós, Júlio Lourenço, Pinto José Augusto Vieira y Abel Botelho, todos ellos mucho más naturalistas *strictu sensu* que Eça. (Losada Soler 2022, 16)

Desde su famosa conferencia de 1871, el escritor atacó la doctrina parnasiana del arte por el arte, rechazó la apoteosis de los sentimientos y el verbalismo hinchado, al tiempo que defendía el análisis anatómico de los caracteres, la crítica de los hombres y la denuncia de los vicios sociales. En fin, Eça impulsó la nueva literatura, realista y racional, y fustigó los excesos de la vieja, romántica y sentimental, que todavía dominaban las letras de su país (Castanedo 2004). En sus palabras, la nueva estética era

um romance de observação e de realidade, fundado em experiências, trabalhando sobre documentos vivos [...] A arte moderna é toda de análise, de experiência, de comparação. A antiga inspiração que em quinze noites de febre criava um romance, é hoje um meio de trabalho obsoleto e falso. Infelizmente não há musas que insuflam num beijo o segredo da natureza! A nova musa é a ciência experimental dos fenómenos – e a antiga, que tinha uma estrela na testa e vestes alvas, devemos dizê-lo com lágrimas, lá está armazenada a um canto, sob o pó dos anos [...] do velho cenário romântico! (Queirós 1951, 162, 164)

Fidelino de Figueiredo opina en la *Historia literaria de Portugal* (1949) que:

Después de la obra de Eça de Queiroz, el arte de escribir en lengua portuguesa ha sido cosa diferente de lo que era antes; porque su visión plástica de la vida y su manera de comprender los valores de ella se incorporaron a la conciencia nacional. Todos practicaron el estilo de Eça, esto es, hicieron ironías sonrientes o caricatura benévola en palabras «suaves», estrechamente pegadas a las cosas. Su estilo de vida y el de palabra, que lo expresa, irradiaron influencia vasta por España, por el Brasil y por la América española. (Figueiredo 1949, 92)

En este período Queirós abrazó con entusiasmo la novela naturalista y publicó sus grandes crónicas de la vida provinciana y lisbonense: *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio* y *Os Maia* (1888). Cabe destacar su nombramiento como administrador municipal en Leiria (donde se ambienta *O crime do padre Amaro*) en 1870, poco antes de que ganara las oposiciones al cuerpo diplomático y cerca de la fecha de publicación de su primera novela realista. En *O crime*, Eça de Queirós hizo una crítica al clero en la línea de Clarín, aunque en este caso iba dirigida a

aquellos que eran sacerdotes sin ninguna vocación, sino como cualquier otra salida profesional. Trata además el fanatismo religioso en las mujeres como origen de desenlaces trágicos. Por lo tanto, desde su primera obra relevante, Queirós dejó claro su anticlericalismo, pues eran habituales las críticas a este estamento y las declaraciones en las que lo hacía culpable del atraso de Portugal.

Hay un debate abierto con respecto a su estética. Mientras dos de sus biógrafos, João Gaspar Somões y Maria Filomena Mónica, lo clasifican como realista, otros críticos lo clasifican como realista-naturalista (Gaspar 2009, 222). Saraiva (1971, 229) lo define como realista, pues no se atiene a las normas de la escuela creada por Zola, pero sí que tiene afinidad por la novelística de Flaubert, tanto en cuanto al procedimiento literario como en la interpretación de la realidad social de manera crítica. El propio Queirós afirma en el prólogo de la segunda edición de *O crime do padre Amaro*:

Creio que em Portugal e no Brazil se chama Realismo, termo já velho em 1840, ao movimento artistico que em França e em Inglaterra é conhecido por ‘Naturalismo’ ou ‘Arte experimental’. Aceitemos porém *Realismo*, como a alcunha familiar e amiga pela qual o Brazil e Portugal conhecem uma certa fase na evolução da arte. [...] O naturalismo é a forma científica que toma a arte, como a republica é a forma politica que toma a democracia, como o positivismo é a forma experimental que toma a philosophia. Tudo isto se prende e se reduz a esta formula geral: que fóra da observação dos factos e da experiencia dos phenomenos o espirito não póde obter nenhuma somma de verdade. (Queirós 1951, 190-192)

A la crítica al fanatismo religioso de las mujeres Eça de Queirós añade, en *O primo Basílio*, la educación que podían recibir las mujeres portuguesas –que se limitaba a una formación sobre cómo ser buenas esposas y madres– enfocada hacia la base de esta y de la formación de su carácter: ser atractivas para los hombres. Asimismo, los términos en los que hace referencia a la feminidad portuguesa se enlazan directamente con la idea de la artificialidad de la identidad de género adquirida a través de la educación, la cultura y el entorno. Por lo tanto, esta formación defectuosa era considerada por Queirós como la principal causa de los desenlaces trágicos y la relacionaba con la fragilidad de sus voluntades ante la tentación pasional del adulterio, tema que trató en «As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea» y en «O problema do adultério», dos *Farpas* publicadas en marzo de 1872 y en octubre del mismo año:

Em Portugal, as mulheres, excluídas da vida pública, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo, pelos hábitos ou pelas leis, ficam apenas de posse de um pequeno mundo, seu elemento natural – a família e a toilette [...]. Uma só consideração resumirá estas notas: a mulher na presença do mundo tentador – está hoje desarmada. Desarmada, inteiramente. A família, com a sua dignidade, enfraqueceu; a religião tornou-se um hábito incompreendido; a moral está-se transformando e enquanto se transforma, não influencia nem dirige; a fé já não existe; a prática da justiça ainda não chegou; em que se apoiará a mulher? Isto poderá parecer vago. Um exemplo, pois, nítido e franco. Suponhamos que se lhe diz: “tu terás todas as elegancias e triunfos da toilette; [...] amarás loucamente; serás doidamente amada por um homem novo e belo; vossos amores serão interessantes como um drama; mas para isto serás forçada a enganar teu marido e descuidar teus fillos, e tua existencia será

pecadora ante a religião, injusta perante a moral, indigna perante a família. – Aceitas?” Trata-se de saber se a moral contemporânea dá bastante força a uma alma, para que ela repila, sem mágoa, sem hesitação, com tédio – esta tentação cintilante. (Queirós 1979)

João Medina identifica ya en la producción periodística de Eça de Queirós algunas de las cuestiones clave de su universo narrativo. En el caso que nos interesa, serían el adulterio, la condición femenina y la educación de las mujeres. A este respecto diría que «Eça de Queiroz é um dos primeiros romancistas portugueses que *vê* realmente a Mulher, não a mulher abstracta e intemporal do *eterno feminino* mas a mulher portuguesa do seu tempo» (Medina 2000, 77). Tanto Medina como Queirós –y sin tener en cuenta la capacidad de decisión, el libre albedrío o la personalidad de cada individuo– encuentran en la mejora de la formación femenina la manera de que las mujeres se pudieran convertir en seres actuantes, ya que la ociosidad solamente genera lujuria:

Educada exclusivamente para o amor, para o casamento, a mulher casa, por fim, e se acha, sobretudo, se pertencer às classes ricas, na ociosidade e no tédio, na decepção monótona de uma vida onde, afinal, o tão aclamado amor não entra – a não ser sob a forma de um adultério desconfortante; assim, são só virtuosas as mulheres ocupadas, ou seja, as da pequena burguesia e do proletariado. Socialmente, Lisboa como cidade pobre e sem grandes brios, seria até uma cidade de mulheres virtuosas, ocupadas com a sua casa ou os filhos, *fatigadas*, em suma. Per sua vez, o adultério impõe um *amante* – e este faz parte do cenário burguês e civilizado, ele é um ‘bom rapaz’, festivamente recebido no seio das famílias, ‘invejado até pelos maridos maneitados ao casamento’. Por isso, ter uma *amante* casada é ainda uma necessidade social: o homem que não a tem passa per ‘caturra’ o ‘filósofo’ ou ‘bicho do mato’. O homem que teve varias amantes sobe à categoria de *leão* – e se teve duelo com marido morto, então ‘fica numa civilização como o tipo perfeito da fina cor dos bravos’ – [...]. Como combater ou verberar o adultério – parece concluir Eça – se ele, afinal, deriva da própria decadencia do matrimônio como instituição social – além de ser a consequência tima de uma educação que prepara a mulher exclusivamente para o Amor? *O Primo Basílio* (como *Alves & Cia*) mostrará como o jovem e solteiro Eça ficou agarrado a esas reflexões de 1872 sobre os erros e as taras da educação e da função social da mulher portuguesa, paradigma da mutilação de um ser nas aras de uma sociedade hipócrita e viciada. (Medina 2000, 163)

Sobre esta época, aunque también se puede aplicar a la siguiente, es interesante citar a Antonio Muñoz Molina (2017), quien afirma que «no hay un novelista que se haya reído tan libremente como Eça de Queirós del beaterio católico y de las ridiculeces de una religiosidad mezquina y milagrera». El escritor siguió retratando la sociedad portuguesa en *O Conde de Abranhos* (escrita en 1879 y publicada póstumamente en 1925), en *A Capital* (1870 y publicada póstumamente en 1925), en *Alves & C.^a* (publicada póstumamente en 1925) y en *A Tragédia da Rua das Flores* (publicada póstumamente en 1980). En la primera, a través de la visión de su secretario observamos el ascenso social y político de Alípio Abranhos. En la segunda, con tintes autobiográficos, el protagonista Artur Corvelo invierte toda su fortuna en hacer carrera literaria en la capital lisboeta y acaba siendo devorado por una sociedad hipócrita y despiadada, por sus ilusiones de fama y por los salones literarios.

3.3. Tercera fase: otros mundos (1880-1888)

A partir del año 1880, Eça de Queirós comenzó la transición desde el Realismo-Naturalismo hacia las nuevas tendencias europeas. A este respecto dijo, en el artículo «Positivismo e Idealismo» publicado en el año 1883, que

Em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positivista, todo estabelecido sobre documentos findou (se é que jamais existiu, e não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à vela maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorística, de ressurreição arqueológica (e pré-histórica!) e até de capa e espada, com maravilhosos *embróglhos*, como nos robustos tempos de Artagnan. (Queirós 1951, 251)

Este cambio coincide con el año en el que publicó *O Mandarim* y empezó a escribir *Os Maias*. *Episódios da Vida Romântica* (que no se llegó a publicar hasta 1888), novela considerada por muchos su mejor creación (Ogando González 2011, 230). La primera, repleta de elementos exóticos y oníricos. En cuanto a la segunda, el autor utiliza la evolución de la familia Maias para retratar el contexto histórico, político, social y cultural portugués de casi un siglo. El tono pesimista de *Os Maias* evidencia la tendencia de Queirós en su última etapa literaria. En el año 1887 publica *A reliquia*, un regreso ficcional a la Tierra Santa y a Egipto. El cierre de esta tercera fase lo marca Ferreira (2009, 120) en la propuesta que Queirós le hace a Oliveira Martins de una reaparición de Fradique Mendes.

Durante este período contrae matrimonio el 10 de febrero de 1886 con Maria Emília de Castro, condesa de Resende y hermana de su amigo y compañero en el viaje a Egipto. El matrimonio tendría cuatro hijos: Maria, José Maria, António y Alberto. Gracias a este matrimonio tiene acceso a un estilo de vida y a una clase social más alta que la burguesía a la que pertenecía (Losada Soler 2022, 25).

3.4. Cuarta fase: el retorno (1888-1900)

Por lo tanto, desde 1887 hasta su muerte en 1900, va dejando atrás las corrientes del Realismo y el Naturalismo y se empieza a preocupar por la vida humana. Durante este período, salen a la luz más cartas de Fradique Mendes y obras como *A correspondência de Fradique Mendes* (1900), *A ilustre casa de Ramires* (escrita entre 1897 y 1899 y publicada póstumamente en 1900) —novela en la que contrapone el pasado glorioso de una familia hidalga y la decadencia de su presente—, *A cidade e as serras* (publicado póstumamente en 1900) —novela corta en la que retrata las diferencias civilización y modernidad frente a naturaleza y campo—, *Contos* (1902, póstumo), *Notas contemporâneas* (1909, póstumo) y *Últimas páginas* (1912, póstumo). Tras unas

primeras obras en las que reclamaba la europeización y modernización de un Portugal demasiado atrasado, hacia el final de su vida se decantaría por un regreso a las raíces nacionales, sobre todo con *A cidade e as serras*.

En Neuilly, París, el 16 de agosto de 1900, a las cuatro y treinta y cinco minutos de la tarde, se acababa la vida de un escritor cuyos escritos y memoria perdurarían tanto en la identidad literaria portuguesa como en la internacional, aunque más tenuemente, como uno de los exponentes clave de la literatura realista decimonónica (Gaspar 2009, 196).

3.5. La recepción de Eça de Queirós en España

Debido a la cercanía entre ambos países, en el capítulo dedicado a las dos novelas portuguesas se ha considerado interesante reflejar las relaciones literarias entre Portugal y España, la recepción de Eça de Queirós en España y las traducciones de *O Primo Basílio* al castellano. Este último apartado es especialmente relevante para intentar contestar a la pregunta de si Leopoldo Alas leyó la novela de adulterio del portugués antes o mientras estaba escribiendo *La Regenta*.

Desde 1882, gracias a la publicación pirata de *O crime do Padre Amaro* bajo el título de *El crimen de un clérigo, traducido por un ex-jesuita* (Imprenta de Juan Iniesta, Madrid) sin más indicación sobre el traductor, Eça de Queirós fue uno de los pocos escritores portugueses (junto a Luís de Camões, Fernando Pessoa, y más contemporáneos, José Saramago y António Lobo Antunes) que pudo disfrutar de una importante y casi ininterrumpida presencia editorial en España y de un gran número de lectores (Losada Soler 2001, 171-172). Esta recepción no deja de ser excepcional teniendo en cuenta la poca permeabilidad que ha existido entre los escritores portugueses y españoles (Núñez Sabarís 2009, 87).

Sus relaciones con España, además de las visitas y estancias en Madrid y Cádiz, se plasmaron en contactos con autores españoles contemporáneos, como Leopoldo Alas, que siempre mostró una gran admiración por su calidad artística, y Emilia Pardo Bazán, con quien intercambió abundante correspondencia (García 2001). Desgraciadamente, tanto para el portugués como para su lector de la época, no tradujeron las obras que les llamaron la atención (Losada Soler 2008, 335). Paradójicamente, las traducciones que marcan el inicio de la presencia queirosiana en España son las firmadas por Valle-Inclán. Estas, a pesar de ser las primeras avaladas por un nombre ilustre, siguen recibiendo críticas de estudiosos de la

literatura por sus errores, y algunos, como Losada Soler (2001, 182), afirman que del gallego solo recibieron el nombre.

Su figura como escritor se realizó tras su muerte en 1900 (Núñez Sabarís 2009, 87), y hasta mediados de siglo se publicó en español la obra queirosiana dispersa y se reeditaron las novelas. Su éxito llegó a un público muy diverso entre la población española, y no solo a los literatos, ya que algunas de sus creaciones formaban parte de los catálogos de las colecciones de lectura popular. Durante los años treinta, se despertó el interés por su obra póstuma y la reedición de alguna de las anteriores, aunque su presencia editorial ya empieza a decaer. «Las celebraciones del centenario en 1945 pondrán de nuevo su nombre en las secciones literarias de los periódicos, pero son ya conmemoraciones, el autor de *Os Maias* es un clásico, ya no lectura viva de la clase media como lo fuera dos décadas atrás» (Losada Soler 2008, 336).

No obstante, después del centenario no se realizan nuevas traducciones y su imagen en España era la de «un novelista *fin de siècle*, irónico y decadente, obsesionado por el estilo, y eso era incompatible con el realismo social» (Losada Soler 2008, 337). Pero, con el despertar de un renovado interés por la obra de Flaubert, también volvió el reconocimiento de Eça y se reeditaron (primero en 1970 y después entre 1983-1984 por la editorial Bruguera), las traducciones de Valle-Inclán. La importancia de esta casa editorial y el nombre del traductor propiciaron que en periódicos como *ABC* o *El País* se encontraran reseñas y se establecieran relaciones e influencias entre autor y traductor (Losada Soler 2008, 337).

Desde ese momento (1980, aproximadamente) y hasta la actualidad:

la presencia queirosiana en España ha sido un lento, menudo, pero constante goteo de publicaciones, en algunos casos ediciones propiciadas por la reciente conmemoración del primer centenario de su muerte. [...] se ha producido también en los últimos años un hecho de gran relevancia: la traducción al catalán de las principales novelas queirosianas. (Losada Soler 2008, 337-338)

Estas traducciones al catalán fueron firmadas por nombres de prestigio como son Ignasi Ribera i Rovira y Narcís Oller. Sin embargo, no es hasta el año 2000 cuando la editorial Quaderns Crema decide apostar por la obra de Eça de Queirós, publicando *El cosí Basilio* (2000) y *El crim de mossèn Amaro* (2001).

4. Doble vertiente de adulterio a la portuguesa

Eça de Queirós trata en dos novelas el tema del adulterio, primero en *O primo Basílio* y después, desde una perspectiva irónica, en *Alves & C.^a*. En el presente análisis, ambas obras son tratadas como documentos históricos para entender la mentalidad de la sociedad portuguesa decimonónica sobre asuntos como los papeles sociales de los hombres y las mujeres y el adulterio, temas que inevitablemente se relacionan con otras cuestiones como la educación.

4.1. O Primo Basílio (1878). Argumento y significación social

O Primo Basílio, la segunda novela de Eça de Queirós, fue escrita en Newcastle –donde había sido trasladado en 1874 para ejercer de cónsul de Portugal– entre septiembre de 1876 y septiembre de 1877⁷⁹ y fue publicada en volumen en febrero de 1878 en Oporto por Ernesto Chardron. La obra consta de dieciséis capítulos, está enmarcada en el movimiento literario realista-naturalista y se caracteriza por narrar las vivencias de la burguesía portuguesa del siglo XIX. En cuanto a su argumento, la novela sigue las ideas de *La pornocratie ou les Femmes dans les temps modernes* de Proudhon y la estructura actancial de *Madame Bovary* adaptada al contexto concreto de la sociedad portuguesa en «um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa» (Queirós 1878, 412). Es una perspectiva interesante la de Valentim ([2007] *apud* Oliveira, Elías y Santos 2017, 181), quien identifica la obra con «uma espécie de drama operístico, onde não faltam as figuras da *prima donna*, do amante sedutor, do marido traído, do amigo incondicional, da vilã aterrorizante e de personagens *giocosos*».

⁷⁹ Losada Soler sigue la génesis de *O primo Basílio* a través de la correspondencia del autor y del trabajo de Ernesto Guerra da Cal:

La novela fue escrita en Newcastle, y una primera redacción estaba casi lista en 1876. Fue concebida para formar parte del proyecto balzaquiano «Escenas de la vida portuguesa», y un primer borrador sin fecha, aunque por las alusiones del propio autor en su correspondencia podemos situarlo alrededor de 1875, aparece con el título *El primo João de Brito*. Este primer germen presenta muchos puntos en común con el texto definitivo en cuanto a la intriga, los personajes y la técnica narrativa. El adulterio se perfila ya como motivo central, pero algunos personajes esenciales están menos desarrollados. [...] El manuscrito de *El primo Basílio* está fechado con la indicación «septiembre de 1876-septiembre de 1877», y las primeras entregas llegaron a la imprenta en mayo de 1877. (Losada Soler 2022, 37-38)

Queirós comienza la novela retratando, en un cuadro costumbrista, un matrimonio portugués, formado por Jorge y Luísa, donde reina la tranquilidad y la aparente felicidad. Los dos hablan sobre el viaje que Jorge debía emprender y el largo período de tiempo que Luísa pasaría sola, y hace hincapié en el amor que el primero siente por su esposa y la felicidad que eso le aporta. Luísa también recuerda su matrimonio con Jorge, con quien se casó sin pasión, solo por sentirse cómoda y protegida a su lado. El mismo día, Luísa descubre que su antiguo amor, el primo Basílio, vuelve a Lisboa de Brasil, y alrededor de esta vuelta gira la acción de la novela.

En el primer capítulo, se nos explica la relación pasada entre Basílio y Luísa. Ella, antes incluso de volver a verle, ya empieza a fantasear con la posibilidad de haberse casado con él y no con Jorge. Entre los capítulos III y V se lleva a cabo la conquista del primo y al final del capítulo V Luísa ya sucumbe en los brazos de su enamorado. Hasta el capítulo VIII se explican, con unos detalles casi morbosos para la época, el lugar y los encuentros de los dos adúlteros, pero esta felicidad pasajera se rompe cuando Juliana amenaza a Luísa con descubrirla y Basílio huye de Lisboa para evitar las consecuencias de sus actos. A partir de este momento y hasta el final de la novela, se nos presentan las penurias de Luísa y las consecuencias que tiene que soportar por haberle sido infiel a su marido, desembocando en su muerte, en el penúltimo capítulo, por la angustia y los nervios a los que había sido sometida.

Eça de Queirós pasó a ser reconocido como escritor debido al impacto social causado por *O primo Basílio*. La actualidad social de su argumento y el análisis de las dualidades de la conducta humana harían tambalear los cimientos de las relaciones sociales: disimulación-honestidad, infidelidad-fidelidad, mentira-verdad, felicidad-infelicidad (García Oliveira; Oliveira Elias y Ribeiro dos Santos 2017, 166). A este respecto, Queirós afirmó que «um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos domiantes. Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre estas falsas bases, não está na verdade, atacá-las é um dever» (Queirós 1878, 412). Por lo tanto, la crítica que realiza en *O primo Basílio* la interpreta como un deber dentro de su concepción de arte revolucionario enfocado hacia la transformación social moderna.

A partir del número de ventas de la primera edición y de los artículos críticos que fueron publicados en la prensa, se infiere que el público de la novela fueron las mujeres de origen burgués y aristocrático y el pequeño núcleo de intelectuales del país. Su éxito fue inmediato y los tres mil ejemplares de la primera edición se agotaron en apenas tres meses. En agosto

del mismo año se publicaba una segunda edición, revisada por el autor, y con “Un episodio doméstico” añadido como subtítulo (Gaspar 2009, 297-298). A pesar de las críticas que recibió, en la misma línea que Flaubert por *Madame Bovary*, por no mostrar una clara desaprobación hacia la conducta de Luísa (Lourenço 2012, 418), *O primo Basílio* tuvo un éxito inesperado cuando se publicó⁸⁰, haciendo bullir la imaginación de los portugueses. Es una de las novelas más explícitas en las descripciones y escenas sexuales de las existentes en la Península Ibérica en el siglo XIX, por lo menos de autores de primera categoría (Fedorchek 1978, 341). En Brasil tuvo una recepción igual y, fuera del contexto lingüístico portugués, la obra tuvo una proyección considerable, siendo traducida a doce idiomas distintos: alemán, francés, español, inglés, sueco, holandés, italiano, danés, checo, serbocroata, eslovaco y esloveno.

4.1.1. Las traducciones de *O Primo Basílio* al castellano⁸¹

La primera traducción de *O Primo Basílio* al castellano es una versión pirata, pues nunca se pagaron derechos a su autor⁸², y surgió gracias a la fama de Eça de Queirós como escritor escandaloso y anticlerical. Esta edición se publicó en el año 1884 en El Cosmos Editorial, bajo el título de *El primo Basilio. (Episodio Doméstico)* y con una indicación de traductor muy curiosa, “versión castellana de un aprendiz de hacer novelas”.

Posteriormente, nos encontramos con la traducción firmada por Valle-Inclán (aparte de *O primo Basílio* también firmó las de *A reliquia* y *O crime do Padre Amaro*), aunque la calidad de esta no se corresponde con el nombre excepcional que la suscribe y es sorprendente encontrar desajustes y errores inexplicables. Se cree que en el año 1902 fue publicada la primera edición por la editorial Maucci, aunque la versión no está datada. El primero en escuchar la oferta de Maucci fue Ribera i Rovira, quien se negó a aceptarla debido a que el editor buscaba «una traducción de Eça que resultara barata, que estuviera lista lo más pronto posible y que además fuese “picante”» (Losada Soler 2001, 174). Poco después, aparecieron

⁸⁰ A pesar de las reticencias del autor, quien le escribió a Ramalho Ortigão en 1877, antes de la publicación de la primera edición de la novela: «He acabado *El primo Basilio*, una obra falsa, ridícula, afectada, deforme, sentimentaloides y estupefaciente. Ya la leerá, es decir, la dormirá. Sería largo explicar como yo, que soy cualquier cosa menos insípido, pude hacer una obra insípida» (Queirós *apud* Losada Soler 2022, 38).

⁸¹ Sobre las relaciones de Eça de Queirós con los intelectuales españoles y la recepción de su obra en España, recomendamos consultar «A obra de Eça de Queirós: leituras espanholas» (2007), de Vera Maria Monteiro de Souza Rios.

⁸² Eça de Queirós, refiriéndose probablemente a la edición pirata y anónima, afirma: «y comprobé de sobra el robo que me fue hecho con *El primo Basilio*, traducido en dos volúmenes, con ilustraciones (¡), en una edición ya agotada y de la que no recibí ni una peseta» (*apud* Gaspar 2009, 299).

las traducciones de Valle-Inclán, aunque como ya hemos observado, la opinión de los expertos es que el ilustre gallego se limitó a firmarlas después de que un tercero hiciera el trabajo en sí⁸³ (Losada Soler 2001, 171-175).

El texto se caracteriza por cortes arbitrarios y la desaparición constante de pequeños trozos de las descripciones largas (superando las veinte líneas en algunos casos). Este aspecto denota la prisa que el traductor tendría por acabarla, al no tratarse de censura ideológica. En algunas ocasiones, incluso, se inventan frases que no aparecen en el original (existe la hipótesis de que la traducción se hiciera a partir de la versión francesa de Maria Leticia Ratazzi-Rute, de fácil acceso en España). Asimismo, se trata de un texto plagado de laísmos, se encuentran errores léxicos en abundancia y las construcciones sintácticas e idiomatismos portugueses no se interpretan, sino que simplemente aparecen calcados en castellano (Losada Soler 2008, 336). Debido a todos estos aspectos, es imposible sostener que Valle-Inclán realmente hiciera esta traducción, ya que la presencia del laísmo y de errores de interpretación impensables en un gallego avalan esta opinión. Seguramente, este trabajo solo fue aceptado en un momento de penurias económicas y se traspasó rápidamente a un tercero, al que pagó una cantidad incluso más mísera que la que él recibía (Losada Soler 2001, 182-183).

A continuación, se ha elaborado una tabla con las posteriores traducciones de *O primo Basílio*, que junta y modifica en función de las necesidades del trabajo las dos presentadas por Elena Losada Soler en sus artículos «La (mala)fortuna de Eça de Queiroz en España: las traducciones de Valle-Inclán» (para las traducciones publicadas entre los años 1882-1915) y «Traducciones de Eça de Queirós en España (1980-2006)»:

Año	Traductor/Prologuista	Editorial	Ciudad
1884	“Versión castellana de un aprendiz de hacer novelas”	El Cosmos Editorial	Madrid
1902?	Ramón del Valle-Inclán [2ª ed. 1904?, 3ª ed. 1918, 4ª ed. 1925, 5ª ed. 1962, 6ª ed. 1970 (EDAF, Madrid), 7ª ed. 1983 (Bruguera, Barcelona)]	Maucci	Barcelona

⁸³ Pero este fenómeno no se limitaba solo a las traducciones, sino que incluso se acuñaron los términos de “escritor fantasma” y “negrero” para designar a quien, citando la RAE «trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, especialmente en trabajos literario», por lo tanto, estos no firman sus textos ni son reconocidos como autores de estos. El cliente es quien gestiona los derechos de autor y decide el nombre de quién va en la portada (Gerehou 2017). El segundo término incluso se utilizó para definir a Alejandro Dumas padre. No obstante, este fenómeno no se reduce al pasado pues en la actualidad se puede afirmar que ocurre más que nunca, debido a la moda que se ha instaurado de que cualquier persona medianamente conocida ha de publicar, por lo menos, un libro.

19-?	No indica nombre del traductor	La Lectura	Madrid
1981	Rafael Morales (Prólogo de Basilio Losada)	Planeta (Clásicos Planeta)	Barcelona
1984	Rafael Morales	Planeta (Grandes novelas de Amor)	Barcelona
1985	Diego Navarro (Notas del traductor)	Fascículos Planeta	Barcelona
1997	Julio Gómez de la Serna (Prólogo de Elena Losada)	Biblioteca Literaria Iberoamericana y Filipina (AECI)	Madrid
2000	Xavier Pàmies (<i>El cosí Basilio</i> , traducción al catalán)	Quaderns Crema	Barcelona
2004	Rafael Morales	Alianza Editorial	Madrid
2005	Jorge Gimeno	Pre-textos	Valencia

Tabla 5. Traducciones de *O primo Basílio* al castellano y catalán.

4.1.2. ¿Leyó Clarín a Queirós?

Muchos, entre los que se encuentran los críticos María Teresa Cristina García Álvarez y Juan Ventura Agudiez, opinan que las novelas de Queirós, *O crime do Padre Amaro* y *O primo Basílio*, tuvieron una gran influencia en Clarín mientras este estaba escribiendo su obra cumbre, *La Regenta*. Se encuentran paralelismos entre la presentación del mundo de la clériga y la beatería, y en la elección del tema de la mujer adúltera, pero también se descubren coincidencias históricas y semejanzas de técnica. No obstante, estos paralelismos se dan con frecuencia en la literatura del siglo XIX y lo que, sobre todo, lo demuestra es que los dos escritores fueron unos «espíritus afines» con «una visión literaria parecida» (Glen 1990, 1).

Se sabe que Leopoldo Alas admiraba como novelista a Queirós. Incluso le recomendó a Galdós, en una carta, la lectura de *O primo Basílio*, y afirmó que «no creía yo que en Portugal se escribían novelas tan buenas». Trata la figura del novelista portugués en *Sermón perdido*, un folleto publicado en 1885, y se refiere con frecuencia a él en sus reseñas de la obra de Galdós y menciona su novela en *Mis plagios* (1888). A Emilia Pardo Bazán le confiesa, también en una carta, que «*La Reliquia* me gustó bastante en su día. *Os Maias* ni lo leí, ni sabía de él más que por un anuncio. Voy a conservarlo. Me gusta el autor aunque no tanto como hace

algunos años»⁸⁴. Por lo tanto, queda demostrado que Clarín conocía muy bien la producción del novelista portugués, por lo menos hasta *Los Mayas* (Fedorchek 1978, 337).

A pesar de la opinión, ya mencionada, de que las coincidencias que aparecen son excesivas para poder considerarlas casualidad (Glen 1990, 6-7), compartimos la opinión de Fedorchek (1978, 345), según la cual, estas semejanzas se deben al ambiente de la época y «Clarín no necesita del apoyo de él [Queirós] para que le concedamos originalidad y dotes excepcionales de escritor».

4.2. *Alves & C.^a (1925)*

Alves & C.^a es una novela publicada póstumamente por iniciativa del hijo del escritor en 1925 en Lello & Irmão Editores. En ella Queirós volvió a tratar el tema del adulterio, aunque alejándose del fatalismo amoroso de las novelas de adulterio heredadas de Flaubert y optando por una perspectiva irónica y humorística para describir las relaciones entre los protagonistas. Queirós, en uno de sus ensayos, recomendaba al lector la risa como terapia ante los vicios de la sociedad moderna que asume una especie de función social, y en esta breve historia pone en práctica su consejo de relativizar los valores sociales a través del humor (Papoula 2007, 154). Sin embargo, lo que para el público es una lectura irónica, para el personaje es una situación profundamente dramática. A este respecto, Lélia Parreira Duarte sostiene que

O humor presente em *Alves & Cia* certamente tem como objetivo recuperar e fazer crescer esse riso. Principalmente porque acentua dados demonstrativos de que o texto de Eça não se propõe a dar lições ou a colocar o escritor como sacerdote ou salvador. Pois abre caminhos para o gozo e o enriquecimento trazido pelo humor. Humor de quem não coloca em dúvida o que narra e não põe em causa a autoridade de um autor que se pressupõe capaz de ver e fazer ver a verdade. Mas que tem a perspicácia e a sensibilidade de mostrar que a verdade/realidade depende da perspectiva. (Duarte 2002, 104)

Esta novela corta es un breve estudio social de la pequeña burguesía comercial de Lisboa. José Maria d'Eça de Queirós, hijo del autor y principal difusor de sus obras póstumas, afirma que se trata de una novela cuya datación es desconocida⁸⁵, al igual que el título que Queirós le quiso poner. En sus palabras: «es anónima y desconocida. El autor nunca se refirió a ella en una carta, o en una conversación, o en un artículo; nunca la ofreció a un editor; ¡nunca la

⁸⁴ Ambas cartas fueron citadas por Robert M. Fedorchek en su artículo «Clarín y Eça de Queirós» (1978).

⁸⁵ Tatiane Santos de Araújo (2012, 18) reúne las teorías sobre la posible datación de *Alves & C.^a* en 1883 y 1891, pero apoya la hipótesis de que fuera escrita a finales de 1887 cuando Queirós estaba preparando una tercera edición de *O primo Basílio*. Esta teoría se basa en los errores del autor en el manuscrito original en cuanto al nombre de la protagonista, pues equivoca su nombre por el de Luísa y Leopoldina y después se corrige.

mencionó siquiera!» (d'Eça de Queirós [1925] 2021, 11). Sobre cómo fue encontrado, añade que:

Apareció una tarde, a comienzos de 1924, en el ya célebre baúl, donde dormían hacía más de un cuarto de siglo los originales inéditos de mi padre. Eran ciento quince hojas sueltas, sin título ni mención de fecha, cubiertas por una letra como siempre vertiginosa, y, como siempre, son un retoque, sin una corrección. Por el formato del papel, por la letra, por la poca extensión, por el asunto sobre todo, me incliné primero por que el manuscrito formara parte del largo plan inicial de las *Escenas de la vida portuguesa*, lo que fechaba la novela entre 1877 y 1889. No obstante, esto era solo una suposición. (d'Eça de Queirós [1925] 2021, 12)

El señor Alves comparte negocio en Lisboa con su socio Machado, un hombre más joven que él, conocido por sus aventuras románticas con diferentes mujeres de la sociedad lisboeta. Sin embargo, la simpatía inicial se convierte en celos y sed de venganza cuando lo descubre en los brazos de su amada Ludovina. Mientras Godofredo fantasea con un duelo para resarcir su honor mancillado, los dos hombres deben seguir compartiendo los asuntos comerciales que los atan. Ludovina es expulsada temporalmente del hogar matrimonial para volver junto a su progenitor. Sin embargo, puesto que la sociedad no es conocedora todavía de los escarceos de la joven esposa, para salvaguardar las apariencias viaja junto a su padre. Mientras tanto, Godofredo, en la soledad, recuerda a su compañera, el amor que los unía y todo lo positivo que el matrimonio le había aportado. El final de la historia es inesperado y deslumbrante: el esposo no solamente perdona a Ludovina, sino también a Machado, y ambos recuperan su lugar inicial dentro del matrimonio Alves, una como esposa y el otro como amigo de la familia.

Alves e Cia retoma la problemática del adulterio, confirmando la importancia que éste tiene en la producción literaria queirosiana y en la crítica de la condición de la mujer de formación y temperamento románticos: se trata de una intriga perfectamente triangular, en la que se hace la caricatura del marido engañado, deseoso de venganza en duelo, pero después reconciliado con el amigo que lo había traicionado. Todo ello a través de una acción rápida y desprovista de los escenarios sociales minuciosamente caracterizados que encontramos en otras obras suyas. (Reis 2000, 460)

A diferencia de las novelas de adulterio que se quedan en una primera etapa, que sería la descripción de la perdición, es decir, del adulterio y sus consecuencias, en *Alves e Cia*.⁴ Queirós da un paso más hacia la salvación, es decir, los medios para solucionar el problema. Es necesario destacar que esta perdición-salvación es abordada al estilo del autor, con su ironía mordaz que apunta hacia la muerte necesaria de los amantes como forma de lavar la honra del esposo para después confirmar la hipocresía de las relaciones sociales. Losada Soler (2022, 52-53) indica la distorsión ideológica del adulterio femenino y la falta de castigo para la adúltera como elementos que alejan la novela de la tendencia realista-naturalista y la acerca a los movimientos típicamente finiseculares.

4.3. Personajes

Tanto *O Primo Basílio* como *Alves & C.^a* son novelas que presentan los conflictos que viven sus personajes. Por sus tipologías actanciales (Greimas 1966), podríamos afirmar que están constituidas –siguiendo el esquema de todas las novelas de adulterio, exceptuando *La Regenta*– por tres personajes principales desde el punto de vista del adulterio. En el caso de *O Primo Basílio*, estos son: una mujer joven y bella, felizmente casada; un marido joven y atractivo, enamorado de ella; y un amante del pasado que aparece en el momento idóneo para conquistarla. En cuanto a *Alves & C.^a*, la acción gira en torno a la reacción del marido ultrajado ante el adulterio de su esposa con su socio empresarial.

Los personajes de ambas novelas se mueven en un mundo con unas dimensiones sociales y psicológicas muy complejas. En la presentación de estos, Eça dedica gran espacio al desarrollo de la personalidad y los aspectos físicos. Estas descripciones, en el caso de *O primo Basílio*, pueden ser dadas por el narrador heterodiegético⁸⁶ o en las palabras o pensamientos de un personaje, creándose a partir de estas perspectivas una imagen más amplia de las características de un personaje; mientras que en *Alves & C.^a*, por primera vez en las novelas de adulterio, el conflicto es focalizado a través de las acciones y pensamientos del marido. Además, la principal característica de su narrativa es el uso del discurso indirecto libre, técnica típicamente realista, que «serve para combinar momento do dizer e momento de ver do narrador com a percepção muito clara da voz ou do sentir da personagem, bem protegida pelo dizer próprio do contar ou pela distancia acutilante própria de um reportar» (Ferraz 2001, 126).

4.3.1. Las adúlteras románticas

4.3.1.1. Luísa de Brito

Luísa de Brito es la esposa de una familia pequeñoburguesa lisboeta bien relacionada, con un matrimonio ejemplar, una casa con dos criadas, un círculo de amistades respetable y una vida sin escándalos. Dentro de los tipos que Queirós utiliza para crear su historia, Luísa es el prototipo de mujer burguesa sentimental, soñadora, mimada y ociosa, una joven romántica con comportamientos inconsecuentes que necesita del amparo de una figura masculina. La protagonista queirosiana tiene un papel subalterno (Sousa 2015, 130) y una personalidad frágil e influenciable, producto de una sociedad hipócrita y de una educación defectuosa

⁸⁶ Consultar Reis (1975) para más información sobre la focalización narrativa en la obra de Eça de Queirós.

(Caetano, Souza y Resgala Junior 2016, 7). Sin embargo, narrativamente hablando, ocupa un espacio central, pues tanto la acción como el resto de los personajes se presentan en función de o en relación con Luísa. La actitud de Queirós hacia su protagonista es crítica, pues también la hace objeto de su sátira, al igual que al resto de la sociedad lisboeta (Núñez Rey 1987, 738) y hace referencia a sus actos con expresiones modalizadoras de la índole «sem pensar», «inconscientemente» o «instintivamente» (Cogo Fronckowiak 1996, 17). Tanto es así que, en una carta que le escribe a Teófilo Braga el 12 de marzo de 1878 describiéndole a Luísa, lo hace de la siguiente manera:

A senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque. Cristianismo, já não o tem; senção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada no romance, lírica, sobreescitada no temperamento pela ociosidade e pelo memos fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc. Etc. - enfim, a *burguesinha da Baixa*. (Queirós 1878, 412)

Eça de Queirós utiliza las analepsis para aclarar el presente de su protagonista, pero solo nos proporciona detalles referentes a su relación primeriza con Basílio, y no ofrece ninguna información sobre su pasado fuera de este amorío. Esta incursión al pasado nos muestra un primer amor pasional, una visión idealizada y poética del pasado y una protagonista de naturaleza nerviosa –cuya manifestación suele ser el desmayo. Desde el inicio, a través de estas memorias, cobra importancia la espiritualidad superficial de la protagonista (Glen 1990, 212). Asimismo, Luísa realiza su primera transgresión al recordar los momentos íntimos compartidos con su primo.

La prosopografía de un personaje es, en el caso de las novelas realistas, un importante indicio de los rasgos de la etopeya de este (Belline 1997, 22). En la narrativa decimonónica es frecuente la presentación del personaje protagonista en las primeras páginas de la novela con una descripción física y psicológica hecha por la focalización narrativa. *O primo Basílio* no es una excepción y desde el principio de la diégesis se nos da a conocer a Luísa y la podemos observar en el espacio privado en el que se desenvuelve dentro de su universo representativo: la casa.

Luísa es caracterizada como una mujer deseable acorde a la belleza clásica de los cánones estéticos decimonónicos⁸⁷. De ella se dice que «é muito bonita!» (OPB, 141), y este atributo se repite a lo largo de todo el discurso narrativo. La belleza de Luísa, aunque no de forma explícita, es uno de los motivos de su posterior desgracia. Jorge «apaixonou-se pelos seus

⁸⁷ Es especialmente interesante para entender el gusto estético de la sociedad portuguesa decimonónica la investigación llevada a cabo por Thuane Ingrid Azevedo Barbosa (2021) en su Trabajo Final de Curso defendido en la Universidade Federal de Alagoas, en el que combina la crítica literaria y la historia de la moda para analizar los caracteres de los dos personajes adúlteros de *O primo Basílio*, Luísa y Leopoldina.

cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes» (OPB, 8), y la primera impresión de Basílio después del reencuentro es: «Que bonita que ela está! [...] ¡E eu, pedaço de asno, que estava quase decidido a não a vir ver! Está de apetite! Está muito melhor!» (OPB, 64). Incluso Castro, su admirador secreto, se enamora de ella sin conocerla personalmente. La joven también es consciente de su apariencia y

começou então a despir-se devagar diante do espelho, olhando-se muito, gostando de se ver branca, acariciando a finura da pele, com bocejos lânguidos de um cansaço feliz [...] diante do espelho olhava-se, sorria com o seu sorriso quente, contente das suas linhas, acariciando devagarinho, voluptuosamente, a pele branca e fina. (OPB, 64-65, 189)

Su belleza nos es descrita de manera fragmentaria por el narrador y por los pensamientos de otros personajes: «o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do traverseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras» (OPB, 5) y «olhos castanhos muito grandes» (OPB, 8). Su descripción física se va completando a medida que se avanza en la lectura y se nos muestra «o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis» (OPB, 11), su «testa branca como [...] um marfim muito polido» (OPB, 42). Se crea así un retrato general de «uma expressão apaixonada; os cabelinhos louros, frisados tornando a testa mais pequena, davam-lhe uma graça ameninada e amorosa» (OPB, 88-89).

La sentimentalidad romántica de Luísa destaca a lo largo de la novela por encima de todas las demás características de su personalidad: Luísa sueña con el hombre perfecto sacado de las novelas románticas que lee (Glen 1990, 213-214, 216). La joven se convierte de esta manera en una víctima más del síndrome de Madame Bovary (Nastasescu 2021), una curiosa enfermedad –el bovarismo– que, tal y como hemos visto, aparentemente aquejó a las mujeres a lo largo del siglo XIX y que consistía en una fascinación por la literatura popular (Varela Jacome 1974), el folletín (Romero Tobar 1976), el melodrama y cualquier tipo de efusiones sentimentales (Catelli 1995, 1) y la imposibilidad de diferenciar la fantasía de la realidad, síntomas en los que coincide con la histeria. A través de la literatura, las mujeres se alejaban del control de los hombres y en los libros encontraban «un placer que era casi un adulterio espiritual en la imaginación y en las palabras de otro hombre» (Losada Soler 2022, 42), ese otro hombre siendo tanto el protagonista como el autor. Los libros son las únicas herramientas con las que cuentan las mujeres para huir del aburrimiento de su inactividad cotidiana, pero en sus manos son peligrosos pues, como demostró Flaubert con Emma Bovary, de la lectora romántica a la adúltera hay un paso (Losada Soler 2022, 42).

Esta pasión literaria está presente tanto en el pasado como en el presente histórico de Luísa. La intertextualidad que se crea entre personaje y las obras literarias que lee⁸⁸ no se da solamente en Luísa, sino que también en el caso de Jorge observamos una relación entre su cargo de ingeniero y los autores sobrios y científicos que prefiere –Louis Figuier, Bastiat y Castilho, frente a sus condiscípulos sentimentales que leían a Margarite Gautier y Alfred de Musset– (Soczek Mendes y Chemeres 2020, 74; Menezes 2010).

Uno de los temas principales de la novela son las decisiones erróneas que las mujeres portuguesas decimonónicas con educaciones deficientes tomaban influidas por lecturas exaltadas de folletines románticos. Así, las elecciones literarias marcan su personalidad: Luísa lee *A Dama das Camélias*, lo que supone el punto de partida para su imaginación romántica y su identificación con la protagonista de la novela. Esta afición despierta en Luísa el placer por el exotismo oriental, el deseo de viajar y de escapar de la apatía de su vida burguesa: «Fóra sempre o seu desejo viajar - dizia -, ir ao Oriente. Queria andar em caravanas, balouçada no dorso dos camelos; e não teria medo, nem do deserto, nem das feras...» (OPB, 59).

Si partimos del modelo de la sociedad victoriana inglesa, según el cual «cada hora do dia debería ser empregada de maneira útil (pragmáticamente), produtiva (materialmente) e proveitosa (espiritualmente)» (Morales 2010, 74), el modelo narrativo queirosiano presenta a mujeres burguesas ociosas y sujetas a un sistema moral del que participan de manera pasiva. El mundo de Luísa no es diferente al mundo en el que vive, por lo que se desenvuelve a la perfección en su realidad y no siente ningún tipo de aflicción o preocupación como resultado de esto (Núñez Rey 1987, 738). Sus días se caracterizan por la despreocupación y la calma, pero también por la ociosidad inherente a la vida burguesa que hace que, en el primer capítulo, su deseo más acuciante sea encontrarse en una bañera de mármol con agua tibia y perfumada. También el narrador, al describir la rutina diaria de la joven, confirma la ausencia de estímulos: «durante todo o dia, Luísa em ropão saiu do seu quarto ou da sala, ora estendida na *causeuse* lendo aos bocados, ora batendo distraidamente no piano pedaços de valsas» (OPB, 84). Eça de Queirós ya describió los hábitos repetitivos de las mujeres lisboetas decimonónicas y las consecuencias del sedentarismo femenino en las *farpas*:

Ora entre nós, as raparigas não tem saúde. Magrinhas, enfezadas, sem sangue, sem carne, sem força vital – unas padecem de nervos, outras de estômago, outras de peito e todas de clorose que ataca os seres privados de sol. Em primeiro lugar não respiram. Os seus dias são passados na preguiça de um sofá, com as janelas fechadas; - ou percorrendo num passinho derreado a Baixa e a sua poeira. [...] Músculos sem exercício, pulmões sem ar, circulação comprimida, digestão estrangulada. [...]

⁸⁸ Consultar el trabajo «Leitura e sociedade: um estudo de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós» (Menezes, 2010) para un análisis más pormenorizado de los hábitos lectores de los personajes de la novela.

Almoça, vai-se pentear, corre o Diário de Notícias, cantarola um pouco pela casa, pega no croche o uma costura, atira-os para o lado, chega a janela, passa pelo espelho, da duas pancadinhas no cabelo, adianta mais dois pontos no trabalho, deixa-o cair no regaço, come um bocadinho de doce, conversa vagamente, volta ao espelho, e assum vai puxando e tempo pelas orelhas, derreada com a sua ociosidade, e bocejando as horas. (Queirós 1933, 112, 131)

Luísa tiene el deseo frustrado de ser madre: «Um dia seria, teria um filho decerto!» (OPB, 51). Sin embargo, a diferencia de su hermana española, Ana Ozores, es un anhelo que sí que puede cumplir, puesto que Jorge también esperaba ese momento: «Era uma tristeza secreta de Jorge - não ter um filho! Desejava-o tanto! Ainda em solteiro, nas vésperas do casamento, lá sonhava aquela felicidade: o seu filho!» (OPB, 46). Por lo tanto, se trata de una cuestión de tiempo, con ambos cónyuges con unas edades adecuadas y deseándolo, aunque el tiempo pasado desde la boda hace sospechar de una posible infertilidad de uno de los dos. Además, la maternidad frustrada aumenta la ociosidad de la joven y facilita la conquista. Esto queda demostrado por el anhelo de la protagonista en los primeros días de ausencia del marido por un hijo-complemento que alivie su soledad. El propio Jorge se hubiera ido más tranquilo a Alentejo en caso de dejar a Luísa con un hijo: «si tivesses um pequerrucho, já não ficavas tão só» (OPB, 51). Así, Queirós, a pesar de la aparente felicidad a ojos de la sociedad, retrata una familia fracasada según los cánones burgueses decimonónicos.

Las acciones de Luísa no son motivadas en ningún momento por un sentimiento religioso, e incluso reconoce que «não, não sou muito caturra nessas coisas» (OPB, 61) cuando Basílio le regala un crucifijo que dice haber recibido la bendición del Papa. La protagonista no frecuenta la iglesia, y la única visita que le hace es para despistar a Acácio cuando este la descubre casualmente de camino al Paraíso. Además, cuando acaba su primera relación con Basílio y cuando Juliana pone en peligro su vida matrimonial, momentos de descontento y perturbación, piensa refugiarse en un convento («Vinham-lhe, por momentos, de repente, desejos de fugir, ir meter-se num convento! A sua sensibilidade muito exaltada impeli-la-ia decerto a alguma resolução melodramática» [OPB, 315]) o se acuerda de Dios y tiene el deseo de entrar en una iglesia (Glen 1990, 213-214):

A porta da Igreja da Misericórdia estava aberta [...]. Veio-lhe um desejo de entrar. Não sabia para quê; mas parecia-lhe que depois da excitação apaixonada em que vibrara, o fresco silêncio da igreja a acalmaria. E depois sentia-se tão infeliz que se lembrou de Deus! Necessitava alguma coisa de superior, de forte a que se amparar. [...] Queria falar a Deus, abrir-se toda a Ele; mas com que linguagem? [...] Estaria Ele tão perto que a ouvisse? (OPB, 325)

La fama de Luísa de digna y honesta a pesar de no ser beata, se repite constantemente a lo largo de la novela: «É um anjinho cheio de dignidade!» (OPB 8), «Se aquilo não respira mesmo honestidade!» (OPB, 193), «em todas as minhas relações em Lisboa [...] não conheço senão esposas modelos. [...] De que é decerto a flor a dona da casa» (OPB, 299). No

obstante, Basílio no vive en Lisboa y lleva muy poco tiempo en la ciudad para tener noticia de la fama de su prima. De esta manera, en ningún momento actúa como impedimento en los planes del seductor, a diferencia de cómo la honestidad de Ana intimida a don Álvaro en *La Regenta*.

La lusitana vive en una eterna minoría de edad. Esta inmadurez es achacada por Jorge a una bondad de carácter: «a Luísa é um anjo, coitada [...], mas tem coisas em que é criança! Não vê o mal. É muito boa, deixa-se ir. [...] É acanhamento, é bondade. [...] Porque ela é assim, esquece-se, não reflexiona» (OPB, 45). Según ella, «não estava acostumada, não podia estar só» (OPB, 53), y por ello se dedica a compadecerse de sí misma por la soledad y el aburrimiento que siente debido a la marcha de Jorge: «Que só que vou ficar!» (OPB, 50); «Mas estava tão farta de estar só! Aborrecia-se tanto!» (OPB, 53). Sin embargo, Luísa es un ser estático independientemente de la presencia o ausencia de su marido.

4.3.1.2. Ludovina

Ludovina, la *buena, querida y hermosa Lulu*, es caracterizada a través del discurso indirecto libre cuya autoría se atribuye a su marido, por lo que no tenemos acceso a su mundo interior, sino solamente a aquellas características típicas de su rol de esposa y a su apariencia. Godofredo se queda prendado de su aspecto físico desde el primer momento en el que la ve, una tarde en Pedrouços. Debido a un cuerpo imponente con una «bela estatura dela, dos seus belos olhos negros, do porte erecto, do cabelo ondedo e crespo...», la joven le inspira miedo por juzgarla «imperiosa, orgulhosa, exigente, seca» (AC, 11). Sin embargo, en su interior encontró un «coraçõzinho duma criança. Era boa, era esmoler, era alegre, e tinha um génio que corria igual e suave, como a superfície transparente dum rio de Verão» (AV, 11). Por lo tanto, Ludovina es una típica *femme fatale* finisecular rápidamente neutralizada por sus rasgos y carácter infantiles.

Sobre este primer encuentro, Araújo sostiene que se corresponde al pensamiento decimonónico que exalta a la vez que teme a las mujeres. En cuanto a su caracterización, resalta sus cualidades contrastivas:

Do negro dos olhos e o ondedo dos cabelos que denotam sensualidade e a estatura que impõe altivez ao seu porte físico, ela passa de exigente e seca a corpo de rainha bárbara, sem falar da sugestão da ingenuidade ou inocência ao compará-la do ponto de vista emocional a uma criança. (Araújo 2012, 125)

Por lo tanto, los principales rasgos de Ludovina son su extremada belleza y su bondad, únicas características que su esposo considera relevantes. De esta manera, la joven es caracterizada como la perfecta casada. No conocemos ningún detalle objetivo sobre su personalidad, ni

sobre sus quehaceres diarios, aunque se infiere que son los típicos de la mujer burguesa portuguesa según la costumbre y la formación femenina. Todo lo que no está relacionado directamente con su aspecto físico y con aquello que la hace una buena esposa queda fuera del discurso porque son características invisibilizadas y obviadas por la mirada masculina.

Poco se sabe de Ludovina más allá de que se trata de una típica mujer burguesa despersonalizada, que depende del dinero del marido y que vive en la ociosidad del espacio doméstico sin hijos a los que dedicar su tiempo. No es coincidencia que ninguna de las dos adúlteras tuviera descendencia, ya que «los errores de la naturaleza son estériles, la selección natural darwiniana, tan de moda en la época, impide la reproducción del “fallo”» (Losada Soler 2022, 45). Tatiane Santos de Araújo (2012, 124) sostiene que a este personaje femenino «foi atribuído um silêncio quase que gritante, talvez como uma forma de demonstrar a condição de silenciamento reservado à mulher da segunda metade do século».

4.3.2. Los maridos ultrajados

4.3.2.1. Jorge de Brito

Jorge de Brito nos es descrito como «novo, [...] forte, [...] alegre» (OPB, 17) y físicamente «robusto, de hábitos viris. Tinha os dentes admiráveis de seu pai, os seus ombros fortes. De sua mãe herdara a placidez, o gênio manso» (OPB, 7). Tiene «a barba curta e fina, muito frisada» (OPB, 6) y «o cabelo preto e anelado» (OPB, 9). Esta imagen positiva se ve reforzada a través de los ojos de su esposa:

Tinha tudo, ele, para fazer uma mulher feliz e orgulhosa: era belo, com uns olhos magníficos, terno, fiel. Não gostaria de um marido com uma vida sedentária e caturra; mas a profissão de Jorge era interessante; descia aos tenebrosos das minas; [...] era valente; tinha talento! (OPB, 66)

Jorge es descrito de manera objetiva a partir de su posición como hijo de un padre ausente al que conocerá solo a través de un retrato en la sala de estar. Esta figura presidirá la casa antes y después del fallecimiento de la madre. La muerte materna y la soledad sobrevenida será una prueba que la sociedad burguesa solo sabía solucionar con la reconstrucción del hogar a través del matrimonio. En palabras de Donato (1995, 89), «el sentimiento del yo del personaje fue entonces apuntalado por una situación de dependencia por la madre y de sublimación por el padre ausente». De esta manera, dejará de ejercer el papel de hijo único obediente para asumir su rol de marido autoritario. Es decir, la decisión de casarse responde a la necesidad que Jorge tiene, debido a la personalidad dependiente que desarrolla por sus progenitores, de llenar el *nido vacío*, y no por un interés erótico-afectivo. Por lo tanto, no es de extrañar que la ausencia del pilar del hábitat familiar desencadene en el desmoronamiento de la institución del matrimonio.

El personaje representa una especie de punto negro, pues aparece brevemente en la cena inicial de la novela y después de su vuelta de Alentejo, casi al final del libro. Sin embargo, su existencia y su ausencia son los factores que conducen a Luísa primero al adulterio –entre otros– y, después, a la desesperación por el posible descubrimiento de su infidelidad. El cargo de ingeniero de minas de Jorge es la razón por la que este, por primera vez desde que contrajera matrimonio con Luísa, debe separarse de ella. A diferencia de Charles Bovary o de Víctor Quintanar, Jorge, al igual que Innstetten en *Effi Briest*, representa la clase burguesa culta que participa activamente en la sociedad y en el espacio público como funcionario. De esta manera, ambos son definidos y desaparecen rápidamente de la escena, para dejar espacio a los transgresores Basílio y Crampas. Ambos personajes responden, por tanto, al nuevo ideal de masculinidad decimonónico fuerte y serio que es oficial, empresario o ingeniero (Oliveira 2004), y es por eso que otro paralelismo entre ambos es el carácter autoritario y educador con sus respectivas esposas, a las que tratan como a niñas a las que tienen el deber de educar y proteger.

Debido a su ausencia, a la culpabilidad y a las desgracias que le van ocurriendo, la opinión de la esposa mejora y esta aprende a valorar incluso más a su marido: «Nunca lhe parecera tão bonito, tão bom; a sua pessoa depois daquela separação dava-lhe as admirações, os enlevos de uma paixão nova» (OPB, 307). Lo mismo sucede con su amor, que aparentemente se ve reforzado por el tiempo separados:

porque sempre o amara, decerto, reconhecia-o agora - mas não tanto, não tão exclusivamente! [...] suspeitava que o que tinha era apenas um capricho. Um capricho por seu marido! Não lhe parecia rigorosamente casto... Que lhe importava, de resto? Aquilo fazia-a feliz, prodigiosamente. (OPB, 315)

4.3.2.2. Godofredo da Conceição Alves

El protagonista indiscutible de la novela es Godofredo, a través de cuya perspectiva se observa todo el conflicto. La focalización en el marido también la encontramos en *El eterno marido* de Dostoievski y en *La sonata de Kreutzer* de Tolstoi. Godofredo da Conceição Alves es un hombre de negocios de la ciudad de Lisboa que tiene como socio a Machado. A los ojos de la sociedad, el marido es un hombre envidiable por su matrimonio con la bella Lulu, por tener un negocio próspero y por su sólida amistad con otro hombre admirable, su socio Machado, de gran talento en el comercio. Sin embargo, según Duarte (2006, 201), Godofredo «é caracterizado pela falta, pela insegurança, pelo desejo e pela necessidade do olhar do outro».

Físicamente, el marido es un «homem de trinta e sete anos, já um pouco calvo, apesar do seu bigode preto» (AC, 9). El narrador describe su carácter según las leyes naturalistas. El

determinismo del entorno queda patente en sus «principios severos de rapaz educado a serios jesuítas» (AC, 9), que le han infundido un carácter «cheio de boas crenças» (AC, 9). La ley de la herencia lo ha dotado de una naturaleza indolente, como su progenitor, quien gustaba de hacerse llevar en silla de ruedas a pesar de no necesitarla. También es la ley de la herencia la que actúa haciendo del protagonista un lector femenino y sentimental, pues afirma haber recibido estas tendencias de su madre, una señora flaca que tocaba el arpa y se pasaba la vida leyendo versos. Es decir, su flaqueza romántica es atribuida por Queirós a una figura femenina mala lectora de novelas románticas que le puso a su hijo el nombre de un personaje literario. Sobre ella, Godofredo recuerda:

Fora ela que lhe dera aquele nome ridículo de Godofredo. Mais tarde todo esse sentimentalismo que durante longos anos se dera às coisas literárias, aos lares, aos amores de romance, se voltara para Deus: tinha tido os começos duma monomania religiosa: a leitora de Lamartine tornara-se uma devota maníaca do Senhor dos Passos; fora ela que então o fizera educar nos jesuítas - e os seus últimos dias foram um longo terror do inferno. (AC, 9)

Uno de los argumentos que Queirós utilizaba en la crítica a la educación femenina era precisamente la influencia de las mujeres en la educación de los hijos (Araújo 2012, 95). Así, este personaje es una víctima de la formación deficiente de su madre. Godofredo reconoce haberse entusiasmado durante su juventud por los versos de Garrett y por el Coração de Jesus –lecturas románticas y emocionales. Sin embargo, en el alma le había quedado ese romanticismo juvenil que se observa en su gusto por el teatro, los dramas y los incidentes violentos, aunque dice ser un lector racional que no trasladaba sus lecturas a la vida real. Al igual que Luísa, «Lia muito romance. As grandes acções, as grandes paixões, exaltavam-no. Sentia-se por vezes capaz dum heroísmo, duma tragédia» (AC, 9). La educación moralmente severa y su gusto literario lo asemejan al tipo de lector que encarna don Víctor en *La Regenta*. Sus lecturas influyen en su carácter y en la reacción que tiene ante el adulterio de su esposa, similar al ya mencionado don Víctor.

4.3.3. Los amantes y sus artes de seducción

4.3.3.1. Basílio de Brito

La entrada en escena del libertino se produce a través de la evocación de la protagonista. Este hecho es significativo, ya que la posterior victoria del seductor se basa sobre todo en la imagen que Luísa se crea de su primo en su imaginación, donde le atribuye características superiores a las que tiene (Glen 1990, 232-233). Por lo tanto, aparece en los pensamientos de la protagonista y no los abandona en todo el tiempo que dura el proceso de la conquista. Sobre él, Eça de Queirós escribe en la misma carta que ya hemos mencionado a Teófilo

Braga, que es «um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura, e o amor grátis» (Queirós 1878, 412).

Basílio de Brito es el primo de Luísa y su antiguo amor, que se vio obligado a abandonarla cuando «João de Brito [el padre de Basílio], que fazia parte da firma Bastos & Brito, faliu. A casa de Almada, a quinta de Colares foram vendidas. Basílio estava pobre: partiu para o Brasil⁸⁹» (OPB, 15). Después de años en el extranjero –tiempo durante el cual amasó fortuna en el negocio del caucho del alto Paraguay–, de haber viajado a París, a Constantinopla y a Jerusalén, Basílio vuelve a Lisboa para resolver unos negocios y su regreso tiene tanta importancia en la sociedad lisboeta que se anuncia en el *Diário de Notícias*, medio por el cual lo descubre Luísa:

“Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o Sr. Basílio de Brito, bem conhecido da nossa sociedade. Sua Excelência que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos de Sua Excelência que são numerosos”. (OPB, 8)

Sobre este personaje se muestra muy poco, y lo conocido se expresa para reafirmar el papel típico que desempeña, el de seductor: la belleza física, las actividades donjuanescas con diferentes mujeres y la conducta que tiene con la protagonista. El donjuanismo del personaje lo podemos observar en la siguiente cita, en la que Sebastião comenta su fama a pesar de no conocerlo personalmente:

Não havia nela certamente, nem escândalo excepcional, nem romance pungente. Basílio tinha sido apenas um *pândego* e, como tal, passara metodicamente por todos os episódios clássicos da estroinice6 lisboeta: - partidas de monte até de madrugada com ricos do Alentejo; uma típica despedaçada num sábado de touros; ceias repetidas com alguma velha Lola [...]; muita guitarra; [...] além das Lolas e das Carmens usuais, [...] e a Condessinha de Alvim, uma doida, grande cavaleira, que se separara de seu marido depois de o ter chicotado. (OPB, 112)

Nada sabemos sobre su familia –exceptuando el parentesco con Luísa y su madre–, sobre sus quehaceres o el porqué de su comportamiento y personalidad. Conocemos detalles sobre el aspecto físico, que responde a la función de seductor, pero no se alude a ningún aspecto del carácter, sentimientos o historia personal. Por lo tanto, responde a un único fin, la conquista de las mujeres, y por ello el narrador le niega cualquier tipo de mundo interior más allá del desprecio a las mujeres en general y a su prima en particular. Sin embargo, tal y como afirma Bruni (1976, 65-66), junto a la criada Juliana, Basílio es el único personaje activo de la

⁸⁹ Para una explicación más detallada de las condiciones económicas luso-brasileñas de la segunda mitad del siglo XIX, la emigración portuguesa hacia Brasil y sobre los negocios del caucho a los que se dedicó Basílio, consúltese la tesis doctoral «O Brasil e o “brasileiro” em *O primo Basílio*: análise sobre Basílio de Brito» defendida por Giselle Razera en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul en 2016.

novela, pues administra el capital ganado en las especulaciones financieras realizadas en Brasil. Así, ambos se nos presentan enfrentados a la inmovilidad de la burguesía.

La primera vez que se nos ofrece una descripción física de Basílio es a través de las memorias de Luísa, quien «lembrava-se bem dele - alto, delgado, um ar fidalgo, o pequenino bigode preto levantado, o olhar atrevido [...] usava gravatas escarlates pasadas num anel de ouro, fatos de flanela branca» (OPB, 13). Después, lo vemos a través de los ojos de Juliana, que lo describe como «um sujeito, que lhe pareceu “estrangeirado”. Era trigueiro, alto, tinha um bigode pequeno levantado, um ramo na sobrecasaca azul, e o verniz dos seus sapatos resplandecia. [...] Um janota!» (OPB, 56). Por último, es Luísa quien acaba de crear su retrato a través de sus impresiones en el reencuentro:

Achava-o mais varonil, mais trigueiro. No cabelo preto anelado havia agora alguns fios brancos; mas o bigode pequeno tinha o antigo ar moço, orgulhoso e intrépido; os olhos quando ria, a mesma doçura amolecida, banhada num fluido. Reparou na ferradura de pérola da sua gravata de cetim preto, nas pequeninas estrelas brancas bordadas nas suas meias de seda. A Bahia não o vulgarizara. Voltava mais interessante! (OPB, 57)

Esta belleza se ve reforzada por la opinión del resto de la sociedad lisboeta: «erfeito rapaz [...] o que veio hoje ver a senhora! Melhor que o homem!» (OPB, 70), «Um rapaz alto, bonito, com um ar estrangeirado» (OPB, 111).

La información sobre el pasado de Basílio puede considerarse relativamente, sin estar marcada por la imagen romántica e idealizada que Luísa tiene de su primo, ya que proviene de los pensamientos de Sebastião. Sin embargo, estos conocimientos llegan a él a través de otras personas, por lo tanto, no se puede saber con seguridad si son ciertos o no:

Sebastião não conhecia Basílio pessoalmente, mas sabia a crônica da sua mocidade. Não havia nela certamente, nem escândalo excepcional, nem romance pungente. Basílio tinha sido apenas um pândego e, como tal, passara metodicamente por todos os episódios clássicos da estroinice lisboeta: - partidas de monte até de madrugada com ricaços do Alentejo; uma tipóia despedaçada num sábado de touros; ceias repetidas com alguma velha Lola e uma antiga salada de lagosta; algumas pegadas aplaudidas em Salvaterra ou na Alhandra; noitadas de Colares nas tabernas fadistas; muita guitarra; socos bem jogados à face atônita de um polícia; e uma profusão de gemas de ovos nas glórias do Entrudo. As únicas mulheres mesmo que apareciam na sua história, além das Lolas e das Carmens usuais, eram a Pistelli, uma dançarina alemã cujas pernas tinham uma musculatura de atleta, e a Condessinha de Alvim, uma doida, grande cavaleira, que se separara de seu marido depois de o ter chicotado, e que se vestia de homem para bater ela mesma em trem de praça do Rossio ao Dafundo. Mas isto bastava para que Sebastião o achasse um debochado, um perdido; ouvira que ele tinha ido para o Brasil para fugir aos credores; que enriquecera por acaso, numa especulação, no Paraguai; que mesmo na Bahia, com a corda na garganta, nunca fora um trabalhador; e supunha que a posse da fortuna para ele, seria apenas um desenvolvimento dos vícios. (OPB, 112)

Por último, conocemos, gracias al narrador, los orígenes de su fortuna, por lo que no podemos dudar de la veracidad de esta información y, por otra parte, demuestra la falta de escrúpulos del personaje:

A sua fortuna tinha sido feita com negócio de borracha, no alto Paraguai; a grandeza da especulação trouxera a formação de uma companhia, com capitais brasileiros; mas Basílio e alguns engenheiros

franceses queriam resgatar as ações brasileiras, que eram um empecilho, formar em Paris uma outra companhia, e dar ao negócio um movimento mais ousado. Basílio partira para Lisboa entender-se com alguns brasileiros, e comprara as ações hábilmente. (OPB, 262)

4.3.3.2. Machado

En el momento del discurso, Machado «tinha vinte e seis anos; e era bonito moço, com o seu bigodito louro, o cabelo anelado, e o ar elegante» (AC, 8). Su aspecto físico y sus conquistas son las dos características en torno a las que se crea el personaje. Godofredo, durante el período en el que son socios, le conoce tres relaciones: «uma linda espanhola, que apaixonada por ele, deixara um brasileiro rico, um antigo presidente de província, que lhe pusera casa; depois uma actriz de D. Maria, que não tinha nada senão uns bonitos olhos; e agora aquele “negociozito”» (AC, 8). Por lo tanto, Machado representa el típico caso de seductor insaciable. El asunto que mantiene ocupado a Machado —junto a quien había visionado en el teatro Dona Maria *El trapero de París*— y que provoca que se ausente en repetidas ocasiones de su lugar de trabajo es, en la opinión de Godofredo, más importante para el joven que sus anteriores escarceos, aunque no por ello dejaba de responsabilizarse con su empleo: «Apesar daquelas ausências repetidas Machado continuava a ser muito trabalhador, amarrado à carteira dez e doze horas em dias de paquete, activo, fino, vivendo todo para a prosperidade da firma» (AC, 9).

Machado, a diferencia del resto de donjuanes decimonónicos, nos es presentado desde una mirada paternal y afectuosa. Godofredo había sido amigo de su padre —y uno de sus testafierros— y se consideraba íntimo del joven, a pesar de ser consciente de la reserva y el respeto con el que lo trataba su socio. Por ello, lo recuerda como un pequeño querubín de buenos modales y extremada elegancia. Sobre estas aventuras amorosas, Godofredo las mira con simpatía e indulgencia, como si se tratara de algunas de las novelas y dramas que tanto disfruta, a la vez que envidia el estilo de Machado:

ele sentia por estas «tolices» do Machado uma vaga e simpática indulgência. Em primeiro lugar por amizade: conhecera o Machado pequeno, e bonito como um querubim; e nunca deixara de o impressionar vagamente a boa família do Machado, o seu tio Conde de Vilar, as suas relações na sociedade, o caso que dele fazia D. Maria Forbes, que o convidava para as suas quintas-feiras - apesar de negociante - , e além disso, as bonitas maneiras, e certos requintes de elegância: uma coisa que o espantava era que, como o Machado, ele nunca pudera ter aquele bom ar. (AC, 9)

La hipocresía de la sociedad se puede observar en la actitud de Godofredo Alves y sus principios morales. Desde su tendencia romántica, el personaje no condena la conducta de Machado y su costumbre de relacionarse con mujeres casadas, sino que se siente atraído por su vida irregular y cree que es su vía de escape del estrés laboral. Excusa dicho comportamiento por su buen desempeño del socio en la firma y por pensar que nunca será una de las víctimas de su amigo.

4.4. Desarrollo argumental del adulterio

4.4.1. Amenaza de descubrimiento en O Primo Basílio

4.4.1.1. El matrimonio Carvalho

El interés individual de Luísa prevalece en la elección de marido, dirigido por el ideal capitalista burgués del bienestar y el estatus social, la estabilidad económica y el confort (Morales 2010, 20). Esta parece ser también la opinión del autor, pues en su primera *farpa* de 1871 rescribió que las mujeres «precisam casar. A *caça ao marido* é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar [...] Para se imporem à atenção, as meninas têm as *toilettes* ruidosas, os penteados fantásticos, as árias ao piano» (Queirós *apud* Andrade 2017, 66). Pero tampoco los hombres se salvan de esta búsqueda económica, pues, según Queirós en la misma *farpa*, también para ellos una buena dote es el motivo supremo del casamiento.

Sin embargo, ella no parece haber jugado un papel importante en la elección de esposo de Luísa, sino que fue el mismo Jorge quien, después de la muerte de su madre, «começou a achar-se só» por lo que «decidiu casar» (OPB, 7) y encontrar una compañía sustitutoria. Poco después conoció a Luísa y dejó de frecuentar a Eufrásia, la mujer casada que lo recibía regularmente dos veces por semana cuando su marido se ausentaba. Entre él y la madre de Luísa deciden el porvenir de la joven. Ella, sin tener otras opciones de matrimonio y con la preocupación compartida con su progenitora de no encontrar un buen hombre, acepta casarse con Jorge. «Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!» (OPB, 16), exclama la joven por la concretización de la norma social que les imponía el matrimonio a las mujeres. La boda se lleva a cabo a pesar de no estar enamorada de él y deseosa de satisfacer los deseos sexuales que la virilidad de Jorge despierta en ella.

Ao princípio não lhe agradou. Não gostava dos homens barbados; depois percebeu que era a primeira barba, fina, rente, muito macia decerto; começou a admirar os seus olhos, a sua frescura. E sem o amar sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada. Que sensação quando ele lhe disse: "Vamos casar, hem!" Viu de repente o rosto barbado, com os olhos muito luzidios, sobre o mesmo travesseiro, ao pé do seu! Fez-se escarlate, Jorge tinha-lhe tomado a mão; ela sentia o calor daquela palma larga penetrá-la, tomar posse dela; disse que sim; ficou como idiota, e sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seus seios. (OPB, 16)

Luísa recuerda su boda como «um sonho antigo» (OPB, 16) representado con connotaciones negativas por el narrador, al igual que ocurre en *Madame Bovary*. El día de la celebración del enlace se suceden los símbolos que anticipan la futura insatisfacción de la joven novia y su entrada en un ambiente —la institución carcelaria del matrimonio burgués— que le será hostil,

como los nervios que la atenazan, los zapatos que le aprietan los pies o el malestar físico que la acompaña durante toda la jornada. Luísa comienza así una vida que le es impuesta por la sociedad, porque el único valor de las mujeres consistía en el hombre al que estaban unidas, y el conflicto se genera entre la situación forzada en la que vive y sus propios deseos:

Casaram às oito horas, numa manhã de nevoeiro. [...] Todo aquele dia lhe aparecia como enevoadado, sem contornos, à maneira dum sonho antigo – onde destacava a cara balofa e amarelada do padre, e a figura medonha duma vela, que estendia a mão adunca, com uma sofreguidão colérica, empurrano, rogando pragas, quando, à porta da igreja. [...] Os sapatos de cetim apertavam-na. Sentia-se enjoada da madrugada, fora necessário fazer-lhe chá verde muito forte. (OPB, 8)

La responsabilidad sobre Luísa cambia de manos de su madre a las de Jorge. Este fija el domicilio matrimonial en la casa que anteriormente había compartido con su madre y le niega a la joven esposa la autoridad sobre su hogar y la posibilidad de hacer ningún cambio decorativo por el temor a perder la memoria de la madre fallecida –hecho que refuerza la idea de que lo que Jorge buscaba era una mujer como su madre, y no una mujer con su propia personalidad. La descripción de la casa de Jorge, con el retrato⁹⁰ de sus progenitores, parece un ambiente envejecido y moralmente rígido, poco adecuado para unos recién casados. La casa es la base del microcosmos individual en el que se realizará la interacción social y el espacio al que queda relegada la protagonista. El espacio simbólico en el que Luísa quiere ascender, es decir, su casa, le es arrebatado por el control de su esposo, quien decide todo lo relativo a su casa: quién lo ocupa y quién no, quién puede permanecer en él y quién no –por ello, Juliana sigue trabajando para la familia a pesar de la antipatía manifiesta de Luísa y los encuentros furtivos con Leopoldina, a quien Jorge desprecia. Luísa es el prototipo de mujer silenciada a quien le es negado el lenguaje para expresar sus deseos u opiniones en las reuniones periódicas celebradas en el domicilio familiar.

En la investigación que Clarice Gomes Clarindo Rodrigues (2013, 49) lleva a cabo en su trabajo final de máster resalta la importancia de la ventana en la configuración del personaje central femenino. Si consideramos las ventanas como representación de la libertad (Martín Gaité 1987), en el caso de Luísa son un símbolo más de su enclaustramiento, pues el narrador las describe cerradas y cubiertas por cortinas gruesas que impiden la entrada de la luz y mirar hacia fuera. De esta manera, el universo femenino creado y descrito por Queirós demuestra que:

⁹⁰ Micaela da Silva Marques Moura (2018, 7-9) analiza las funciones de los dos retratos dentro del texto. El cuadro del padre se utiliza para completar la descripción del hijo, cumpliendo así la ley de la herencia biológica. Asimismo, ambos retratos sirven como continuo recordatorio para Luísa de la ausencia del marido y la fidelidad que le debe, pero también de aviso ante el peligro durante las visitas de Leopoldina y Basílio.

Ao criar limites ficcionais para as possibilidades da experiência feminina, esse script inscreve os desejos individuais num código colectivo de acções cujas consequências reforçam comportamentos psiquicamente introjetados e papéis socialmente legitimados. [...] observa-se que a trajetória das personagens femininas é decalcada num script que circunscreve a personagem num universo erótico-familiar, num dever-se que praticamente anula qualquer opção de actuar-se fora dele. (Schmidt 2000, 74)

A pesar de todo, los sentimientos de esta hacia su marido parecen aumentar una vez casados, y solo entonces comienza a ser consciente de la valía del hombre con el que había unido su vida. De esta manera, Luísa se autoconvence de que optó por el mejor partido:

Mas era o seu marido, era novo, era forte, era alegre; pôs-se a adorá-lo. Tinha uma curiosidade constante da sua pessoa e das suas coisas, mexia-lhe no cabelo, na roupa, nas pistolas, nos papéis. Olhava muito para os maridos das outras, comparava, tinha orgulho nele. Jorge envolvia-a em delicadezas de amante, ajoelhava-se aos seus pés, era muito dengueiro. E sempre de bom humor, com muita graça [...] Era o seu tudo - a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem! (OPB, 17)

Hubo quien opinaba que Jorge y Luísa se casaron demasiado rápido, pues su noviazgo duró solamente un otoño: «conheceu Luísa, no verão, à noite, no Passeio [...] No inverno seguinte foi despachado, e casou» (OPB, 7-8). Ante la rapidez del enlace Sebastião exclamó decepcionado: «Casou no ar! Casou um bocado no ar!» (OPB, 8). Tal reacción es atribuida por Fornos (2017, 171) a un comportamiento íntimo entre los dos hombres que remite a una posible relación homoafectiva que escandalizó a Machado de Assis. No obstante, tanto el amigo de la familia como el resto de la sociedad tuvieron que retractarse, al menos en un primer momento, y reconocer en Luísa a una esposa ejemplar que desempeñaba el rol que le ha sido asignado en la estructura familiar:

Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinha amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto serio. (OPB, 8)

La felicidad matrimonial, tres años después de casarse, parecía completa. El ingeniero pensaba que «que bom que tinha sido! Ele próprio melhorara; achava-se mais inteligente, mais alegre...» (OPB, 8) y Luísa sentía que «uma felicidade abundante enchia-os deliciosamente» (OPB, 51). Jorge no se parece al resto de maridos burlados, pues es joven, estable, amante de su esposa («Vivia com ela havia três anos - e o seu amor era sempre o mesmo, vivo, meigo, dedicado» [OPB, 223]) y muestra interés por la vida de su mujer. Sin embargo, su actitud hacia Luísa es en muchas ocasiones paternalista, ya que la trata como a una niña —reprendiéndola y acunándola, por ejemplo—, decide con quién se debe relacionar, la vigila a través de los ojos de Sebastião («Porque ela é assim: esquece-se, não reflexiona. É preciso alguém que a advirta» [OPB, 45])—, interviene en los cuidados de la casa contratando a Juliana a pesar de que Luísa la considerase antipática y le niega la posibilidad de despedirla.

Así, en su propia casa, Luísa no tiene ningún tipo de autoridad e incluso es vigilada por la criada, quien informa a Jorge de las visitas que recibe.

Por lo tanto, Jorge no parece comprender a su compañera, aunque se muestre compasivo y amoroso cuando, al final de la novela, la perdona (Glen 1990, 228) a pesar de la presión moralizante ejercida por la sociedad hipócrita. La pareja es incapaz de conocerse y comprenderse mutuamente de manera objetiva, lo que podemos observar en el miedo de Luísa a la posible reacción asesina de Jorge pese a conocer su carácter plácido, o en la conversación de Jorge con Sebastião antes de su partida en la que infravalora el aprecio que Luísa le guarda a Leopoldina. Este desconocimiento es atribuido por Carolina Regina Morales (2010, 56-57) a la hipocresía de la sociedad y a las máscaras que ambos cónyuges utilizan en público.

Las críticas al matrimonio burgués se suceden en *O Primo Basílio*, aunque desde una perspectiva profundamente machista que relega la naturaleza femenina a un mero papel reproductivo, acorde a los preceptos del positivismo científicista de Comte o Proudhon que consideraban a las mujeres seres subalternos: «a fêmea era um ente subalterno; o homem deveria aproximar-se dela em certas épocas do ano (como fazem os animais, que comprehendem estas coisas melhor que nós), fecundá-la, e afastar-se com tédio» (OPB, 339). Julião, el médico, se refiere a él como a una *fórmula administrativa* que acabará desapareciendo con el paso del tiempo. Según Botoso (2014, 301-302), Eça de Queirós utiliza la novela, como es habitual durante el Realismo, como herramienta reformadora de la sociedad, como «obra de combate, arma de ação transformadora» (Moisés 2008, 259) contra la hipocresía de las instituciones vigentes.

4.4.1.2. Un adulterio incestuoso

La relación de Luísa y Basílio empieza en la prehistoria del relato, aunque desconocemos el momento exacto, puesto que por su parentesco se infiere que se conocieron desde la infancia. No obstante, sí que sabemos que compartieron un romance –cortado primero por la partida de Basílio a Brasil a hacer fortuna y, segundo, por la carta que un año después le envía a su prima: «Tenho pensado muito e entendo que devemos considerar a nossa inclinação como uma criancice...» (OPB, 15)– de seis meses en su juventud, al contar ella con dieciocho y él con veintisiete años:

Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então dezoito anos! [...] De resto fora uma criancice; ela mesma, às vezes, ria, recordando as pieguices ternas de então, certas lágrimas exageradas! [...] Aquilo começara em Sintra, por grandes partidas de bilhar muito alegres [...] Depois, vieram todos os episódios clássicos dos amores lisboetas passados em Sintra. (OPB, 13-14)

Si seguimos las leyes naturalistas, no encontramos ninguna herencia propensa al adulterio en el historial familiar de Luísa. La única culpa que se le puede achacar a la madre es haberle proporcionado una educación deficiente, pues en su lectura de libros de la colección titulada Biblioteca das damas encontramos los antecedentes del gusto literario de la hija. Asimismo, es responsable de su falta de rigor cuando Luísa, más joven, mantenía esa primera relación con Basílio, ya que «coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava» (OPB, 14).

En el comienzo del discurso, «havia sete anos que não via o primo Basílio!» (OPB, 65), y desde el momento en el que lee en el periódico sobre su regreso, Luísa no deja de pensar en él. Por lo tanto, incluso antes de reencontrarse, la imaginación de la protagonista ya está allanando el camino del seductor. Empieza a «pensar, o que teria sucedido se tivesse casado com o primo Basílio» (OPB, 17), a compadecerse de que «nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta!» (OPB, 65) y a ansiar «uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento» (OPB, 66). La vuelta de Basílio representa la vuelta de la adolescencia, del amor exaltado y del objeto del deseo perdido. Tal y como afirma Donato (1995, 90), lo que diferencia a Luísa del resto de adúlteras es que «actualiza en la persona de Basilio un sueño no consumado de su juventud quebrado por la partida del ser amado tras una brevísima relación». Luísa, con la ayuda de su imaginación entrenada por las novelas, reconstruye el pasado y encuentra en aquellas promesas de matrimonio incumplidas la manera de vivir fuera de las normas sociales, escapándose junto a Basílio de su insatisfacción vital.

El parentesco de los amantes facilita las intenciones de Basílio. Ella se siente con derecho a recibirlo en su casa y a exaltarse ante los chismorreos de la vecindad: «Isto é curioso! Tenho um parente único, com quem fui criada, que não vejo há uns poucos de anos, vem-me fazer três ou quatro visitas, está um momento, e já querem deitar maldade!» (OPB, 154); él se aprovecha de esta relación para poder derribar las reticencias de Luísa, puesto que ella pensaba que «és o único parente que tenho, agora...» (OPB, 58). La conquista de la joven es rápida, posiblemente debido al tiempo reducido del que disponía sin la presencia de su marido. Al principio, pensaba que se trataría de un amor platónico que no tendría consumación: «adorava-a, decerto, mas puramente. [...] Seria como uma amizade de irmãos, nada mais [...] Seria um sentimento ideal» (OBS, 109). Después, cuando la pasión empieza a vencer su resistencia, «toda a vergonha dos seus desfalecimentos cobardes, sob os beijos de Basílio, veio abrasar-lhe as faces» (OBS, 117). El recuerdo de su marido la atormenta, pero no es más fuerte que la seducción de Basílio.

Luísa, desde la noticia de la separación, hace hincapié en «que só que vou ficar» (OPB, 50) y mientras se van sucediendo los acontecimientos y su rendición en los brazos de Basílio, se justifica pensando que «tudo era por ele [Jorge] estar fora, na província! Se ele ali estivesse ao pé dela!» (OPB, 118). El viaje auspicia el adulterio. En su egocentrismo y el ansia por dejar de sentirse sola, la joven se regocija pensando que su primo «estava apaixonado por ela! E queria vir viver junto dela! O amor daquele homem, que tinha esgotado tantas sensações, abandonado decerto tantas mulheres, parecia-lhe como a afirmação gloriosa da sua beleza e a irresistibilidade da sua sedução» (OPB, 158).

Jorge y Basílio, a pesar de ser rivales, no se reconocen como tales en ningún momento, ni tienen relación directa. Jorge parece aceptar la idea de que Basílio visitara a Luísa con el propósito de acompañarla en su soledad y aburrimiento, pero no sabía que los dos primos habían tenido una relación amorosa; por otro lado, Basílio sí que ve una imagen del marido en el medallón de Luísa, pero no le muestra ningún respeto y sigue adelante con su conquista. Cuando Jorge vuelve a Lisboa, Basílio ya había abandonado el país, y cuando este último vuelve y quiere recuperar los encuentros furtivos con Luísa, ella ya había muerto y Jorge había abandonado su casa familiar para irse a vivir con Sebastião. Sobre las diferencias entre ambos, Luísa reflexiona en los siguientes términos: por una parte, de Basílio diría «que egoísta, que grosseiro, que infame! E é por um homem assim que uma mulher se perde! É estúpido!» (OPB, 222), y por otra parte valoraría los años compartidos con su marido y el amor que este le profesaba: «*Esse* não! Vivía com ela havia três anos – e o seu amor era sempre o mesmo, vivo, meigo, dedicado» (OPB, 223).

Lo que desencadena el adulterio de Luísa es una serie de acontecimientos que concurren en el momento oportuno para minar la resistencia de la lisboeta. Inicialmente esta separación prolongada de los cónyuges acontecía por primera vez desde que decidieron unirse en matrimonio. La ausencia de Jorge deja a su esposa –descrita como una «nova [...] amorosa» (OPB, 290) de naturaleza ardiente– sola y aburrída, circunstancias que propician su acercamiento al primo Basílio. Es irónico que la noche antes de que Jorge partiera en su viaje, Luísa se engañara y creyera tener un buen presentimiento: «Em torno das velas uma borboleta branca esvoaçava. Era bom agouro!» (OPB, 52). Asimismo, el reencuentro con su antiguo amor se produce en la coyuntura apropiada: «Havia doze dias que Jorge tinha partido e [...] Mas estava tão farta de estar só! Aborrecia-se tanto!» (OPB, 53).

Además, Luísa se ve especialmente influida por el medio cultural y social en el que se mueve: las tertulias que se celebran en su casa, las frustraciones de doña Felicidade, el desencanto de

Julião o las sugerencias del drama de Ernestinho. Sin embargo, el estímulo más insistente es la vida y las confesiones de Leopoldina –amistad que Jorge no acepta y cuya compañía demanda que deje de frecuentar por el temor a que la vecindad pensara que Luísa era igual que su amiga–, personaje a través del cual el autor critica la vigilancia comunitaria a la que están sometidas las mujeres y la hipocresía de la sociedad decimonónica portuguesa –*os podres*–, que defendía la moral pero no la practicaba. Las conversaciones con su amiga que toma el adulterio por hábito despiertan la admiración y la curiosidad de la protagonista, quien romantiza las infidelidades de Leopoldina y la convierte en una especie de heroína:

Era muito indiscreta, falava, muito de si, das suas sensações, da sua alcova, das suas contas. [...] Aquilo era sempre muito picante, cochichado ao canto de um sofá, entre risinhos; Luísa costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso! [...] quase lhe parecia uma heroína [...] Aquela conversa embaraçava Luísa; sentia-se corar, mas o crepúsculo, as palavras de Leopoldina davam-lhe como o enfraquecimento de uma tentação. (OPB, 20, 167)

Leopoldina representa el límite extremo tolerado por la sociedad en un comportamiento femenino moral y familiar (Berrini 1982, 132-133), pues es una mujer que representa la libertad femenina capaz de tomar varios amantes para escapar de un matrimonio infeliz. A través de ella, el autor expone el machismo y la desigualdad de género: «os homens são bem mais felizes que nós [...]. Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal!» (OPB, 165). La fina ironía de Queirós ubica el inicio de la amistad –y de una relación sáfica⁹¹, hipótesis reforzada por la bisexualidad reconocida de Leopoldina– entre ambas mujeres en la calle Madalena donde ambas residían y habían estudiado en el colegio Patriarcal: «anticipa ironicamente o conflicto que estaría por vir, decorrente de uma atitude feminina condenável (Madalena) perante a visão da sociedade (Patriarcal)» (Amora 2008, 76).

Otro factor que juega un papel importante en la claudicación adúltera de Luísa es el climatológico. El calor sofocante de Lisboa en verano favorece la conquista de Basílio. En el primer encuentro entre los primos, Luísa dice: «Que calor que está! [...] Abafa-se, hein!» (OPB, 62) y más tarde, para justificar su deseo de ir al campo con Basílio, «queixou-se do continuo calor, da seca de Lisboa» (OPB, 127). Las menciones al clima se repiten a lo largo de la novela en boca de varios personajes y parecen influir en el aburrimiento de Luísa. A este respecto, Belse De Sousa y Pereira Rocha (2021, 20), en el análisis que hacen de la obra en clave junguiana, relacionan el calor con una transformación del individuo controlada por la libido.

⁹¹ Para un análisis completo de la diferencia sexual y la disforia de género en *O primo Basílio* y *O crime do Padre Amaro*, recomendamos Sabine (1997 y 2007).

También el medio cultural y social en el que se circunscribe a Luísa actúa de acicate a su posterior caída. Sin embargo, los factores de más importancia parecen ser, una vez más, su imaginación y la influencia que tienen en su vida la música que toca en el piano (Botoso 2014, 314) y los libros que lee. Las novelas románticas con las que se deleita le crean una visión del amor que no tiene cabida en una sociedad racional marcada por la hipocresía (Amora 2008, 73). Luísa es una lectora ingenua y sin una formación⁹² que le aportara las herramientas necesarias para analizar críticamente y reflexionar sobre lo que lee. Su mentalidad contaminada por el Romanticismo caduco se puede observar en la siguiente cita:

Lia muitos romances, tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se per Walter-Scott e pela Escócia; desejava então viver num castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões das clan, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heroicas, que o vento do lago agita e faz viver, e amara Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de águia, presa ao lado pelo cardo da Escócia de esmeraldas e diamantes. [...] Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltara-se por Mr. de Camors [...]. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier; o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada. (OPB, 12)

La evolución de su gusto literario refleja también un cambio en sus valores y en su comportamiento (Lajolo 1997). En su adolescencia, Luísa fantaseaba con vivir en un castillo de la Escocia de los héroes románticos de Walter Scott⁹³, en la edad adulta, soñaba con la elegancia del París del que llegaba Basílio. Después de leer *La dama de las camelias*, la percepción que tiene sobre los hombres muta hacia un ideal inalcanzable para su marido: «os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes» (OPB, 12). Luísa recibe las mismas influencias que Emma Bovary de Walter Scott y de las novelas históricas románticas, lo que también la convierte en una doncella a la espera de un caballero –cualquier caballero– que la rescate del aburrimiento matrimonial. Esta coincidencia la podemos observar en la siguiente cita:

Se suscribió a *La Corbeille*, un periódico para mujeres, y al *Sylphe des salons*. Devoraba, sin omitir ninguna, todas las reseñas sobre los estrenos, las carreras de caballos y las recepciones, se interesaba por el debut de una cantante, por la inauguración de un establecimiento comercial. Estaba al tanto de las nuevas modas, conocía las direcciones de los buenos modistos, y sabía qué días se iba al Bois de Boulogne o a la Ópera. Estudió las descripciones de muebles que Eugène Sue hacía en sus escritos; leyó a Balzac y a George Sand, buscando en ellos satisfacciones imaginarias a sus anhelos personales.

⁹² La educación deficiente de la protagonista y la influencia de las novelas románticas quedan asimismo patentes a través de la misiva interceptada por Juliana. Esta es un «texto previsível e repetitivo, no qual faltam articulação e coesão e há o emprego de lugares comuns» (Morales 2010, 40).

⁹³ Soczek Mendes y Chemeres (2020, 76) resaltan, sobre ese período inicial de Luísa, la crítica que posiblemente estaba haciendo Queirós al medievalismo e historicismo del Romanticismo Nacionalista que parecían contribuir a la alienación social, sobre todo de las mujeres.

Incluso se llevaba el libro a la mesa, y pasaba las páginas mientras Charles comía y hablaba con ella. (MB, 114)

Conociendo su pasión por las novelas, Basílio le regala *Mulher de Fogo* (1872), de Adolphe Belot, libro que él mismo define como «um pouco picante» (OPB, 89) y con el que pretende provocar la pasión de su prima. Esta lectura, y la conversación que mantienen en la tarde en la que se la proporciona, marca un antes y un después en su relación y en la concepción que Luísa tenía del adulterio, puesto que Basílio sabe activar su imaginación y hacerla soñar con poder ser igual que las mujeres sobre las que leía, crear un paralelismo entre su vida y las vidas literarias:

Depois falou muito de Paris; contou-lhe a moderna crônica amorosa, anedotas, paixões chiques. Tudo se passava com duquesas, princesas, de um modo dramático e sensibilizador, às vezes jovial, sempre cheio de delícias. E, de todas as mulheres de que falava, dizia recostando-se: era uma mulher distintíssima; tinha naturalmente o seu amante...

O adultério aparecia assim um dever aristocrático. De resto a virtude parecia ser, pelo que ele contava, o defeito de um espírito pequeno, ou a ocupação reles de um temperamento burguês... (OPB, 127)

A este respecto es interesante la teoría de Soczek Mendes y Chemeres (2020, 76) según la cual, en la relación que Basílio y Luísa establecen entre adulterio y aristocracia, se relega la infidelidad al mismo plano que a la clase social, es decir, al pasado y al mundo imaginario, y la aleja de la burguesía, que se vincula con el presente y la realidad vivida. De esta manera, apelando al pasado histórico retratado por los románticos y pintándolo de manera exótica y literaria, Basílio pretende convencer a su prima de que la aventura que necesita en su vida es el adulterio con él, y de que la distinción social pasa necesariamente por un amante, pues así actúan las parisienses: «E, de todas as mulheres de que falava, dizia, recostando-se: Era uma mulher distintíssima, tinha naturalmente o seu amante...» (OPB, 127).

Ramalho Ortigão publicó el 25 de marzo de 1878 en la *Gazeta de Notícias* unas consideraciones acerca de la educación y los quehaceres de Luísa, y la relación de ambos con la fascinación que siente por su primo:

Luísa, a burguesinha lisbonense, é horrivelmente verdadeira, no seu culto da sentimentalidade e do dandismo, na sua admiração palerma do primo janota. Creio, porém, que esta figura aproveitaria em ser mais rodeada dos principais elementos que determinam o seu caráter. Conviria tornarem-se conhecidos os trâmites da sua educação, parcelas de que ela é a soma. Seria bom mostrar como, pelos princípios em que a criaram, ela não podia fatalmente ter um ideal mais elevado que o do Basílio, tão irresistível pela escolha das suas gravatas, pelas frescuras das suas luvas, pelo preço dos seus sachets! Pelo que lhe ensinaram, pelo que lhe disseram, pelo que lhe deixaram ler, como havia de discernir ela as qualidades e os merecimentos que toman o homem verdadeiramente distinto e superior? (Ortigão [1878] *apud* Nascimento 2008, 162)

Ferreira Araújo ([1878] *apud* Nascimento 2008, 182), sin embargo, publica el 12 de abril de 1878 en el mismo periódico una crítica a la generalización que Eça hace con respecto a las consecuencias de una educación deficiente en las mujeres. Así, a la pregunta de si «em idénticas condições de educação e de sedução todas as mulheres cedem», responde

categoricamente que no, pues es de la opinión que en cualquier tipo de análisis, sean estos clínicos, sociales, morales o fisiológicos, es muy complicado establecer estados y medios iguales. Ocho días después, S. Saraiva ([1878] *apud* Nascimento 2008, 202) defendía el carácter de Luísa, a quien consideraba un títere y el ejemplo usado por Queirós para «demostrar que todas as mulheres, em tais circunstâncias, ficam reduzidas à inconsciente posição de títeres e que é dessa posição que les há de vir o arrependimento ou o castigo».

Podemos suponer que a Basílio le corría prisa conquistar a su prima, debido a su corta estancia en Lisboa. La cuarta vez que se encuentran ya le declara sus sentimientos: «Desde o primeiro dia que te tornei a ver estou doido por ti, como dantes, a mesma coisa. Nunca deixei de me morrer por ti. Mas não tinha fortuna, tu bem o sabes, e queria-te ver rica, feliz. Não te podia levar para o Brasil. Era matar-te, meu amor! Tu imaginas lá o que aquilo é!» (OPB, 107-108). Pero no solo eso, sino que se atreve a dar un paso más e intenta un acercamiento físico, al que Luísa no se opone tanto como las normas sociales le imponen: «Ele então não hesitou, prendeu-a nos braços. Luísa ficou inerte, os beiços brancos, os olhos cerrados - e Basílio [...] inclinou-lhe a cabeça para trás, beijou-lhe [...] os lábios depois muito profundamente; os beiços dela entreabriram-se; os seus joelhos dobraram-se» (OPB, 108).

Después de esta debilidad, Luísa se plantea enviarle una carta a su primo informándole de que ya no volvería a recibirlo en su casa, pero su imaginación vuelve a actuar acorde a los intereses de Basílio: «Imaginava-o só, no seu quarto de hotel, infeliz e pálido; e daqui, pelos declives da sensibilidade, passava à recordação da sua pessoa, da sua voz convincente, das turbações do seu olhar dominante; e a memória demorava-se naquelas lembranças» (OPB, 118). Así, la protagonista se considera, por una percepción errónea de los sentimientos y la vulnerabilidad del conquistador, la principal responsable del bienestar emocional y físico de este.

No obstante, la resistencia de Luísa se debilita por completo cuando Basílio no aparece a una cita y en su lugar la visita Sebastião. Este, después de muchas dudas y preocupaciones, decide informarla sobre los chismorreos que las visitas de su primo despiertan en la vecindad. Asimismo, a pesar de ser amigo de Jorge, Sebastião la quiere ayudar: «Escusa de saber! [...] Isto fica entre nós!» (OPB, 128). La presión social a la que se enfrenta Luísa no es tan acuciante como la que aqueja al resto de adúlteras. En su caso, se reduce a la calle en la que se encuentra su casa. No obstante, «Era um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida de mexericos!» (OPB, 45). Es irónico que los dos hombres que se alzan como defensores de la moral y la honestidad de Luísa son ambos

culpables de amancebamiento, uno con su criada, el otro con la mujer del estanquero de la ciudad a la que viaja por negocios⁹⁴:

[Sebastião] – E sem família, num terceiro andar da Rua do Ferregial, amancebado com a criada, ocupava-se de economia política. (OBS, 34)

[Jorge] – Saberás, amigo Sebastião, que fiz aqui uma conquista. Não é o que se pode chamar uma princesa, porque é nem mais nem menos que a mulher do estanqueiro. Parece estar abrasada no mais impuro fogo, por este seu criado. (OBS, 276)

Cuando Luísa comienza a dirigir su propia vida y a abandonar su silencio, es advertida de lo inadecuado de su actuación a ojos de los demás. Estas noticias consiguen irritarla contra la hipocresía de la vecindad y el control sobre su vida privada («Que vida estúpida, a dela» [OPB, 170]), y una vez más Luísa muestra su densidad psicológica a través de una respuesta rápida y precisa a las acusaciones de Sebastião, haciendo hincapié en su parentesco con Basílio. Este enfado, combinado con la influencia de Leopoldina («As conversas de Leopoldina e a lembrança das suas felicidades voltavam-lhe a cada momento; uma pontinha de champanhe agitava-se no sangue» [OPB, 170]) y el miedo que la marcha de Basílio le produce, hace que, cuando este por fin aparezca, la protagonista caiga en sus redes. La rendición acontece en una elipsis temporal típica de las novelas de adulterio, e incluso con esa irónica exclamación divina que unos años después también lanzaría Ana Ozores en el momento de su perdición:

Apertou-a contra si, beijou-a; ela deixava, toda abandonada; os seus lábios prendiam-se aos dele. Basílio deitou um olhar rápido, em redor, pela sala, e foi-a levando abraçado, murmurando: - Meu amor! Minha filha! - Mesmo tropeçou na pele de tigre, estendida ao pé do divã.

-Adoro-te!

-Que susto que tive! -suspirou Luísa.

-Tiveste?

Ela não respondeu; ia perdendo a percepção nítida das coisas; sentia-se como adormecer. Balbuciou: -Jesus! Não! Não! -Os seus olhos cerraram-se. (OPB, 171)

Después de la advertencia de Sebastião y de su caída, Luísa piensa en cómo reaccionaría la comunidad si supiera del adulterio y se les diera, al fin, la razón a las reticencias iniciales con respecto al matrimonio Carvalho: «quando, só, no seu quarto, se chegava por acaso à janela, punha-se a imaginar o que diria a vizinhança, quando se soubesse! Condená-la-iam? Lamentá-la-iam? [...] Como eles todos gritariam: - “Bem dizíamos nós! Bem dizíamos nós!”» (OPB, 289).

En *O primo Basílio* el adulterio se alarga en el discurso, puesto que en este caso tiene importancia cómo la protagonista vive su infidelidad y la forma en la que las consecuencias

⁹⁴ Luísa justifica las infidelidades de su marido con argumentos biologists: «estava há dois meses fora! Sentía-se cansado da sua viuvez! Encontrava uma mulher bonita! Tomava auilo como um prazer passageiro, sem importancia...» (OPB, 279).

surgen y se precipitan sobre ella. La rendición de Luísa es mucho más rápida que en la mayoría de las novelas de adulterio que analizamos y precisa de menos esfuerzos por parte del seductor –que parecen reducirse a mirar de forma lasciva a su prima: «Basílio não tirava os olhos de Luísa» (OPB, 88), y a hacerle un par de regalos para activar su imaginación–, puesto que casi la totalidad de la conquista se produce en la imaginación de la protagonista. Botoso (2014, 309) resalta que Luísa solo hace que repetir el comportamiento de muchas de las personas que la rodean –todas ellas con vidas reprobables–, y por ello Basílio solo tiene que darle un pequeño empujón para hacerla caer. Después de un matrimonio carente de emociones, Luísa se deja seducir por el exotismo de su primer amor.

El adulterio cambia la autopercepción de la protagonista quien, frente al espejo, se descubre una belleza antes desconocida: «e ao pasar diante do espelho ficou surpreendida: nunca se vira tão linda!» (OPB, 110). En este momento recordaría las palabras de Leopoldina: «não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita» (OPB, 178). También su actitud se ve alterada por la infidelidad. Luísa se vuelve arrogante y comienza a desear, influida por los ideales de Basílio, tener cosas finas y a despreciar a las personas virtuosas con tal de justificar sus opiniones libertinas. Tal y como afirman Santos y Strothmann (2007), la unión con Basílio la hace creer que está ascendiendo socialmente de una simple mujer burguesa a una mujer sofisticada con hábitos elegantes. El cambio operado en su comportamiento no pasa desapercibido a ojos de Sebastião, a quien «parecia-lhe aquela uma outra Luísa, diferente, que o assustava; e quase curvava os ombros sob a estridência da sua voz, que nunca conhecera tão forte, vibrando numa loquacidade trapalhona» (OPB, 155).

Luísa, a pesar de que la imagen de su marido la atormenta («todavía a lembrança de Jorge não a deixava [...] estava ali, imóvel mas presente, sem lhe fazer medo, nem lhe trazer remorso; era como se ele tivesse morrido, ou estivesse tão longe que não pudesse voltar, ou a tivesse abandonado!» [OPB, 179-180]), se sentía sola y abandonada y disculpaba sus actos pensando que «tinha sido uma *fatalidade*: fora o calor da hora, o crepúsculo, uma pontinha de vinho talvez» (OPB, 180) o que «não fora culpa sua. Não abriera os braços a Basílio voluntariamente! [...] não era a primeira que enganara seu marido; e muitas era apenas por vício; ela fora por paixão...» (OPB, 180). Por lo tanto, al igual que Ana, Luísa también se justifica inicialmente pensando que su infidelidad estaba impulsada por el amor, y es posible que en ese momento de verdad lo pensara así: «E ele amava-a tanto!... Seria tão fiel, tão discreto! As suas palavras eram tão cativantes, os seus beijos tão estonteadores!... E enfim que lhe havia de fazer agora? Já agora!...» (OPB, 180). Sin embargo, este amor es muy frágil y cuando nace ya está comenzando a morir, lo que explica que poco después Luísa no sea

capaz de entender su propia actuación más allá de un deseo físico suscitado por la curiosidad novelesca.

En cuanto a los sentimientos de Basílio, estos no son en ningún momento un secreto para el lector. Mientras, por un lado, le está declarando su amor a Luísa, por el otro, está demostrando, en las conversaciones con su amigo Reinaldo, que ni antes ni después de cometerse el adulterio estaba interesado en nada más allá de lo sexual:

[después del viaje al campo] –E então essa questão da prima, vai ou não vai? [...] Acaba com essa prima. Viola-a. Se ela te resiste, mata-a!

Basílio, que se estendera numa poltrona, disse, estirando muito os braços:

–Oh! Está caidinha! (OPB, 147)

[después de cometer adulterio] - Então?

–Agora mesmo –disse Basílio mordendo o charuto.

–Enfim, hein? –exclamou Reinaldo, arregalando os olhos, com uma grande alegria.

–Enfim!

–Ainda bem, menino! Ainda bem! [...]

–Como um anjo, menino! –suspirou Basílio (OPB, 174-175).

Pero es al final de la novela cuando muestra claramente sus intenciones en el momento en el que tiene que elegir entre ayudar a Luísa o seguir con su vida de conquistas donjuanescas: «Mas tinha pena dela, coitada! E depois, sem a amar, apetecia-a [...] Que, verdade, verdade, enquanto estivesse em Lisboa o romance era agradável, muito excitante; porque era muito completo! Havia adulteriozinho, o incestozinho» (OPB, 261-262).

La misma noche que Basílio consigue su propósito, empieza a pensar en un sitio más adecuado para sus encuentros: «Ele passou-lhe o braço pela cinta, começou a dizer que havia de procurar uma casinha para se verem melhor, estarem mais à vontade; não era mesmo prudente ali em casa dela...» (OPB, 172). Luísa accede a esta propuesta con la ilusión que le producía vivir «ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos!» (OPB, 193) en el lugar escogido por su amante: «Conhecia o gosto de Basílio - e o Paraíso decerto era como no romance de Paulo Féval» (OPB, 194). Pero su romance empieza igual de mal como acaba, y la degradación de su nido de amor es una prueba de ello. El narrador retrata, en el símbolo invertido de la escalera, el ascenso de Luísa a los infiernos, irónicamente denominado por Basílio el Paraíso (Donato 1995, 93). Este espacio representa la primera incursión de Luísa en un espacio público que les es vedado a las mujeres burguesas, pero también el contraste entre sus expectativas, creadas por las lecturas, y la realidad de lo que Basílio está dispuesto a ofrecerle:

fê-la entrar num quarto pequeno, forrado de papel às listras azuis e brancas.

Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos...

Fez-se escarlate, sentou-se, calada, embaraçada. E os seus olhos muito abertos, iam-se fixando - nos riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos, ao pé da cama; na esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada; nas bambinelas da janela, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; numa litografia, onde uma figura, coberta de uma túnica azul flutuante, espalhava flores voando... [...] Luísa mordía os beiços; sentia-se entristecer. [...] Assim um iate que aparelhou nobremente para uma viagem romanesca vai encalhar, ao partir, nos lodaçais do rio baixo; e o mestre aventureiro, que sonhava com os incensos e os almíscares das florestas aromáticas, imóvel sobre o seu tombadilho, tapa o nariz aos cheiros dos esgotos. (OPB, 195-197)

En cuanto a sus relaciones, Luísa quedará atrapada, al menos mientras dura la ausencia de Jorge, en el ciclo descenso-éxtasis sexual-degradación-culpa (Donato 1995, 94), y se resignará a la rutina de sus encuentros al igual que hiciera Emma Bovary. Tras la conquista, las atenciones de Basílio decrecen y su actitud hacia Luísa se torna altanera: «Basílio não se dava ao incômodo de se constringer; usava dela, como se a pagasse! [...] Ultimamente mesmo, quando ela entrava no Paraíso, já não tinha a delicadeza amorosa de se levantar alvoroçado» (OPB, 211-212). Luísa empieza a ser consciente de la verdadera naturaleza de los sentimientos de su primo, muy alejada de la idealización romántica que ella le atribuía en un principio («começou a desconfiar que Basílio não a estimava, apenas a desejava!» [OPB, 212]) y de que está sacrificando su tranquilidad a un amor incierto: «estava bem certa agora, nunca a amara, ele! Quisera-a por vaidade, por capricho, por distração, para ter uma mulher em Lisboa» (OPB, 223). Por estas razones, su relación sufre altibajos y es Luísa quien, tras analizar sus últimos encuentros,

Ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio. O que a levava então para ele?... Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico... E sentira-a, porventura, essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca! [...] Mas que sentia de extraordinário agora? Bom Deus, começava a estar menos comovida ao pé do seu amante, do que ao pé do seu marido! Um beijo de Jorge perturbava-a mais, e viviam juntos havia três anos! Nunca se secara ao pé de Jorge, nunca! E secava-se positivamente ao pé de Basílio! (OPB, 223)

No obstante, siguen adelante con sus citas, a pesar de la falta de ilusión por parte de los dos; él, porque no tiene más conquistas que lo entretengan en Lisboa, y ella porque depende de su primo para no sentirse sola durante la ausencia de su marido. Que la pasión del adulterio funcione sobre todo en un plano imaginativo, completamente ajeno a la relación que Basílio le puede proporcionar a su prima, queda patente en las reacciones de Luísa a las cartas recibidas, capaces de hacerla sentir *sensações excepcionais*, pero no así los encuentros carnales con su amante, que en su mayoría son decepcionantes:

E Luísa tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo resequido que se estira num banho tépido: sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um éxtase, e a alma se cobria dum luxo radioso de sensações! (OPB, 178)

4.4.1.3. Escenas metateatrales que adelantan el desenlace: Honra e Paixão, Fausto y teatro onírico

En *O primo Basílio* hay diferentes escenas en las que, a través de obras de teatro, se adelantan al lector los acontecimientos de la novela. Ernestinho, el primo de Jorge, está a punto de realizar su primer estreno teatral, con una obra denominada *Honra e Paixão* –título que recuerda al teatro de capa y espada de Calderón de la Barca y que sirve como crítica ideológica al Romanticismo–, que trata una trágica historia de adulterio en cuyo desenlace tanto la esposa infiel como su amante fallecen. De esta manera, la obra de teatro comentada en la tertulia celebrada en la casa de la familia sugiere la posibilidad del adulterio en el matrimonio Carvalho tanto para los propios personajes como para el lector:

AGATHA (caíndo de joelhos aos pés de Júlio)

«Mas mata-me! Mata-me, por piedade! Antes a morte, que ver, com esses despezos, o coração rasgado fibra a fibra!»

JÚLIO

«E não me rasgaste tu também o coração? Tiveste tu piedade?» (OPB, 39-40)

Estas líneas recuerdan a las palabras de Luísa cuando Jorge se burla de ella por las atenciones que tiene con Juliana, pero también al posterior sufrimiento de este cuando averigua la verdad sobre la infidelidad de su mujer. Jorge da su opinión intransigente sobre cómo actuaría en caso de una infidelidad, confirmando así la teoría de Steven Cohan (1995) sobre el carácter teatral de la construcción cultural de lo masculino, aspecto que se repite en la mayoría de las novelas analizadas. En la tertulia se empieza a discutir sobre si el marido debería perdonar o no a su esposa, –posibilidad inconcebible a ojos de los presentes tratándose de Luísa: «A senhora D. Luísa diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família: Impurezas do mundo não me roçam // Nem a fímbria da túnica sequer» (OPB, 42)– a lo que Jorge, exaltado, afirma:

Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates, Ernestinho! Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que [...] se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! (OPB, 41)

Sin embargo, en el momento en el que se tiene que enfrentar a esta situación, al igual que le ocurría a don Víctor en *La Regenta*, no es capaz de poner en práctica sus amenazas. Después de averiguar lo que Luísa había hecho en su ausencia, cuando Ernestinho le cuenta la decisión que había tomado con respecto a su obra («Sabes que lhe perdoei, primo Jorge? Perdoei à esposa...» [OPB, 428]), Jorge reconoce que «mudei, Conselheiro, mudei» (OPB, 429), dando a entender que acepta el perdón como solución al adulterio. Por lo tanto, al final de la novela, esta misma obra de teatro nos informa del cambio de parecer del ingeniero y de su decisión

de perdonar la actuación de Luísa. Carlos Reis (2000, 442) reflexiona sobre el cambio de actitud de Jorge y concluye que es propio de la lógica moral y cultural de la Regeneración en la que las conveniencias burguesas moderadas se imponen y ocultan los males inmorales.

Las tramas ficcionales de la novela y la obra metateatral se convierten en una sola a medida que hay una simbiosis y Luísa se identifica con la protagonista de la pieza y asume su papel. Así, con Jorge de vuelta y Juliana extorsionándola, la joven recordaría aquella velada y se preguntaría, poniéndose del lado del marido agraviado, «que faria ele, se soubesse? Matá-la-ia? Lembavam-lhe as suas palavras muito sérias, naquela noite, quando Ernstinho contara o fonal do seu drama... Metê-la-ia numa carruagem, levá-la ia a um convento?» (OPB, 287).

Pero la imaginación de Luísa es más fuerte que cualquier obra de teatro que pudiera ver, y la noche antes de la vuelta de su marido, sueña y se desvela a sí misma y al lector el desenlace de su historia:

Estava num teatro imenso, dourado como uma igreja. [...] Ela estava no palco; era atriz; debutava no drama de Ernestinho [...] Luísa achava-se nos braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam. [...] por entre os seus soluços, sentia-se envergonhada, porque Basílio repetia no palco, sem pudor, os delírios libertinos do Paraíso! Como consentia ela? [...] Ela voltou-se também como magnetizada, e viu Jorge, Jorge que se adiantava, vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão [...] agarrou-lhe os cabelos [...] Curvou-lhe a cabeça para tras [...] fez a pontaria ao seio esquerdo; e balançando o corpo, piscando o olho, cravou-lhe o ferro! [...] Sentiu que ia morrer. (OPB, 302-305)

La presencia de la música es especialmente importante en el decurso de la novela, como la ópera *Fausto* de Gounod. Luísa acude al teatro para visionarla acompañada por Jorge y doña Felicidade cuando había cometido el adulterio y ya estaba sufriendo algunas de las consecuencias. Por lo tanto, esta representación no ayuda al lector a conocer nada nuevo, sino a Luísa, quien se da cuenta de que «Dessa noite [cuando sucumbe a los encantos de Basílio] tinha vindo toda a sua miséria!» (OPB, 392). A las referencias musicales se unen otras de igual índole romántica: *La Traviatta* de Verdi, *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, *Norma* y *La Sonâmbula* de Bellini, *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini, *L'Africaine* de Meyerbeer, *Medjé* y *Romeu e Julieta* de Gounod y *Missa di Réquiem* y *Don Giovanni* de Mozart.

4.4.1.4. El chantaje de Juliana

El sufrimiento de Luísa empieza antes de que su marido descubriera el adulterio e incluso antes de que este volviera a Lisboa. Las consecuencias de sus actos comienzan cuando Juliana le hace saber que tiene algunas de las cartas que intercambió con Basílio y que está dispuesta a usarlas: «Olhe que nem todos os papéis foram pra o lixo! [...] Que as cartas que a senhora escreve aos seus amantes, tenho-as eu aqui! E bateu na algibeira, ferozmente» (OPB, 241). Este episodio ocasiona un gran desconsuelo en la protagonista, quien, por primera vez, se plantea cómo el adulterio afectará a su matrimonio y vida posterior: «Tudo descoberto! E

representaram-se-lhe logo no espírito, com a intensidade de desenhos negros sobre um muro branco, o furor de Jorge, o espanto dos seus amigos, a indignação de uns, o escárnio dos outros» (OPB, 243). Ante la nueva situación, Basílio huye de Lisboa y deja a Luísa sola ante la adversidad: «Ia para sempre, safava-se! E apesar de o detestar sentia que alguma coisa dentro em si se partia com aquela separação, e sangrava dolorosamente!» (OPB, 269).

Es la criada de la protagonista, igual que en *La Regenta*⁹⁵, en busca de prosperidad, quien facilita que el marido sea conocedor del adulterio. Desde la primera visita de Basílio, y conducida por su deseo de pillar a la señora en una falta y destruirla en el plano moral, Juliana comienza a estudiar a Luísa –a leerla–, a observar los cambios en su actitud, a buscar manchas extrañas en sus ropas: «Andava à busca de um *segredo*, de um *bom segredo*! ¡Se lhe caía um nas mãos!» (OPB, 75). Este espionaje se convierte en su proyecto de vida, la alternativa a la vía honrada y convencional que había seguido durante toda su existencia. Llegados a este punto, el adulterio solo parece un pretexto para poner de manifiesto, a través de la trama de las cartas, el conflicto de clases –burguesía frente a proletariado– y la relación desigual entre ama y señora (Rodrigues y Roefero 2011, 57).

El conflicto desemboca en un odio y una envidia acérrimos de la subalterna hacia la señora. Este odio es irracional y no distingue entre individuo y clase, sino que interpreta al individuo como a la totalidad de su clase (Bruni 1976, 68): «Odiava-as a todas, sem diferença» (OPB, 73). La conciencia de clase de Juliana es tal que manifiesta que «A ama era para ela o Inimigo, o Tirano. Tinha visto morrer duas –e de cada vez sentira, sem saber por quê, um vago alívio, como se uma porção do vasto peso, que a sufocava na vida, se tivesse desprendido e evaporado!» (OPB, 74). En palabras de Ramalho Ortigão ([1878] *apud* Nascimento 2008, 163) en la *Gazeta de Notícias* del 25 de mayo de 1878, Juliana representa «a expressão sintética de uma classe em anarquia e em dissolução; é a flor da hostilidade e do ódio lentamente producida pelo desespero».

⁹⁵ Ana María Donato (1995, 112) realiza un contraste interesante entre las criadas de *O primo Basílio* y *La Regenta* que transcribimos a continuación por su relevancia:

JULIANA	PETRA
40 años	25 años
Avejantada	Hermosa
Enferma	Saludable
Desilusionada	Pretenciosa
Vengativa	Hábil
Lisboeta	Provinciana

Pero ¿quién es Juliana? La criada entra al servicio de la familia por la caridad de Jorge, pues este no quería dejarla en la calle después de la muerte de su tía, la antigua patrona de Juliana. Conocemos que proviene de una familia de clase social baja y que había heredado de su madre el oficio. Durante su infancia no había contado con una presencia paterna más allá de la del señor D. Augusto, el hidalgo que frecuentaba a su madre y por cuyas visitas esta era considerada una desvergonzada por el vecindario. El episodio es relevante pues a través de este, y del insulto que el entorno le dirigía a la madre, observamos la percepción que la sociedad —y la propia Juliana— tenían sobre el valor de una mujer, completamente ligado al ejercicio de su sexualidad. Por lo tanto, vemos cómo las dos mujeres son creadas y formadas por la sociedad como antagonistas naturales, cada una en su cárcel de género particular: mientras una es criada para la ociosidad, la otra debe trabajar a su servicio durante toda la vida. Kelly da Silva Jean Jacques y Henrique Marques Samyn analizan la condición social y la identidad femenina en la obra que nos concierne y llegan a la siguiente conclusión sobre los roles sociales de señora y criada:

se para Juliana fora reservada a prisão do trabalho doméstico até à morte, Luísa estava designada ao cárcere doméstico [...] Luísa Brito de Carvalho, senhora típica burguesa, sonhadora, aprisionada em sua vida que pode ser considerada luxuosa e não menos ociosa, sem direitos, sem autonomia, sem voz, considerada e tratada com uma incapaz; e Juliana Couceiro Távira, criada, com personalidade forte, invisível aos olhos sociais, trabalhadora e ambiciosa; ambas vivendo numa sociedade que não dava espaço as mulheres e menos ainda às que pertenciam a classes inferiores. (Jean Jacques y Marques Samyn 2015, 86-87)

Así, chantajea a Luísa para conseguir ropa cara y mejorar sus condiciones de trabajo, además de una compensación económica. La criada es una buena muestra de persona que aprende los valores de la sociedad en la que vive y hace uso de ellos para prosperar: simula hipócritamente afecto hacia Luísa y se victimiza para conseguir compensaciones. Sin embargo, este fingimiento la irrita profundamente y compromete todavía más su frágil salud. A pesar de tratarse de un personaje aparentemente secundario por no estar involucrado en el triángulo amoroso alrededor del cual se vertebra la historia, la criada es la figura más profunda, compleja y fuerte de la narración, a la vez que aumenta su tono realista (Nascimento y Veiga 2020, 66, 79). Elenir Aguilera de Barros (1994, 12) destaca que es posiblemente debido a su lugar secundario por lo que el personaje escapa al esquema simplista que parece limitar a los personajes centrales.

La construcción de Juliana como un personaje de individualidad marcada⁹⁶ hace que, a través de ella, se denuncien las malas condiciones de trabajo del servicio doméstico, tal y como afirma Paulo Franchetti (2013, s/n): «Eça de Queirós consegue desenvolver uma outra frente de crítica social, que não tem sido muito destacada nas comentários ao romance as deshumanas condições de vida dos pobres, mesmo daqueles que tinham residência na casa dos patrões». Juliana representa el extremo de la infelicidad femenina pues, desde su nacimiento, es condenada a servir. Ahora bien, el contacto directo con un mundo superior deriva en un mimetismo: Juliana desea imitar a su ama, participar de aquellas modas que criticaba (Martín Gaité [1972] 2017, 87).

La criada es incapaz de aceptar el papel subordinado que la estructura jerárquica e inmóvil de la sociedad le ha adjudicado, y se rebela a su destino a través del chantaje. De esta manera, los roles se invierten, la criada se hace con el control de la casa y Luísa pierde la poca autoridad que tiene. El sujeto ascendente, Juliana, se impone sobre el sujeto descendiente, Luísa: la explotada se convierte en explotadora⁹⁷. Sin embargo, esta mutación solo es posible dentro de las paredes del hogar burgués pues, fuera de él, las barreras sociales no aceptarían bajo ningún pretexto el ascenso de una sirvienta. Con las cartas en su poder –dos escritas por Basílio y una escrita por Luísa–, Juliana recupera las esperanzas de futuro:

tinha ali fechada na mão a felicidade, o bom nome, a honra, a paz dos patrões! Que desforra! [...] E o futuro estava certo! *Aquilo* era dinheiro, o pão da velhice. Ah! Tinha-lhe chegado o seu dia! Todos os dias rezava uma *salve-rainha* de graças a Nossa Senhora, mãe dos homens! (OPB, 249)

En cuanto a la relación entre las dos mujeres, es de rechazo mutuo. Mientras Luísa la detesta por sus malos modos y su fealdad, Juliana lo hace por ser Luísa su señora, la dama de la casa. Sin embargo, ambas estaban obligadas a convivir, una por imposición de su marido y la otra por necesidad económica (Longobardi y Queiróz 2015, s/n). El narrador, a través de la descripción de las rencillas entre ellas, le anticipa al lector una explosión que, tal y como hemos dicho, representará la lucha de clases en el microcosmos de la vida burguesa. Las peticiones de la criada ocasionan problemas en el matrimonio, pues Jorge es un señor burgués insensible a los problemas de salud de su empleada que no puede aceptar encontrarse a su esposa haciendo las tareas de la sirvienta y a la sirvienta leyendo la prensa en el *chaise-longue*

⁹⁶ A este respecto, Leopoldo Alas dijo en la reseña que publicó en 1883 en la *Revista Ibérica* de *O Primo Basílio*, que «lo mejor de todo, mejor que el mismo carácter de la protagonista, es el estudio del carácter de Juliana, la doncella, ladrona de honor, fábrica de concupiscencias atrofiadas y miserables...» (Alas 1999, 81).

⁹⁷ Así queda de manifiesto la dualidad del carácter de Juliana conformada por la tensión no resuelta entre su yo-explotado y su yo-malvado, lo que hace que el personaje surja «como expressão de um individuo vivo, magnificamente comprendido e retratado na sua condição deshumana de degradação social e moral» (Bruni 1976, 74).

de los patronos (Nascimento y Veiga 2020, 74). Sin embargo, las cosas con las que Juliana chantajea a su señora son una muestra de las condiciones en las que trabajaba, pues, a parte del dinero demandado como seguro para su vejez, la criada pedía una habitación ordenada, una cama confortable, ropa decente, una cómoda, horas de descanso y un poco más de comida. Es a través de estos objetos cómo descubrimos a Juliana como una víctima más de la sociedad: «Juliana, bem alojada, bem alimentada, com roupa fina sobre a pele, colchões macios, saboreava a vida: o seu temperamento adoçara-se naquelas abundancias; depois [...] fazia o seu serviço com um zelo minucioso e hábil» (OPB, 314).

A pesar de su densidad interior, Luísa es un personaje plano falto de actitud que, ante el conflicto, confía la solución a su entorno:

Vieram-lhe esperanças, então. Sebastião era bom; Leopoldina tinha expedientes; havia outras possibilidades, o acaso mesmo; e tudo isso podia, em definitivo, formar seiscentos mil réis, salvá-la! Juliana desapareceria, Jorge voltaria! - E, alvoroçada, via perspectiva de felicidades possíveis reluzirem, no futuro, deliciosamente. (OPB, 274)

Sus opciones tan limitadas ponen de manifiesto el horizonte femenino de la época, su impotencia ante unas convenciones sociales que la quieren *defender* de un libre albedrío que la podría poner en situaciones comprometidas y la incapacidad de resolver los propios conflictos. Por lo tanto, la primera opción es recurrir a Basílio o Sebastião, pero aunque al primero le escribe una carta a la que recibe respuesta demasiado tarde, la vergüenza le impide decirle nada al segundo. Finalmente, acepta la propuesta de Leopoldina y está a punto de prostituirse a cambio de salvar su matrimonio. No es capaz de poner en práctica su plan y, gracias a esto, somos testigos de un nuevo augurio:

O candeeiro de porcelana oscilou, desequilibrou-se, rolou no chão com estilhaços de louça, e uma nódoa escura de azeite alastrou-se na esteira. [...]
-O pior foi o candeeiro -disse Luísa. [...]
-E o azeite! Ai que agouro! -Correu à sala. Luísa veio encontrá-la diante da nódoa escura, com os braços cruzados, como se visse, toda pálida, catástrofes avizinharem-se. -Que agouro, Santo Deus!
-Deita-lhe sal depressa.
-Faz bem?
-Quebra o agouro. [...]
-Ai! Nossa Senhora permita que não haja nada mau! Mas que caso este, que caso este! (OPB, 363-364)

Durante todo el tiempo en el que Luísa es víctima del chantaje de Juliana, la protagonista se siente cada vez más cercana a su propia muerte, y parece prever cuál será su destino: «Mas então, não é possível que eu morra?...» (OPB, 347-348). Así, tanto sus sueños caracterizados por el color negro, como las canciones que pide que Sebastião le interprete en el piano, todo son presagios de muerte. Las acciones de Luísa se ven impulsadas sobre todo por el temor a ser castigada por Jorge -crimen pasional- o por la sociedad -ostracismo- por su falta. Sin embargo, en sus actos se puede leer el arrepentimiento y la carga de conciencia por el daño

causado al marido, por ejemplo en la escena en la que besa entre lágrimas la foto de este pidiéndole perdón.

Cuando no tiene más opciones, renuncia a la poca dignidad que le queda y le pide ayuda a Sebastião, quien no duda en ofrecerle su apoyo y prometerle que él solucionaría el problema recuperando las cartas de la criada. La muerte de la sirvienta parece solucionar el conflicto: «Juliana então alucinada de raiva, com os olhos saídos das órbitas, veio para ele e cuspiu lhe na cara! Mas de repente a boca abriu-se-lhe desmedidamente [...] levou com ânsia as mãos ambas ao coração, e caiu para o lado, com um som mole, como um fardo de roupa» (OPB, 400). El fallecimiento de Juliana, tras las descripciones cargadas de elementos peyorativos, despierta cierta sensación de alivio en el lector que comienza a vislumbrar la posibilidad de un final feliz para Luísa (Nascimento y Veiga 2020, 66). Al igual que la sociedad decimonónica, también el autor excluye al personaje de la clase obrera —pobre, mujer y doméstica—, descentraliza al oprimido y hace que el lector lo desprecie como origen del conflicto.

Estos acontecimientos podrían suponer la recuperación de la normalidad y tranquilidad, pero, «pela manhã, Luísa não se pôde levantar» (OPB, 408). Durante su convalecencia, llega a Lisboa la contestación de Basílio a la carta que le envió pidiendo ayuda, pero es Jorge quien la lee. En este trance final Jorge demuestra ser un personaje más complejo de lo que hubiera podido parecer en un principio, pues lejos de la impulsividad que se le achacaba, se descubre capaz de autocontrolar sus celos y su orgullo herido por priorizar la salud de Luísa (Morales 2010, 34). A pesar de la infidelidad, Jorge solo hace que estar pendiente de Luísa: «foi daí por diante o enfermeiro de Luísa. [...] Jorge passava os seus dias ao pé dela» (OPB, 422). Además, a través de los recuerdos de la joven, averiguamos que este comportamiento es habitual en él:

Fora naquela cama que ela estivera doente, com a pneumonia. Durante semanas ele não se deitara - a velá-la, [...] com toda a sorte de palavras doces que lhe faziam tão bem!... [...] Nos primeiros dias da convalescença era ele que a vestia; ajoelhava-se para lhe calçar os sapatos, embrulhava-a no roupão, vinha estendê-la na causeuse, sentava-se ao pé dela a lerlhe romances. (OPB, 246)

La densidad psicológica del marido se observa en el conflicto interno de sus emociones y reacciones, en la confusión mental producida por la recreación de los encuentros adúlteros y en la oscilación de sus sentimientos desde unos cuidados paternales hacia la enferma hasta una atracción sensual por imaginarla con otro: «sentia idéias insensatas alumiarem-lhe bruscamente o cérebro, como relâmpagos numa tormenta - matá-la, sair de casa, abandoná-

la, fazer saltar os miolos... [...] amava-a mais desde que a supunha infiel, mas de um outro amor, carnal e perverso» (OPB, 418-420).

En los momentos de lucidez, Luísa toma resoluciones de cara a la nueva vida que la está esperando, «não tornaria a ver Leopoldina, e freqüentaria as igrejas. Saía da doença com uma vaga sentimentalidade devota» (OPB, 425). Pero la reforma a la que pretende someter su vida no tiene la ocasión de suceder. Jorge, a pesar de sus esfuerzos, es incapaz de simplemente olvidar la infidelidad de su mujer. Así, cuando esta se encuentra mejor, la enfrenta en busca de respuestas, ocasionando de esta forma una recaída fatal. Ante la posibilidad de perderla, el ingeniero decide perdonarla: «Que tens tu? Não se fala mais em tal. Acabou-se. Não estejas doente. Juro-te, amo-te... Fosse o que fosse, não me importa. Não quero saber, não» (OPB, 2016: 433). Sin embargo, el perdón llega demasiado tarde.

Después de incumplir el contrato matrimonial, la joven es desprovista de su feminidad y castrada sexualmente por los remedios médicos que pretenden salvarle la vida –escena en la que Queirós critica el atraso sanitario de Portugal, al igual que años más tarde hará Clarín. Parte de su belleza se pierde por el cabello rapado, el mismo en el que se fija Jorge la primera vez que la ve, una humillación más a su cuerpo. Tras la mutilación física de su feminidad, Luísa deja de luchar y fallece. El castigo de Luísa, por su transgresión y como manera de restaurar el orden que violenta, es el más lento y duro entre todas las adúlteras: primero, la culpabilidad y el miedo se apoderan de ella, después es castrada simbólicamente de forma pública (frente a Jorge, Sebastião, el barbero y Julião).

El ingeniero es incapaz de seguir viviendo en la misma casa en la que perdió a su amor y «depois do enterro de Luísa, Jorge despediu as criadas, foi para casa de Sebastião» (OPB, 445), cumpliendo de esta forma los planes que los dos amigos tenían antes de que Luísa apareciera en sus vidas. Donato (1995, 114) relaciona la función narrativa de Sebastião con la de Frígilis en *La Regenta*, pues ambos son amigos fieles de las protagonistas y de sus maridos, asisten a las caídas de las adúlteras sin poder evitarlas y son los únicos que quedan junto a los supervivientes de la tragedia (Jorge y Ana Ozores, respectivamente). Sin embargo, Saraiva y Lopes (s/d, 910) y Fornos (2017, 172) descubren una nueva dimensión del personaje, alejada de la imagen bondadosa que el autor crea: Sebastião se enamora de Luísa, la perfecta casada, y por ella es capaz de *asesinar* a Juliana, pero también de poner en peligro la tranquilidad del matrimonio Carvalho.

Sobre el fallecimiento de la protagonista, Teresa Cristina Cerdeira destaca que:

O romance fornece-lhe a única saída digna dentro da moral burguesa – a doença que a mata-, evitando, por um lado, a violencia do crime pasional que comprometeria a máscara de benevolência dos demais personagens envueltos na trama, garantindo coerência interna ao romance por fugir do suicidio que a frágil psicologia da personagem não suportaria. Luísa é sempre pasiva, até na forma de escapar à culpa e à vergonha. O enfraquecimento moral mata-a lentamente, até que a febre moral dá cabo dela. Antes, porém, de morrer, outra forma de punição – mais evidentemente sócia, a pesar de travestida em cuidados médicos extremos – a atinge. Incapazes de lutar eficazmente contra a doença, os médicos impõem-lhe o corte de cabelos – significante cultural da vítima sacrificial – que lhe deixaria o crânio limpo e liso, raspado a navalha, especie de mórbida purificação dos pecados que a atinge na beleza, móvil, afinal do crime do adultério. (Cerdeira 2000, 59)

Por otra parte, la muerte de Luísa ocasiona gran sufrimiento y pena en su marido y en sus conocidos, sobre todo en el amigo común de estos, Sebastião, posiblemente por sus sentimientos y por haber sido nombrado responsable del bienestar de Luísa durante la ausencia de Jorge. No ocurre lo mismo en el caso de Basílio, quien, después de recibir la noticia de su muerte, vuelve a humillar a su prima con sus pensamientos:

Mas em resumo, sempre achara aquela ligação absurda... Porque enfim fossem francos: que tinha ela? [...] a verdade é que não era uma amante chique; andava em tipóias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de orela; não tinha espírito, não tinha toalete... que diabo! Era um trambolho!

–Para um ou dois meses que eu estivesse em Lisboa... –resmungou Basílio com a cabeça baixa. [...]

–De modo que estás sem mulher... [...]

–Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! (OPB, 455-456)

Las decisiones de Luísa que la llevan a su fatal desenlace no parecen justificarse en una existencia infeliz e insustancial como la de otras adúlteras, sino que se basan, aparentemente, en una situación de soledad y aburrimiento circunstancial, que se limita solo a los meses que su marido está ausente. Ella vive este tiempo como un abandono y Basílio la ayuda en su dramatización: «Cuatro semanas! Era uma viuvez!» (OPB, 58). Sin embargo, aunque se pudiera pensar que aparte de sus inclinaciones románticas y el tedio de la vida burguesa, no hay más razones para que Luísa incurra en el adulterio, el estatismo de su existencia es independiente del viaje de Jorge, aunque se ve acrecentado por este y por la sensación de soledad –una soledad física que se añade a la soledad psicológica que ya sentía junto a un marido incapaz de comprenderla. Tal y como afirma Oleza, Luísa no necesita más justificación que el deseo de disponer de su propio cuerpo:

Al lector actual, e imagino que sobre todo a la lectora, no le parecerá tan infundado el adulterio de Luísa, pues en ella encontrará bastantes de los rasgos que la hermanan a Emma Bovary, a Anna Karenina, a Effi Briest, por no repetir a Ana Ozores. Y encontrará algo más, uno de los primeros casos en que la protagonista hace uso del derecho a disponer de su propio cuerpo sin otras motivaciones que las de su tedio, su deseo – Luísa es la más sensual de las heroínas bováricas, la más dotada para el erotismo – o los impulsos de su imaginación a la aventura. (Oleza 2002, 267)

Quien se ve más afectada por las consecuencias de su adulterio es la protagonista. Luísa, tras un período prolongado de nervios y preocupación, cae enferma⁹⁸ y muere. Jorge, más allá de ver roto su hogar, sigue con su trabajo y su vida apoyado por Sebastião y el resto de sus amigos; llorará la muerte de su mujer durante un tiempo, pero se acabará recuperando y posiblemente rehará su vida y se volverá a casar. Por último, incluso Luísa se da cuenta de la injusticia y primero, cuando Basílio no accede a huir con ella, piensa que «tinham palpitado no mesmo amor, tinham cometido a mesma culpa. Ele partia alegre, levando as recordações romanescas da aventura; ela ficava, nas amarguras permanentes do erro. E assim era o mundo!» (OPB, 268); y después, cuando ya se está planteando el convento y la muerte como solución a sus problemas, vuelve a recordar este trato diferente: «E onde estava ele, o homem que a desgraçara? Em Paris, retorcendo a guia dos bigodes, chalaceando, governando os seus cavalos, dormindo com outras! E ela morreria ali, estupidamente!» (OPB, 373-374).

Mónica Figueiredo encuentra trágico el final de Luísa porque, debido a su condición de mujer, le falta el lenguaje para poder ser un sujeto activo en la historia:

inscrever-se como agente participante da história só é possível para aquele que se sabe sujeito, ou melhor, para aquele que tem a linguagem. Ainda no século XIX, Luísa sabia o que lhe faltava, auilo que em ausência a impedía de ser e é por isso que lançou a pergunta fundadora “Com que linguagem?” Recusando o lugar do silêncio, as personagens contemporâneas [...] engendram um percurso de aprendizagem da linguagem e, conseqüentemente, de aquisição do conhecimento. (Figueiredo 2002, 288)

La evolución argumental de *O Primo Basílio* se basa en un aspecto mirado con recelo por los naturalistas: el azar o la casualidad –al igual que Narcís Oller en *Vilaniu*. Así, la suerte de la protagonista viene marcada por eventos que no dependen de las acciones de esta: la llegada de Basílio durante el viaje de Jorge; la visita de Felicidade que facilita que Juliana se apodere de la carta que Luísa había escondido, premonitoriamente, en el *sarcófago*; la carta de Basílio interceptada por Jorge en la que el primero le ofrece, dos meses después, soporte económico a su prima y retomar sus encuentros adúlteros; o el infarto de Juliana (Morales 2010, 16-17). Machado de Assis (1944) califica el mismo adulterio como una consecuencia de la casualidad, un incidente vulgar no justificado, pues no está motivado ni por el amor, ni por la pasión.

En su tesis doctoral, Beatriz Berrini (1982, 106) destaca la función e importancia narrativas de las epístolas como vehículo de la serie de casualidades necesarias para que la historia de

⁹⁸ Curiosamente, la cocinera Paula relaciona la enfermedad de Luísa con su hábito lector, transformándola en una especie de lectora quijotesca: «ali anda coisa de cabeça [...]. Sabe o que ela tem, Sr.^a Helena? É muita dose de novelas naquela cachimônia. Eu vejo-a de pela manhã até à noite de livro na mão. Põe-se a ler romances e mais romances... Aí têm o resultado: arrasada!» (OPB, 346). Así, la lectura sigue siendo la válvula de escape de la protagonista: en un primer momento para huir de la monotonía del matrimonio burgués, en un segundo momento para escapar del sufrimiento causado por el chantaje de Juliana.

Luísa alcance el clímax. Las cartas, tanto para Luísa como para Juliana, muestran una interesante dualidad esperanza/perdición que se corresponde a los dos planos en los que Luísa vive, imaginación/realidad. Así, la expectativa de la llegada de las cartas se vive con esperanza: Luísa esperando las cartas de Basílio de Brasil durante su primera relación o Juliana buscando una carta incriminatoria del adulterio de su señora. Sin embargo, la realidad de su llegada es diferente, pues en ambos ejemplos implica el sufrimiento –Basílio rompiendo la relación con su prima y Juliana falleciendo como consecuencia de la carta. Asimismo, son utilizadas por el autor para describir la situación de las mujeres burguesas decimonónicas. Luísa, con el sueño de amor derrotado y la ilusión rota, toma la determinación de volver a la rutina burguesa, sin embargo, primero Juliana y después Basílio la condenan y cambian el curso de los acontecimientos utilizando epístolas para ello:

a carta é certamente uma das manifestações do acaso – além de um elemento que auxilia na configuração da personagem diante do leitor, pois expõe sua produção escrita, apresentando indícios de sua educação, caráter, intenções, etc. – na medida que sua perda, ausência ou chegada repentina é capaz de determinar o comportamento e o destino da personagem. (Morales 2010, 31)

Las dos mujeres con las que Luísa se relaciona en su día a día, Leopoldina y Juliana, son una mala influencia y una enemiga para su bienestar, respectivamente. A la protagonista le son negadas las amistades femeninas y es condenada de esta manera a la mayor soledad, ya que solo se le permite relacionarse con las amistades masculinas de su esposo, quienes se erigen como guardianes de la moral doméstica –sobre todo Sebastião.

Eça describe la realidad social que lo envuelve, aunque no necesariamente es conocedor del alcance de las situaciones que plasma literariamente en sus obras. Así, aunque *O primo Basílio* muestre la dominación patriarcal presente en los matrimonios burgueses y la subordinación de las mujeres, es poco probable que el autor estuviese comprometido con una crítica al patriarcado portugués decimonónico (Soczek Mendes y Chemeres, 2020, 72). Tal y como afirma Berrini:

A sociedade marginaliza as mulheres; os homens, entretanto, não sofrem o menor dano, desde que as aparências sejam resguardadas. O adultério feminino público, ou melhor, o comportamento livre da mulher, patentado pelos olhos da vizinhança e da sociedade em geral, é condenado unanimemente. (Berrine 1982, 39)

Así, las mujeres que transgreden, sea eso a través del adulterio o intentando ascender de clase social, fracasan en sus ambiciones (Franchetti 2013). Son mujeres resentidas en lucha contra sus realidades sociales: unas para escapar del tedio y la infelicidad de sus matrimonios, las otras para dejar de ser criadas. Ambas mujeres, tanto Luísa como Juliana, fracasan en imponer sus voluntades porque son impotentes, no tienen las capacidades para alterar una situación socialmente determinada.

La inmanencia en la que vive Luísa es la que hace que su temperamento sea soñador y romántico, y sus elecciones literarias son su manera de intentar aliviar la insatisfacción derivada de la ociosidad de su rutina burguesa (Gualda 2007, 155). A través de sus fantasías, Luísa pretende corregir su realidad insatisfactoria. Para ello, destruye su condición de esposa para satisfacer su sexualidad, aunque la liberación la acabe conduciendo a una represión todavía más violenta de la misma –represión que surge tanto del individuo por la culpa y el miedo a ser descubierta la falta, como de la sociedad. Luísa no podía no caer. El adulterio se convierte en la única manera de transformarse de un ser inerte en un ser móvil, aunque socialmente revestido de negatividad e interés.

4.4.2. *El marido burlado en Alves & C.^a*

O adultério é uma coisa grave, para o marido; os outros consideram-no um fracasso que não pede estes excessos de sangue

El matrimonio Alves lleva cuatro años juntos, cuatro años en los que «nunca entre eles houvera uma nuvem» (AC, 11). La novela no hace ninguna referencia a las circunstancias del encuentro entre los dos cónyuges ni tampoco sobre los motivos conducentes al adulterio, pero, conociendo la situación financiera de Neto, se puede inferir que el matrimonio se basó, sobre todo, en intereses económicos para ella. La ambición por el dinero es uno de los temas recurrentes en la crítica que Queirós hacía a la educación femenina decimonónica.

La diégesis se abre el día 9 de julio, en el aniversario de bodas de Godofredo y Ludovina. Godofredo recuerda la fecha debido a la reunión anual de la Transtagana, y no por la celebración de su matrimonio. Antaño, los dos primeros años tras la boda, los cónyuges organizaban una cena íntima y bonita a la que asistía la familia, con un pequeño baile por la noche y música tocada en el piano. Sin embargo, a partir del tercer aniversario, que coincidió con los días de luto por la muerte de la suegra, la fecha había comenzado a pasar cada año más desapercibida, hasta la actualidad, en la que «este dia passava, estava quase passado, sem que nem um nem outro se tivessem lembrado. Lulu não se lembrara decerto» (AC, 10).

El paulatino olvido de la celebración por la unión es la muestra del desgaste de la relación con el paso de los años. Godofredo se resiste al enfriamiento del amor y abandona la oficina dispuesto a sorprender a su esposa y celebrar junto a su suegro y cuñada el aniversario. El clima de ansiedad y felicidad que envuelve al protagonista avisa a la lectora de un obstáculo que desmoronará la vida del personaje (Araújo 2012, 100). Otro símbolo presente en las primeras páginas que anticipa el adulterio es el ramo de flores que Ludovina le había regalado

a su esposo y que este, irónicamente, había dejado marchitándose sobre la mesa de trabajo de Machado.

Godofredo le compra a Lulu un pastel y un regalo simbólico, una pulsera en forma de «serpente mordendo o rabo, com dois olhos de rubis. [...] a serpente simbolizava a eterna continuidade, a volta regular dos dias felizes, alguma coisa que vai sempre girando num círculo de ouro» (AC, 10). La lectora interpretará de una manera completamente distinta la simbología de la pulsera tras ser testigo de la infidelidad de la esposa, pues conllevará la renovación de los deseos de permanencia en el vínculo matrimonial de ambos cónyuges:

A serpente que morde a própria cauda seria Ludovina com sua incompetência em ocultar seu romance clandestino? Ou seria a vida de Godofredo com sua —eterna continuidade del que não foi abalada nem pela traição de sua esposa com Machado, seu sócio-amigo? Uma vida que voltou aos —dias felizes! graças a uma —prudência em nome da —circularidade de ouro! que era a vida de Godofredo antes da traição e que continuou a sê-lo depois dela? (Araújo 2012, 27)

La serpiente que muerde su propia cola también remite a la imagen mitológica del uroboro que evoca el ciclo de la existencia y su perpetuo retorno. En este sentido, la serpiente sería la inmanencia en la que vivían las mujeres decimonónicas, la repetición performativa del género. El regalo de Godofredo solo es un recuerdo para Ludovina de su condición. Aunque a través del adulterio la joven intenta expresar sus pensamientos y sus deseos, es silenciada por el narrador que focaliza la historia en el sufrimiento del marido y por la sociedad machista que le impide realizar su trascendencia. Por último, serpiente y mujer son de nuevo unidas y simbolizan aquel peligro que acecha al hombre, el clásico tópico Eva/María (Losada Soler 2022, 56).

Tras recorrer la ciudad y sortear a la criada Margarita en la entrada a su casa, la tragedia de Godofredo comienza cuando se encuentra a su esposa abrazada a Machado en el sofá amarillo del salón, símbolo que reaparecerá para representar la traición de Ludovina:

E o que viu, Santo Deus, deixou-o petrificado, sem respiração, todo o sangue na cabeça, e uma dor viva no coração, que quase o deitou por terra... No canapé de damasco amarelo, diante duma mesinha, com uma garrafa de vinho, Lulu, de robe-de-chambre branco, encostava-se, abandonada, sobre o ombro dum homem, que lhe passava o braço pela cintura, e sorria, contemplando-lhe o perfil, com um olhar afogado em languidez. Tinha o colete desabotoado. E o homem era o Machado. (AC, 12)

Por lo tanto, en *Alves & C.^a* el adulterio acontece desde el final del primer capítulo. No tenemos acceso a los pensamientos de Ludovina, ni cuál fue su lucha antes de caer en la tentación de Machado. En este caso, el autor explora superficialmente las consecuencias del delito para la esposa adúltera y, sobre todo, las diatribas del marido, quien se debate entre su educación, la influencia de sus lecturas y lo que la sociedad espera de él, y lo que realmente desea, que es volver atrás en el tiempo y ser feliz junto a su esposa. De esta manera, es la existencia abominable del marido en torno a lo que se construye la narrativa.

Godofredo muestra una vez más los accesos de lo que se considera un temperamento romántico y femenino, acorde a las lecturas que consume. Como si de un ataque de histeria se tratara, el protagonista comienza a temblar, sus pensamientos e ideas se nublan, en definitiva, pierde el control sobre su propio cuerpo y asiste al revuelo de pisadas y palabras tras una neblina febril que le dificulta la comprensión de los sucesos. Por lo tanto, tiene migrañas y jaquecas, síntomas propios del cuerpo femenino enfermo construido por la medicina decimonónica (Losada Soler 2022, 54). La intencionalidad humorística de Queirós queda patente con el patetismo de Godofredo cayendo *ridículamente* contra la alfombra. En el análisis simplificado que propone Araújo (2012, 27), el protagonista se muestra ridículo y risible por actuar bajo el temor de ser ridiculizado y motivo de risa ante la sociedad que espera otro comportamiento de un hombre deshonorado. La furia ante la posibilidad de una huida de los amantes queda aplacada instantáneamente cuando descubre en el rostro de su esposa las lágrimas y el pavor: «então diante daquela mulher que chorava, ele ficou com a garganta estrangulada, sem obter uma palavra, dardejando-lhe um olhar de louco, e quase chorando também» (AC, 13).

Godofredo y Machado son socios en la empresa Alves & C.^a, situada en la Rua dos Douradores. Por lo tanto, el adulterio no es solamente la falta de la esposa, sino también la traición del amigo al que mentorizó y le abrió las puertas de su casa: «Conhecera-o de pequeno; fora ele que o protegera no seu começo da vida ; tinha-o feito seu sócio, seu amigo, quase seu irmão. Abrira-lhe as portas de sua casa, recebia-o lá, como um irmão» (AC, 31). Puesto que nunca se había establecido entre ellos una camaradería real –a pesar de considerarlo como un hermano y de que Machado a su vez llamase hermana a Ludovina–, el protagonista no se ve con derecho a interrogarlo con respecto a aquel *asuntillo*⁹⁹ que provoca sus ausencias continuadas del despacho, pues lo considera ajeno a los intereses de la firma. Sobre el funcionamiento de sus negocios, según Godofredo el equilibrio entre los dos socios es perfecto: «Alves não podia deixar de confessar que se na firma ele representava a boa conduta, a honestidade doméstica, a vida regular, a seriedade de costumes - Machado representava a finura comercial, a energia, a decisão, as largas ideias, o faro do negócio...» (AC, 9). Tal y como afirma Araújo (2012, 117), el narrador omnisciente, a través del discurso

⁹⁹ Juan Lázaro, el traductor al castellano de *Alves & C.^a*, traduce la palabra con la que Godofredo hace referencia a la aventura amorosa de Machado con Ludovina como *asuntillo*. Sin embargo, Queirós utiliza *negociozito*, lo que refuerza la idea de relaciones matrimoniales y adúlteras como transacciones económicas.

indirecto libre, muestra los paralelismos entre los socios rivales, por lo que los confronta en sus aspectos antitéticos, tanto a nivel físico como de carácter.

A pesar de las súplicas de Ludovina, quien expresa la necesidad de un perdón por el bien del propio marido («Oh Godofredo, pela tua saúde, perdoa, eu não tinha feito mal nenhum, e era só a primeira vez...» [AC, 13]) y culpa a Machado de la falta, Godofredo comienza a sentir la presión social a través de la criada y la cocinera, ambas presentes durante la discusión de la pareja, testigos del adulterio y de su honra herida. Por lo tanto, bajo la mirada de la moral imperante, decide batirse en duelo con Machado y devolver a Ludovina a su padre, como si se tratara de una mercancía defectuosa, resuelto a no tener *prostitutas* en su hogar: «decidia-se a bater-se com o Machado, num duelo de morte; e a ela, mandá-la para casa do pai. Pensou também num convento. Mas pareceu-lhe mais digno, ir simplesmente restituí-la ao pai» (AC, 14). La reacción oscila desde la tristeza más intensa a la necesidad imperiosa de vengarse, pasando por la autocompasión por quedarse sin familia y por no merecer tal afrenta de parte de su esposa («tão trabalhador, tão bom, e que a amava tanto» [AC, 15]), a quien deseaba humillar por todas las atenciones y el amor que le había prodigado. Por lo tanto, el marido se debate entre la razón y las emociones, entre deshacer el matrimonio y la sociedad financiera o concluir que el adulterio no había ocurrido y preservar los negocios y, con ellos, el matrimonio.

La destrucción de la institución básica de la sociedad, el matrimonio, y la humillación por la honra mancillada hacen que la idea de la muerte se repita en los pensamientos de Godofredo y se haga fuerte: «a ideia da morte atravessou-o [...]. E a ideia da morte invadiu-o, dum modo sereno e insinuante, como o sopro duma carícia. Desejou verdadeiramente morrer [...]. Um momento pensou no suicídio. E não o aterrava, nem o fazia estremecer a ideia de se matar» (AC, 19-20). Una muestra más de su romanticismo exacerbado. Sin embargo, pensar en el alivio que Machado pudiera sentir tras su muerte lo reafirma en la idea del duelo:

a esta ideia, do outro, a resolução voltara-lhe, uma energia, vaga, ainda bastante para que se erguesse, continuasse o seu caminho... Sim, o outro ficaria bem contente, se ele desaparecesse essa noite. Sentiria um completo alívio. Um ou dois dias mostrar-se-ia pesaroso, talvez se sentisse realmente perturbado. Mas depois continuaria a vida: a firma seria Machado e C.a; ele continuaria a ter amantes, a ir ao teatro, a pôr *cera-moustache* no bigode. Isto não era justo. Fora o outro que causara a ruína, duma bela felicidade, era ele que devia morrer. Era o Machado que devia desaparecer; era ele que se devia matar. Isso seria mais justo. (AC, 20)

Solamente a través del duelo considera Godofredo que se puede resarcir una falta así: «Para uma ofensa daquelas, só a morte: uma só pistola carregada, tirada ao acaso entre dois, disparada à distancia dum lenço» (AC, 22). Pero la reconciliación con su mujer y la recuperación de la familia perdida pasa necesariamente porque la sociedad no sea conoedora

del adulterio, porque este sea un secreto. Un duelo entre socios sería un ridículo. Por lo tanto, «Tiravam à sorte: aquele que perdesse, matava-se dentro dum ano» (AC, 22). Con tal de llevar a cabo su plan, decide mantener a su servicio a la criada, a pesar de considerarla cómplice en la infamia, ya que el despido podría implicar que su *língua de sopeira* difundiera su caso y su desgracia en otras casas. Pero Machado no está dispuesto a jugarse su vida a suertes:

Eu estou pronto a dar-lhe todas as reparações, e com todo o meu sangue... Mas há-de ser dum modo sensato, regular, com quatro testemunhas, à espada ou à pistola, como quiser, a que distancia quiser, um duelo de morte, tudo o que quiser. Estou às suas ordens. Hoje todo o dia. amanhã todo o dia. lá espero, em minha casa. Mas com ideias de doido não me entendo. E não temos mais que conversar... (AC, 32)

Neto, el suegro, arriba al domicilio de la familia Alves y aborda la estancia de Ludovina en su casa en términos comerciales pues, al fin y al cabo, las sociedades financieras y los acuerdos matrimoniales eran el lugar donde se reflejaban los valores del amor burgués (Papoula 2007, 150). De esta manera, después de cuestionar las pruebas del yerno —aunque estas son irrefutables, pues Godofredo había descubierto unas cartas de Ludovina confesando desear ser madre junto a Machado— y defender la inocencia de la hija, acaba dominando al marido y consigue treinta mil reales al mes como compensación por el mantenimiento de Lulu. Además, con tal de guardar las apariencias y acallar las habladurías de la vecindad, que aventuraría suposiciones sobre los motivos tras la separación del matrimonio, propone salir de Lisboa y que Godofredo les pagara un viaje a la playa. Así, el esposo debía pagar treinta libras iniciales y aumentar la mensualidad de Ludovina durante los meses de agosto, septiembre y octubre a cincuenta mil reales. Neto finaliza las negociaciones asegurándole a Godofredo la honorabilidad de Ludovina durante la separación: «Agora concordo, que é melhor que estejam separados por algum tempo. E era a isto que eu queria chegar: enquanto ela estiver em minha casa, é como se estivesse num convento... Respondo por ela» (AC, 26).

Son el progenitor y el esposo de Ludovina quienes deciden su porvenir, ella ni siquiera está presente en la reunión, sino que se encuentra en el domicilio paterno esperando la resolución de los dos hombres. Así, se observa la sociedad burguesa portuguesa construida alrededor de la dominación masculina y la subalternidad femenina. Ludovina, como mujer adúltera, es expulsada de su hogar como correctivo por su falta, aunque sigue viviendo a expensas del marido, es obligada a viajar con su progenitor para mantener intacta la honra del esposo y evitar habladurías. Ante su nueva situación, la joven se pregunta sobre los motivos que la llevaron a cometer adulterio y es incapaz de encontrarlos, al igual que de sentir remordimientos:

Ludovina, calada, como esmagada diante da existência que agora a esperava, os incómodos, a má comida, o génio do pai, a autoridade da criada na casa, tudo o que a esperava e tudo o que perdera, e

amaldiçoava a sua infelicidade de ter caído assim nos braços dum sujeito que ela não amava, de quem não recebia prazer, levada àquilo sem saber porquê, por tolice, por não ter que fazer, nem ela sabia porquê. (AC, 28)

La negativa de Machado a aceptar su venganza a suertes y las reticencias de su amigo Carvalho¹⁰⁰ a apoyar el duelo a muerte enfrían poco a poco la furia del marido herido: «e alguma coisa dentro dele começava a afrouxar, como se a sua alma se fosse cansando de estar há tantas horas, numa atitude sombria de vingança e massacre» (AC, 35). Los consejeros Carvalho, Medeiros y Nunes Vidal le convencen de que la falta de su mujer es un simple amorío pasajero, aunque estaba en todo su derecho a desafiarlo a un duelo sencillo a espada, pero era innecesario disolver la firma, perder un socio inteligente y trabajador y comprometer la fama de Ludovina (Tenório 2000, 40). Por lo tanto, poco a poco Godofredo comienza a ser consciente del ridículo de su situación en un fragmento en estilo indirecto libre que se burla irónicamente del miedo irracional de los hombres a la infidelidad y sexualidad femeninas:

Godofredo sentiu no fundo, a garganta sufocada pelo seu ridículo... Sentiu-se pertencendo a essa tribo grotesca de maridos traídos, que não podiam entrar em casa sem que, de dentro, escapasse um amante. E era assim por toda a cidade, uma infâmia pelos cantos, amantes que fugiam e amantes apanhados. Ele apanhara o seu. O outro marido não teria apanhado, se entrasse na cozinha? O dia antecedente fora terrível... E parecia-lhe ver em toda a cidade esta sarabanda, de amantes escapulindo-se, de maridos apanhando-os, um chasseur-croiseur de homens, em torno das saias das mulheres... E agora sentia uma fadiga, um horror de tornar a contar a sua história. Mas os olhos do Medeiros, a face do Medeiros, esperavam: e ele terminou por dizer, com um ar exausto. (AC, 37)

En la reunión en la que los dos hombres estaban reponiendo las fuerzas antes del duelo, Godofredo recuerda con nostalgia su boda con Ludovina, las veces en las que iba a recoger a Machado al colegio, pero también escucha las historias de adulterios de Carvalho, Medeiros y Nunes Vidal. Solamente él no tenía ese tipo de recuerdos, pues su vida era casera y feliz junto a su esposa. Por ello, se pregunta, «Deveria perdoar?» (AC, 45). La carta de Machado, en la que se hace responsable de todo el asunto, resuelve el dilema en el que se encontraba el esposo. El duelo es descartado, pues llevarlo a cabo «Compromete a Sra. D. Ludovina, faz crer ao público que houve realmente adultério, torna ridículo o Sr. Alves e prejudica a firma comercial...» (AC, 46). Elena Losada Soler (2022, 9) se pregunta si de verdad querríamos ver algo que sería mejor no haber visto, y si, en caso de hacerlo, si seríamos capaces de convencernos, o dejarnos convencer, de que no vimos lo que vimos. En el caso de

¹⁰⁰ Teniendo en cuenta el deseo de Queirós de escribir las escenas de la vida portuguesa, es de suponer que Carvalho es Jorge, el marido de *O primo Basílio*. Asimismo, Alves aparece en una de las tertulias celebradas en la casa de Luísa. Además, en este episodio en el que Godofredo le pide a su amigo ser el padrino del duelo, Carvalho reacciona premonitoriamente cerrando la puerta de su despacho para no dejar entrar en su casa la tentación adúltera de Ludovina: «e foi correr ainda mais o reposteiro, coo se receasse que a história daquela traição lançasse uma exalação indecente através do seu prédio» (AC, 33).

Godofredo, después de ver lo que debería no haber visto, consigue autoconvencerse reforzado por sus amistades de que no había visto lo que pensaba haber visto.

Elegía pensar que su amigo y su esposa no le habían traicionado, así que la solución era alejarse también de Machado, quien iba a viajar voluntariamente durante dos meses hasta que los ánimos se templaran. Godofredo, como buen hombre de negocios, considera que el adulterio es un precio demasiado alto que pagar, por lo que opta por no disolver la sociedad matrimonial ni financiera. Por lo tanto, el protagonista toma la cómoda decisión de no vengarse, pero su resolución se basa posiblemente más en motivos financieros que románticos o de honra, pues Machado era el cerebro que hacía prosperar su negocio. En palabras de Araújo (2012, 23), Godofredo elige el pragmatismo del silencio que lo devuelve a la eterna continuidad de los días felices. De esta manera, se protege primero a sí mismo, ya que iba a ser quien más iba a sufrir (Dal Farra 2002, 4), pero también sucumbe ante la ironía del destino y las convenciones sociales, quienes lo condenan a seguir siendo amigo de quien otrora fuera amante de su esposa (Araújo 2012, 25).

Mientras Ludovina todavía se encontraba en Ericeira con su padre, Godofredo iba acostumbrándose poco a poco a la presencia de Machado en el despacho tras la vuelta de este. Antes del retorno de la esposa, la herida que se le había abierto ese día 9 y era «como una chaga viva que o menor movimento, o menor atrito, irritava» (AC, 50), con el paso del tiempo se había convertido en «uma ferida ainda, mas cicatrizada, causando apenas uma dessas surdas e vagas dores a que o corpo se habitua» (AC, 50). Por ello, cuando Ludovina regresa, el mayor deseo de Godofredo es la reconciliación:

Sentia que a adorava, e o coração desfalecia-lhe à ideia deliciosa de a apertar outra vez nos braços. E ao mesmo tempo era um ciúme furioso e vago, ciúme dos outros homens, da rua, dos passos que ela dava, das palavras que poderia dizer a outros, dos olhares que poderia dar a outros. Queria-a para si, ali, debaixo de chave, entre aquelas paredes que eram suas, na prisão dos seus braços. [...] Oh, que mulher divina! E era *sua*, a *sua* mulher! Positivamente aquilo não poderia durar, aquela vida infeliz e solitária! (AC, 52)

Sin embargo, el suegro ya se había acostumbrado a la vida cómoda gracias a la mensualidad que Godofredo le pasaba a Ludovina, por lo que la reconciliación no le parecía un buen negocio para él. Por ello, propone un nuevo viaje, esta vez a Minho, bajo el mismo argumento de guardar las apariencias. Pero el yerno ya no acepta la recomendación, estando como estaba resuelto a reconciliarse con su esposa. A diferencia de la gran mayoría de novelas de adulterio, *Alves & C.^a* no tiene un final trágico para ninguno de los implicados. Según Gersão (2000, 1), esto se debe a la somatización de la culpa por parte de Ludovina, lo que ocasiona el perdón del marido por pensar expiada la falta. Los cónyuges se reencuentran y, por primera vez, Godofredo es ajeno a las miradas de la sociedad e incluso las busca como testigos «duma

reconciliação completa, unindo-os outra vez e para sempre» (AC, 56). Con el tiempo, la percepción de los amantes muda: Ludovina no reconoce al Machado serio y traspasado por el dolor de la pérdida de su madre; Machado la encontraba extraña a aquella a quien abrazaba en el sofá amarillo. Terminaron por olvidar y por relacionarse con naturalidad.

Ludovina es la única adúltera que recupera su vida de mujer honrada al lado del marido ultrajado y, junto a Melanie, se convierte en la excepción en un universo de personajes femeninos adúlteros que mueren o entran en la decadencia por haber transgredido los valores morales de la honra masculina. Ludovina es la única adúltera bienaventurada. Así, si tenemos en cuenta la teoría de Araújo, la trayectoria de Ludovina tiene un tercer estado, salvación/adulterio-perdición/consecuencias-salvación/regreso al matrimonio:

O adultério, por encabeçar a lista das transgressões mais imperdoáveis, representa para a mulher queirosiana a paradoxal sensação de salvação-perdição. Salvação porque encontra nele uma forma de burlar a ociosidade e o tédio da rotina de uma mulher burguesa casada, bem como a possibilidade de encontrar num amante o que falta no próprio marido ou o que sobra à vida das personagens que sempre invejou nos livros. Perdição porque ela parece ter a nítida consciência do rigor das convenções sociais e do peso do olhar acusador e condenatório da sociedade, que em muitos casos é o que impele os maridos a lavarem a própria honra. (Araújo 2012, 76)

Treinta años después, la familia Alves y la familia Machado vivían y envejecían juntas, recordando de vez en cuando qué infelices hubieran sido de haberse dejado llevar Godofredo por la cólera y batido en duelo con Machado. *Alves & C.^a* es el reverso de la historia de Innstetten en *Effi Briest*, pues este podría haber sido también el porvenir de Effi si su marido se hubiera mostrado prudente y hubiera elegido la felicidad antes que la venganza.

Por lo tanto, *Alves & C.^a* cuenta la historia de un posible adulterio que provoca la disolución temporal del matrimonio entre Godofredo y Ludovina y la sociedad comercial de Godofredo y Machado. Sin embargo, por la decisión consensuada entre los amigos del protagonista, el marido ultrajado resuelve que, de hecho, no había ocurrido tal adulterio y que el *asuntillo* no pasaba de ser coquetería inocente, *flirtation*. De esta manera, el compromiso amoroso se retoma, al igual que la sociedad financiera, y el comportamiento de la burguesía portuguesa no es solamente lamentable, sino también motivo de hilaridad.

BLOQUE II. EUROPA CENTRAL

(ALEMANIA Y POLONIA)

Capítulo V. Más fiel que en la fidelidad en Alemania. *L'Adultera* (1882), *Cécile* (1887) y *Effi Briest* (1896) de Theodor Fontane

1. Contexto histórico, político y social

El sueño de la unificación alemana ya empezaba a principios del siglo XIX a aflorar en las mentes de los ciudadanos, pero el particularismo siempre supuso un freno para su puesta en marcha, ya que se pensaba que «la libertad está protegida por la multiplicidad de sus pequeños Estados» (Gutiérrez de Benito y León Conde 1985, 8-9). Pero esto no impidió que los círculos de intelectuales difundieran el nacionalismo alemán y sus raíces históricas y culturales y lo relacionaran con la derrota del orden absolutista a favor de las libertades políticas. En este sentido, gracias a Hegel y su obra filosófica, nació un sentimiento nacionalista que buscaba la reforma de las instituciones políticas de los Estados de la Confederación Germánica (Gutiérrez de Benito y León Conde 1985, 10). No obstante, según Fulbrook (1995, 152), el impacto más relevante del pensamiento de Hegel fue a través de su transmutación en las teorías de Karl Marx y en el progreso posterior en el socialismo político y en la ciencia empírica social.

Después de la derrota de Napoleón Bonaparte, Europa volvía a sentarse a negociar en el Congreso de Viena de 1814-1815 y resolvía reconstituirse como antes de 1792, pero con pequeñas diferencias. Por ejemplo, Prusia recibió algunas partes de Sajonia y territorios a orillas del Rin y Austria se retiró de Bélgica y del Alto Rin. Europa central optaba por la parcelación de lo que se podría considerar como la descendencia del Sacro Imperio Romano, y lo dividía en treinta y nueve Estados, además de unir su ordenamiento al de Europa. Schulze (2001, 91-93) describe la actitud europea como de rechazo al principio de nacionalidad alemana, pues no solo no se podía aceptar la creación de un poder compacto en el centro de Europa, sino que deseaban utilizar el territorio para equilibrar los intereses europeos. Asimismo,

Estos estados se convirtieron [...] en unidades políticas relativamente fuertes, por lo menos en comparación con sus antecesores del siglo XVIII. Desde el punto de vista territorial se produjo una

importante reorganización ya que, evidentemente, los estados nuevos aumentaron de tamaño gracias a la absorción de unidades políticas más pequeñas [...]. La Alemania de 1815 era evidentemente un lugar muy diferente a la de 1648, aunque su aspecto exterior no lo era tanto: seguía siendo una tierra predominantemente agrícola, una tierra de pueblos, praderas ondulantes y frondosos bosques, de ciudades y castillos medievales [...]. Pero todo esto cambiaría en el siglo siguiente. (Fulbrook 1995, 140-142, 144)

Pero las promesas de libertad hechas en tiempos de necesidad no se cumplieron. Por ello, a partir de 1817 se empezaron a reunir las asociaciones de estudiantes reclamando una Alemania unida y libre. Hagen Schulze (2001, 95-99) relata que esta situación revolucionaria siguió hasta 1819, cuando los ministros de los Estados alemanes acordaron sofocar cualquier tipo de movimiento liberal, suspender el desarrollo de los procesos constitucionales y volver al absolutismo. Se inicia así el período conocido como *Biedermeier*, en el que predominó la censura y las medidas represivas del Estado y el enaltecimiento de los símbolos alemanes. A pesar de todo, esta situación no duró mucho y, a partir de la Revolución de Julio de 1830, se empezaron a notar cambios: solo dos años más tarde, en la “Fiesta de Todos los Alemanes” celebrada en el castillo Hambach, se pudo observar la vitalidad del movimiento nacionalista, integrado por estudiantes, burgueses liberales y artesanos de orientación democrática, fortalecido por la tensión social y política y las crisis económicas surgidas entre 1846 y 1848. A partir de entonces se habló con cada vez más frecuencia de un “pueblo alemán” o de una “patria alemana”, pero sobre todo como contraposición al enemigo francés. Este fenómeno se corresponde con el *Volksgeist* (“espíritu del pueblo”), concepto filosófico nacido durante el último tercio del siglo XVII con el prerromanticismo alemán, en las obras de Johann Gottlieb Fichte y Johann Gottfried Herder y adaptado más tarde por los hermanos Friedrich y Wilhelm von Schlegel.

En 1834 se creó, bajo el mando de Prusia, la Unión Aduanera Alemana, que poco a poco fue incrementando su poder económico y consiguiendo, en vísperas de la revolución, la participación de veintiocho de los treinta y nueve Estados federales alemanes. Debido a las grandes dimensiones del territorio de este nuevo espacio económico, se hizo necesario mejorar las comunicaciones para consolidar y unificar el mercado; así, el 7 de diciembre de 1835 se inauguró la primera línea de ferrocarril alemana y años más tarde se contaría con casi cinco mil kilómetros de vías férreas. La prosperidad del sector siderúrgico y la proliferación de la mano de obra barata contribuyeron al auge económico.

El 18 de mayo de 1848, los representantes del pueblo alemán constituyeron una Asamblea Nacional Alemana que debía promulgar una Constitución liberal y elegir un único gobierno para toda Alemania. A la pregunta acerca de qué debía ser Alemania, plantearon dos soluciones: primero, la Gran Alemania, que implicaba la integración de todos los territorios

alemanes, incluso Austria, bajo un emperador de la Casa de Habsburgo y, segundo, la Pequeña Alemania, que abogaba por dejar fuera partes de Austria y poner al mando a un emperador de la Casa de los Hohenzollern (Schulze 2001, 102-103). Pese a sus esfuerzos, ni la Constitución tenía validez ni el gobierno poder.

Pero, una vez más, la cuestión nacional alemana fracasó y se vio aplazada hasta finales de los años cincuenta, cuando volvió a despertar gracias a la guerra de Italia de 1859 y la derrota de Austria, que desembocó en el fortalecimiento de la solución de la Alemania Pequeña. Abellán (1997, 61-65) subraya que este modelo de unificación alemana fue potenciado también por la “Asociación Nacional Alemana” –fundada en septiembre de 1859– y por otras instituciones y movimientos de masas.

La derrota de la Revolución de 1848 inicia un período en el que los intentos de crear una Alemania unida y libre se quedan en el olvido (Lukács 1971, 91). Asimismo, el proceso de industrialización se acelera debido al optimismo impuesto por la visión positivista del mundo y el progreso económico, hecho que provoca un gran éxodo rural y la creación de centros industriales en las ciudades. El resultado más importante de estos cambios sociales es el surgimiento de dos clases enfrentadas: por un lado, la burguesía y, por otro lado, el proletariado.

Gutiérrez de Benito y León Conde (1985, 31-32) marcan, como hechos trascendentales en el desarrollo de la unificación alemana, la abdicación de Federico-Guillermo, rey de Prusia, en su hermano Guillermo en el otoño de 1858 y el nombramiento de Bismarck, conocido como «el canciller de hierro», en septiembre de 1862. Este último, en el momento de su ascenso, desprecia a los nacionalistas alemanes, pero posteriormente reforma su postura y da al nacionalismo alemán el impulso final que necesitaba.

La evolución que se producía en el interior de Alemania interesaba y afectaba directamente a Francia debido a su situación geográfica. El último acontecimiento necesario para conseguir la unificación alemana fue la guerra franco-prusiana. En febrero de 1870, el general Prim pidió la aceptación del rey de Prusia, jefe de la Casa Hohenzollern, para que la corona de España se le concediera a Leopold von Hohenzollern-Siegmaringen. Bismarck apoyaba esta candidatura, puesto que así se evitaba una posible coalición entre Francia, España, Italia y Austria y creaba intranquilidad en la primera. Además, con monarcas de la casa Hohenzollern en España y en Rumanía, el prestigio de Prusia se reforzaba, al igual que el sentimiento nacionalista de la Pequeña Alemania. Este nombramiento supondría, por lo tanto, un elemento esencial en la política de unificación de Alemania.

Cuando el gobierno francés conoció la candidatura, la consideró una provocación y una amenaza y buscó el apoyo de las otras potencias, Inglaterra y Rusia. Con Europa en contra, Leopold se vio obligado a renunciar al trono de España. Aunque Bismarck buscaba plantear la renuncia como una decisión exclusiva del príncipe y no como una humillación de Prusia, Francia perseguía la capitulación rotunda del gobierno prusiano. Prusia no dio a Francia las garantías que buscaba y puso a su gobierno en una situación límite: «para dominar la situación interna y la opinión pública, sólo le cabía la huida hacia adelante, es decir, la guerra contra Prusia, que era ya, prácticamente, una guerra contra Alemania» (Abellán 1997, 77-79), que se declaró el 19 de julio de 1870. Finalmente, el elegido para ocupar el trono español fue el duque de Aosta, Amadeo de Saboya, segundo hijo del rey de Italia.

El 26 de febrero de 1871 se firmó la paz preliminar y el 10 de mayo se redactó la Paz de Fráncfort, por la cual Francia, derrotada, perdía Alsacia y Lorena y estaba obligada a pagar reparaciones de guerra a Prusia por el valor de cinco mil millones de francos. Al mismo tiempo se produjo la unificación de los Estados alemanes del sur con la Confederación de Alemania del Norte. El *Deutsches Reich* (Estado alemán) comenzó a existir el 1 de enero de 1871 con los Tratados de noviembre, aunque su inicio se suele señalar el 18 de enero, cuando Guillermo I es coronado por los soberanos alemanes en el Palacio de Versalles. Sin embargo,

lo que ocurrió en 1871, bajo el calificativo de «unificación», no fue tanto el resultado o la expresión de un nacionalismo alemán en ciernes, sino más bien una forma de expansionismo y colonización prusianos de la Alemania que no le pertenecía, en competencia con una excluida Austria. (Fulbrook 1995, 174)

La Constitución del Imperio reconocía el derecho de los estados componentes a conservar sus monarquías y el poder en los asuntos de política interior. Además, incluía una cámara alta –o Consejo Federal, también conocido como *Bundesrat*– y una segunda cámara –la Dieta Imperial o *Reichstag*– y marcaba que las leyes se aprobaran conjuntamente por ambas. De esta manera, la Constitución pretendía y resultó ser un equilibrio entre un Estado democrático y un Estado autoritario (Schulze 2001, 129-130). Jürgen Osterhammel analiza el concepto de “fronteras” en el siglo XIX y afirma que

the idea of political borders presupposes an “egocentric conception of the state” in which might is right. Agreed borders come later – the more peaceful conception of legal theorists. In the nineteenth century there were both: imposed and negotiated borders. [...] The new German-French border of 1871 was dictated to the side that had lost the war. The political map of the Balkans was redrawn in 1878 at the Congress of Berlin, without any say from representative of the Balkan countries. (Osterhammel 2014, 110)

La nueva sociedad del recién unificado Imperio Alemán se dividía en las clases dirigentes y las clases medias. La nobleza terrateniente seguía guardando su importancia, aunque no así sus fundamentos económicos. Ya no monopolizaba los grandes dominios, que habían

pasado a manos de la burguesía, pero este hecho no supuso su fin, sino el principio de tácticas de ennoblecimiento y matrimonios mixtos con la élite de la burguesía. De esta manera, la aristocracia y la burguesía se fundieron en una sola clase dirigente, que compartía manera de vivir y de pensar y una lucha por el mantenimiento del orden establecido. Como resultado, el elemento más eficaz del liberalismo alemán se integró por completo al orden monárquico que desdeñaba y se ocasionó el estancamiento de las estructuras políticas a pesar de las transformaciones sociales.

Por otro lado, las clases medias estaban integradas por la pequeña burguesía, el artesanado y el campesinado. La ideología burguesa, con sus tintes nacionalistas, llegó a través de la prensa, la enseñanza y las asociaciones a la gran mayoría de la clase media (Guillen 1973, 165-166). Ramírez Jaimez (1992, 272-277) expone que la vida social berlinesa se limitaba casi exclusivamente al círculo familiar y de las amistades más cercanas, además de estar enraizadas en las tradiciones burguesas de las reuniones y fiestas. La burguesía, bajo la influencia de los órganos de poder, escoge a sus amistades dentro de la aristocracia. Los personajes de Fontane comparten características de la burguesía alemana, por ello se acogen a las usanzas de las reuniones familiares.

A partir de la unificación, Bismarck centró la política alemana en los problemas europeos y en calmar a las potencias, a las que necesitaría para aislar a Francia y defenderse de un posible intento de recuperación de Alsacia y Lorena. Los principales acuerdos alcanzados fueron, primero, *La Liga de los Tres Emperadores* en 1873 entre Austria, Rusia y Alemania para detener la rivalidad austro-rusa en los Balcanes; segundo, el Congreso de Berlín celebrado en junio y julio de 1878, en el que se trató la situación de los Balcanes y que originó el enfriamiento de las relaciones entre Alemania y Rusia; tercero, el *Tratado de los Tres Emperadores* en junio de 1881, un intento de acercar las posturas de Rusia y Alemania y, por último, para contrarrestar una temida coalición entre Francia y Rusia, se firmó el tratado de la Triple Alianza en mayo de 1882 entre Alemania, Austria-Hungría e Italia. Asimismo, también desarrolló una política de acercamiento con otros países, especialmente Gran Bretaña. El 20 de marzo de 1890, Bismarck fue destituido, no por su política exterior, sino por su enfrentamiento con Guillermo II.

Gutiérrez de Benito y León Conde (1985, 57-59) marcan el cese de Bismarck como el inicio de un cambio en la política interior. Después de unos inicios reformistas complicados que concluyeron en fracaso, el emperador se apoya en el sector más conservador de la sociedad:

la nobleza, la alta burguesía, la Iglesia luterana y el ejército. A pesar de todos sus intentos, la mayoría de sus políticas e iniciativas fracasaban. En cuanto a la política exterior,

los aliados «naturales», por su mayor afinidad de intereses económicos, comerciales y políticos, son Austria e Italia, con los que no existe ninguna disputa territorial o política importante, a pesar de que tampoco existe plena coincidencia, pues Alemania no apoya ni la expansión austríaca en los Balcanes ni a Italia en sus deseos de expansión por Etiopía. Por el contrario, entre los enemigos de Alemania, además de Francia, aparece ahora Rusia. Con el Imperio ruso existe una contradicción de intereses, indirecta por causa de Austria, respecto a los Balcanes y directa, en el caso de Polonia. El resultado de esta nueva definición es el abandono de la política de tratados con Rusia, la cual inmediatamente se vuelve hacia Francia, con quien firmará una alianza defensiva. (Gutiérrez de Benito y León Conde 1985, 59)

1.1. El adulterio desde una perspectiva legal y sociológica

El Código Penal todavía vigente en Alemania, *Das deutsche Strafgesetzbuch* (StGB en adelante), encuentra su origen en el texto del 15 de mayo de 1871¹⁰¹. Su promulgación se llevó a cabo apenas cinco meses después de que se proclamara la unidad alemana y se trató de un StGB de corte autoritario, en el que la pena de muerte jugaba un papel muy importante. La reforma más importante se produjo a partir del año 1962, aunque no culminó hasta 1975, tras la Segunda Guerra Mundial, con la que se eliminó la pena capital (Cobos Gómez de Linares 2018, 323).

Es probable que las sanciones penales hayan sido el ámbito que más modificaciones haya sufrido, y, de hecho, el texto original incluía un extenso listado de delitos que se han ido suprimiendo a lo largo del tiempo y de las múltiples reformas legislativas, pero también se incorporaron otros desconocidos en el año de su redacción inicial. Estas transformaciones del código penal están estrechamente ligadas a las acontecidas en el ámbito social y, por ello, algunos artículos sufren modificaciones o directamente se suprimen a medida que la sociedad se vuelve más tolerante con respecto a aquellas conductas consideradas antes como desviadas u ofensivas (Frisch 2014, 21-23). Entre las infracciones que acabaron desapareciendo, a partir del proyecto de Código Penal de 1962 o los posteriores, encontramos las conocidas como delitos contra la moral, como la homosexualidad, la sodomía, pero también el adulterio.

El StGB le impone la pena al *schuldigen Ehegatten* (cónyuge culpable) del adulterio, y no se limita exclusivamente a la mujer. Por lo tanto, el código penal alemán puede considerarse

¹⁰¹ Las traducciones del Código Penal Alemán encontradas se corresponden a su última versión, la que está vigente en la actualidad en Alemania y en la que los artículos considerados de interés para el tema de la investigación ya se han suprimido. Por lo tanto, se propone una interpretación en lengua castellana de los artículos escogidos de la versión original del StGB.

más progresivo en materias de igualdad de género si se compara con las legislaciones del resto de países tratados:

§. 172.

Der Ehebruch wird, wenn wegen desselben die Ehe geschieden ist, an dem schuldigen Ehegatten, sowie dessen Mitschuldigen mit Gefängniß bis zu sechs Monaten bestraft.

*Die Verfolgung tritt nur auf Antrag ein.*¹⁰²

Es interesante resaltar que no contiene artículos que obligaran a las ciudadanas alemanas a vivir bajo la tutela de ningún hombre. Es más, incluso se observan artículos que castigan lo que en la actualidad se considera violencia de género como, por ejemplo:

§. 176.

Mit Zuchthaus bis zu zehn Jahren wird bestraft, wer

- 1. mit Gewalt unzüchtige Handlungen an einer Frauensperson vornimmt oder dieselbe durch Drohung mit gegenwärtiger Gefahr für Leib oder Leben zur Duldung unzüchtiger Handlungen nöthigt,*
- 2. eine in einem willenlosen oder bewußtlosen Zustande befindliche oder eine geisteskrankte Frauensperson zum außerehelichen Beischlafe mißbraucht, oder*
- 3. mit Personen unter vierzehn Jahren unzüchtige Handlungen vornimmt oder dieselben zur Verübung oder Duldung unzüchtiger Handlungen verleitet.*

Sind milderne Umstände vorhanden, so tritt Gefängnißstrafe nicht unter sechs Monaten ein.

*Die Verfolgung tritt nur auf Antrag ein, welcher jedoch, nachdem die förmliche Anklage bei Gericht erhoben worden, nicht mehr zurückgenommen werden kann.*¹⁰³

En este caso, a cualquier persona que ejerciera actos de violencia en contra de una mujer, amenazara su vida o abusara de ella en estado involuntario o inconsciente, se le aplicarían penas de hasta diez años de cárcel. Así que, ya desde el siglo XIX, la legislación alemana castigaba la violencia de género y los abusos hacia las mujeres, hecho que se puede considerar todavía insólito teniendo en cuenta la época.

¹⁰² Traducción propuesta por la autora: En el caso de que el adulterio sea causa de divorcio, se castigará al cónyuge culpable y a sus cómplices con la pena de prisión de hasta seis meses. La acusación solo se produce a petición.

¹⁰³ Traducción propuesta por la autora: Será castigado con una pena de prisión de hasta diez años quien:

1. ejerza la fuerza para cometer actos lascivos contra la persona de una mujer, o profiera amenazas de muerte para que esta tolere los actos lascivos,
2. abuse de una mujer que se encuentre en un estado involuntario o de inconsciencia, o que esté mentalmente enferma
3. realice actos lascivos con personas menores de catorce años, o las engaña para cometer o tolerar actos indecentes.

Si hay circunstancias atenuantes, el período de encarcelamiento no será inferior a seis meses.

La acusación solo se produce a petición, que, sin embargo, no puede retirarse después de haberse presentado ante el tribunal.

1.2. La situación de las mujeres en la Alemania decimonónica

La existencia del artículo 176 dentro del StGB responde al movimiento social de comprensión y salvación de la mujer, que hizo propaganda a favor del movimiento feminista y luchó por la conquista de una posición social más justa para ella (sobre todo se quería conseguir la superación del campo de las tres K: Kinder, Küche y Kirche; “niños, cocina e iglesia”), a través de la crítica del matrimonio burgués y la doble moral que le concede libertad sexual antes y después de casarse al hombre, mientras que a la mujer le exige la virginidad al contraer matrimonio (Albrecht 1971, 44-45).

En Inglaterra, el movimiento de liberación de la mujer surgió con una serie de autores, entre los que se distinguió John Stuart Mill, cuyos escritos se tradujeron al alemán. Más tarde, en 1883, August Bebel publicaba su tratado *Die Frau und der Sozialismus*, en el que relacionaba la problemática femenina con el movimiento de los obreros. Este pensamiento se opone a la concepción de Schopenhauer, quien consideraba que la mujer solo tenía una entidad genérica, y de ninguna manera una preocupación individual.

En la literatura, las mujeres alemanas se apoyaron en el éxito publicitario conseguido por la profeminista y escritora francesa George Sand y a partir de 1830 empiezan a aparecer también en Alemania escritos por mujeres. Stein (1997, 266-267) utiliza el término “literatura de mujeres” para referirse a temas que se relacionan con la emancipación femenina, y en ella se engloba *Gräfin Faustine* (1841) de Ida von Hahn Hahn, quien se centraba en la aristocracia, pero también *Clementine* (1842) y *Jenny* (1843) de Fanny Lewald, quien demandaba una igualdad de derechos por encima de las clases sociales. Además, Louise Aston se atrevió no solo a escribir sobre la emancipación femenina, sino también a vivir acorde a estos ideales, hecho que ocasiona su expulsión de Berlín por conducta inmoral. Entre sus obras, se encuentran *Aus dem Leben einer Frau* (1847) y *Meine Emancipation, Verweisung und Rechtfertigung* (1846). No obstante, la literatura de mujeres desapareció con el fracaso de la Revolución de 1848.

Stefan Zweig reflexiona en su obra autobiográfica *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers* (1941) sobre la moral de la sociedad austríaca de la segunda mitad del siglo XIX y dichas cavilaciones se pueden trasladar al contexto alemán. Desde su punto de vista, la observación de la moda de un siglo revela su moral y, por ello, describe la vestimenta de las mujeres decimonónicas:

La cintura, apretada como la de una avispa por un corsé de ballena; el abdomen, a su vez, hinchado como una campana gigante; el cuello, cerrado hasta el mentón; los pies, cubiertos hasta la punta de los dedos; el pelo, recogido hacia arriba en innumerables bucles y trenzas bajo un sombrero monstruoso que se tambaleaba majestuosamente; las manos, metidas en guantes incluso durante la canícula: esta figura de «dama», [...] daba la impresión de ser alguien infeliz, desamparado y digno de compasión. (Zweig [1941] 2012, 103-104)

Toda esta armadura impide a las mujeres desenvolverse con naturalidad y desdibujaba sus líneas corporales. Por lo tanto, «la moda, con su deliberado axioma, no hacía otra cosa que servir a la tendencia general de la moral de la época, cuya preocupación principal se centraba en tapar y esconder» (Zweig [1941] 2012, 104-105). Dicho método, basado en la ocultación y el silencio, logró justo lo contrario en relación con el erotismo, pues impelía a la sociedad «a pensar en lo inmoral prematuramente» (Zweig [1941] 2012, 106). Además, considera engañosa esta moral social, que encerraba en burbujas a las mujeres desde sus nacimientos, controlándoles incluso las lecturas y manteniéndolas constantemente ocupadas para distraerlas de pensamientos peligrosos, enajenadas de la vida real:

El que un hombre sintiera impulsos sexuales y le fuera lícito sentirlos, incluso la convención tenía que reconocerlo tácitamente. Pero el que una mujer pudiera igualmente estar sometida a esa clase de impulsos, el que la creación necesitara para sus propósitos eternos también una polaridad femenina, y que ello se confesara abiertamente habría atentado contra el concepto de la «santidad de la mujer». [...] Una persona del sexo femenino no tenía ninguna clase de deseo físico, a no ser que fuera despertado por el hombre, lo cual, huelga decirlo, oficialmente sólo estaba permitido en el matrimonio. (Zweig [1941] 2012, 110-111)

En el siglo XIX el concepto de matrimonio empieza a sufrir fuertes cambios. Su secularización tiene raíces en la reforma de Lutero. Este rechazó la naturaleza sacramental del matrimonio y, con esto, allanó el terreno hacia una interpretación más liberal de los vínculos maritales. Así, el matrimonio, sin la sanción y autoridad eclesiástica, pasaba de tener una seguridad eterna a ser considerado una institución menos perfecta. La evolución de la ley familiar estuvo vinculada a la formación y consolidación del Imperio Germánico. La provisión del divorcio siguió divisiones religiosas: los estados luteranos, dominados por Prusia, permitieron el divorcio desde la Reforma, mientras que los estados católicos se resistieron. Maria Mikoltchak enumera las once causas que la ley luterana establece para el divorcio:

adultery or unnatural vices; desertion; refusal of sexual intercourse; impotence; raging insanity or madness; violence, attempted murder, or repeated and unfounded defamatory accusations; acts of felony pursuing a disreputable occupation; leading a disorderly life; continued refusal by the husband to maintain his wife; giving up the Christian religion; insurmountable aversion or the mutual consent to separate, where there were no children of the marriage. (Mikoltchak 2000, 23-24)

2. Las corrientes literarias alemanas del siglo XIX

El siglo XIX alemán se caracteriza por la superación del Romanticismo en el primer tercio con el surgimiento, durante la época de la Restauración, de las corrientes *Biedermeies*, la Joven Alemania y *Vormärz*. El fracaso de la Revolución de 1848 dio lugar al Realismo poético, la manifestación alemana del Realismo europeo, que más tarde evolucionaría en el Naturalismo o Realismo consecuente.

2.1. La época de la Restauración (1815-1848)

Los años comprendidos entre 1815 y 1848 se conocen como la «época de la Restauración» desde un punto de vista político. No obstante, Hans Gerd Roetzer y Marisa Siguán (2012, 227) advierten la dificultad de aplicarlo de igual modo al campo de la literatura sin caer en generalizaciones. Las corrientes estéticas englobadas dentro de la Restauración son las conocidas como *Biedermeies*, La Joven Alemania y *Vormärz*, en función de la actitud adoptada por los escritores ante los acontecimientos políticos.

2.1.1. Nuevas teorías sociales

El siglo XIX alemán se caracteriza por la formación de un nuevo tipo de ser humano que, influido por el desarrollo tecnológico de la Revolución Industrial y el pensamiento científico, deja atrás el Romanticismo de Goethe y se orienta hacia el Realismo práctico. Fritz (1962, 351) describe este período como inconstante, pues todo lo que la tradición había marcado es puesto en duda y sometido a discusión. Estos cambios se vieron favorecidos e influidos por las nuevas teorías sociales que surgieron.

Georg Willhelm Friedrich Hegel, quien representaba el idealismo objetivo y mantenía que no existe nada absoluto «lo que es racional es real, y lo que es real es racional» (Díaz Hernández 1985, 49), fue el iniciador del hegelianismo:

El hegelianismo se dividió en una corriente conservadora y una progresista. Los hegelianos viejos o de derechas acentuaban el carácter de sistema de la filosofía y aspiraban a una conciliación con el orden reinante. Los hegelianos jóvenes o de izquierdas veían en el método dialéctico una justificación para su crítica a las condiciones políticas y sociales existentes. Su crítica se radicalizó hacia la reivindicación de cambios revolucionarios. El hegelianismo de izquierdas influyó muy fundamentalmente la literatura del Vormärz. (Roetzer y Siguán 2012, 232)

Entre los hegelianos jóvenes se encuentran David Friedrich Strauss y Ludwig Feuerbach, quienes, con *Das Leben Jesu kritisch bearbeitet* (1835-1836) el primero y *Das Wesen des*

Christentums (1841) el segundo, realizan una dura crítica social atacando la religión y cualquier otro tipo de idealismo (es decir, materialismo), respectivamente.

Las teorías expuestas hasta el momento estaban ancladas en el optimismo histórico de la Ilustración. Por el contrario, Arthur Schopenhauer puso de manifiesto una nueva actitud ante la vida en su libro *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), basada en un pesimismo antiidealista, en el que declara la voluntad como principio universal e inalterable:

La voluntad es el substrato permanente, la substancia íntima que aparece tanto en la ciega fuerza natural como en la conducta racional del hombre. [...] esta voluntad no es la voluntad humana. [...] La voluntad se manifiesta en todos los fenómenos de la naturaleza [...]; es la voluntad misma del hombre, que, como tal, es igualmente irracional y ciega, aunque como fenómeno se manifieste en la persona sujeta al principio de razón. [...] La estética de Schopenhauer presenta [...] muy fecundas sugerencias para el arte de finales del siglo XIX. [...] a lo largo del siglo XIX, el arte se fue independizando de pretensiones puramente formales para convertirse, con técnicas diversas, en expresión de cualidades o potencialidades esenciales de la realidad [...]. Con su estética, Schopenhauer ha continuado la tradición irracionalista que desde Schiller y Schelling se fue gestando en la filosofía alemana del siglo XIX. (Maceiras Fafián 1885, 63-66, 80-81)

Otro filósofo que influyó de manera determinante las obras de los escritores de la época de la Restauración es Claude-Henri de Saint-Simon, uno de los promotores franceses del pensamiento socialista. Su razonamiento se basaba en que, con tal de organizar la sociedad según criterios científicos y en función de la producción, es necesario dejar el gobierno en manos de los ingenieros, los sabios y los empresarios. En palabras de Hottois (1999, 198-199), el propósito de Saint-Simon era la construcción de una ciencia de la sociedad, o una ciencia social.

2.1.2. Biedermeier (1815-1850): la actitud conservadora

El término de *Biedermeier* apareció como una crítica negativa de la corriente opuesta y designaba al prototipo de burgués acomodadizo. Primero se adoptó para denominar el período artístico postromántico y después a los escritores que durante ese período defendían la tradición en los ámbitos privado, público y religioso y que se resignaban a la política de la Restauración colaborando con sus fines o refugiándose en una literatura profundamente intimista (Jané 1997, 568). El orden, la austeridad, la inercia y la resistencia a la innovación, como defensas de la tradición, la familia, la religión y la organización social, son las características del *Biedermeier*. Isabel Hernández y Manuel Maldonado (2003, 136-139) afirman que sus creaciones literarias destacan por el detallismo en las descripciones y el particularismo, por la omisión de los problemas y de las contradicciones sociales, por una tendencia a la pasividad y una búsqueda de refugio en el pasado y los recuerdos. La narrativa se define por su intencionalidad moralizadora y didáctica y se distinguen los escritores Annette von Droste-Hülshoff, Adalbert Stifter y Jeremias Gottehoff. En cuanto a la lírica,

Eduard Mörike es uno de los mejores poetas de la época. En el teatro es el austriaco Franz Grillparzer quien sobresale por la estructura, el lenguaje y la temática de sus composiciones. Por último, la comedia popular y de costumbres resurge en este período de la mano de Ferdinand Raimund y Johann Nepomuk Nestroy, entre otros.

2.1.3. La Joven Alemania (1830-1835) y Vormärz: la actitud comprometida

Los términos escogidos para denominar las corrientes literarias comprometidas con la sociedad son producto de elementos ajenos a los autores que las componen e, incluso, es la crítica literaria posterior a la época la que establecerá las diferencias entre la Joven Alemania liberal demócrata y el *Vormärz* de los demócratas radicales que auguraban la Revolución de marzo de 1848. En cuanto a la Joven Alemania, recibió su nombre gracias al escrito *Ästhetische Feldzüge* (1834) de Ludolf Wienbarg y más tarde a la resolución de la Dieta del 1835 donde se prohibía la difusión de sus escritos. Ludolf Wienbarg afirmaba en dicha conferencia que impartió en 1834 en la Universidad de Kiel:

A ti, joven Alemania, te dedico estos parlamentos, no a la vieja. [...] Pero quien escribe para la joven Alemania, demuestra que no reconoce la aristocracia alemana vieja, que condena la vieja erudición muerta alemana a los mausoleos funerarios de las pirámides egipcias y que declara la guerra a todo este viejo filisteísmo alemán y está dispuesto a perseguirlo inexorablemente hasta la punta del bien conocido gorro de dormir. (Wienbarg [1834] *apud* Roetzer y Siguan 2012, 256) [...] La literatura no es un juego para mentes inteligentes, no es un entretenimiento inocente, no es ya una ligera ocupación de la fantasía; el espíritu de los tiempos, que se cierne invisible sobre todas las cabezas, es quien ase la mano del escritor y escribe en el libro de la vida con la garra de bronce de la Historia. (Wienbarg [1834] *apud* Fritz 1962, 373)

Desde 1830 se empezó a desarrollar una novela realista y revolucionaria en París y, después de la revolución de julio, los Jóvenes Alemanes se orientaron hacia las cuestiones culturales y políticas de la actualidad. Las muertes de Hegel y Goethe en 1831 y 1832 fueron fechas terminales simbólicas que marcaron el inicio del predominio del pensamiento realista. Este se volvía hacia el mundo, hacia todo lo objetivo, y abandonaba la fe en la unidad ideal de las cosas (Fritz 1962, 371). Por lo tanto, estos escritores se dedicaban a criticar la situación social y política de la Alemania que consideraban “vieja” y defendían los derechos individuales. En el mismo edicto de la Dieta de Francfort (1848), que prohibía la difusión de sus obras por atentar contra la moral, se fijaban como sus miembros a Karl Gutzkow, Heinrich Heine, Ludolf Wienbarg, Heinrich Laube y Theodor Mundt, a quienes habría que añadir a Ludwig Börner (Hernández y Maldonado 2003, 140). Roetzer y Siguan (2012, 257) sostienen que la característica común de los Jóvenes Alemanes era la convicción de que la literatura tiene una función pública, impulsora del cambio.

Heinrich Heine es el nombre que ocupaba el primer puesto en la lista de los autores prohibidos y a quien Hernández y Maldonado (2003, 141) consideran como el escritor más importante de esta época. Su obra se ve impregnada por la preocupación que Heine muestra hacia la cuestión social y la satisfacción de las necesidades materiales del ser humano. Entre sus obras se cuentan el *Buch der Lieder* (1827), los *Reisebilder* (1826-1831), los *Neue Gedichte* (1844), *Atta Troll* (1843 y ampliado en 1847), *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) y *Romanzero* (1851).

La literatura del *Vormärz* es la que abarca el último decenio antes de la Revolución de 1848 y se vincula a los radicales democrático-liberales que la impulsaron. Su género literario predilecto es la poesía, pero le añaden una conciencia política a través de los temas sociopolíticos. Los representantes más importantes de esta lírica son Franz Dingelstedt, Anastasius Grün, Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh y Heinrich Hoffman von Fallersleben. Georg Büchner es una de las figuras más representativas del *Vormärz* y quien inauguró un nuevo tipo de drama, el social. Entre sus obras se pueden encontrar *Dantons Tod* (1835), *Lenz* (1839), *Leonce y Lena*, *Woyzeck* (1879). Esta última fue tomada, según Roetzer y Sigán (2012, 272), por los naturalistas como un ejemplo de lenguaje y un modelo de descripción del medio. En cuanto a los expresionistas, aprendieron de la misma obra la técnica del cambio de perspectiva rápido.

Resumiendo, ambas corrientes coinciden en que representan una nueva concepción de la literatura, acercándola a la realidad y dándole una función social:

la nueva concepción acerca la literatura a la realidad y le otorga la función de contribuir al cambio de las anquilosadas estructuras sociales y políticas. El objetivo primario no es provocar la satisfacción estética del lector, sino influir en él políticamente. A tal fin se introducen nuevos temas – emancipación política, moral e individual – y nuevas formas y se concede una importancia fundamental a la prosa periodística, al folletón, a la literatura epistolar y de viajes y a la lírica política. Con frecuencia el estilo es panfletario y combativo. (Hernández y Maldonado 2003, 140)

Relacionada con la intensa actividad periodística de estos autores, está la fundación y edición de numerosas revistas dedicadas a la crítica literaria, política y cultural, como «*Aurora*, *Deutsche Revue*, *Literarischer Zodiacus*, *Phönix*, *Dioskuren*, *Telegraph für Deutschland* y *Zeitung für die elegante Welt*» (Hernández y Maldonado 2003, 141), a través de las que difundían las nuevas ideas.

2.2. Realismo poético (1850-1890)

Dentro de la historiografía literaria alemana, se podría marcar el año de la revolución de 1848 como el inicio del Realismo burgués o poético, puesto que se entiende como un corte tanto en la política como en la literatura y en el pensamiento en general. Por otra parte, la

delimitación final la fija el inicio de la modernidad con la aparición del Naturalismo en 1890. No obstante, tal y como apunta Ana Pérez (1997, 631), esta línea divisoria no tiene valor histórico, puesto que «temas y formas del periodo de la Restauración continúan teniendo vigencia más allá de 1848, mientras que con posteridad a 1890 se publican obras fundamentales del *realismo burgués*». Los intentos de los Jóvenes Alemanes no consiguieron sentar las bases propiamente dichas de la novelística posterior. Fue Karl Lebrecht Immermann quien, con *Der Oberhof* (1838-1839), abrió las puertas a un nuevo tipo de novela, en el que se combinarían la poesía, la realidad y el sentido ético. Con esta narración inauguraba un nuevo tipo de arte narrativo que se apoyaba en el sentido de la vida popular.

2.2.1. Influencias filosóficas

Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895) publicaban anónimamente, poco antes de la Revolución de 1848, el *Manifest der Kommunistischen Partei* en Londres. En este escrito se pasaba a considerar «la historia de todas las sociedades hasta nuestros días» como «la historia de las luchas de clases», puesto que «opresores y oprimidos se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante [...]; lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna» (Marx y Engels [1848] 2011, 30). Por lo tanto, tal y como sostiene Terrón (1985, 17), el marxismo ofrece los cimientos teóricos para conocer de manera más profunda las relaciones humanas en general y entender el comportamiento de las masas y el cambio social.

Sin embargo, Fritz (1962, 354) asegura que las consecuencias de este pensamiento materialista, histórico y socialista en la literatura no se notarían hasta más avanzado el siglo XIX, con la llegada del Naturalismo. Este fenómeno se debe a que, tal y como defienden Hernández y Maldonado (2003, 147-148), la sociedad alemana, y el Realismo que acuña, no es partidaria del materialismo impulsado por el marxismo, aunque sí que se ve influida por él. Por el contrario, apoyan la nueva ideología burguesa conocida como Realismo poético y los ideales del humanismo clásico, frente al egoísmo de la aristocracia y el radicalismo político del proletariado.

La influencia predominante en los escritores realistas viene dada por el positivismo filosófico de Auguste Comte, presentado en el *Cours de philosophie positive* (1830-1842). Acorde a este método, «todo conocimiento empieza por el sentimiento que el hombre tiene de sí mismo» (Negro Pavón 1985, 151, 159), es decir, por los hechos observables empíricamente, evitando la especulación metafísica. Comte define como “positivo” aquello real y útil. Su pensamiento se caracteriza por considerar la experiencia como fuente del conocimiento (empirismo), por

pretender describir más que explicar, por su postura antimetafísica, por el consensualismo (paz para mejorar la organización social) y por el relativismo (Hottois 1999, 200-202). También sigue determinante la filosofía de Ludwig Feuerbach, quien afirmaba que

El hombre concreto es, ciertamente, algo finito, contingente, dependiente de la naturaleza; pero que lo *es* quiere decir (tratándose del hombre) que se siente como tal, y, sentirse como finito, eso sólo lo puede un ente que es al mismo tiempo infinito; en efecto, el hombre, como “la especie humana”, es el nato dominador de la tierra, cualquiera que sea el grado de ese dominio alcanzado en este o aquel momento o caso. (Martínez Marzoa 1994, 230)

Por otro lado, escritores como Wilhelm Raabe y Wilhelm Busch todavía se ven influidos por el pesimismo de Arthur Schopenhauer. Asimismo, es interesante mencionar la publicación de la obra de Friedrich Nietzsche, aunque su influencia se hizo patente en corrientes posteriores, como el Naturalismo.

2.2.2. El Realismo burgués o poético: representantes y características

Otto Ludwig acuña el término de *realismo poético* para definir la corriente literaria comprendida entre 1850 y 1890:

El realismo poético. El concepto de realismo poético no coincide en modo alguno con el de naturalismo, ni el de realismo artístico con el de realismo naturalista. [...] Se trata de un mundo que nos es proporcionado por la fantasía creadora, no por la vulgar, pues crea el mundo de nuevo, no un llamado mundo fantástico, es decir, incoherente, sino, por el contrario, un mundo en el que la coherencia es más visible que en el mundo real; tampoco crea un fragmento de mundo, sino un mundo completo, cerrado, que contiene en sí mismo todas sus premisas y todas sus consecuencias. [...] Un mundo que está a medio camino entre la verdad objetiva de las cosas y la ley que nuestro espíritu se ve obligado a introducir en ella, un mundo que renace de lo que conocemos del mundo real por medio de la ley que habita en nuestro interior. Un mundo en el que la diversidad de las cosas no desaparece, sino que por medio de la armonía y el contraste se constituye en unidad para nuestro espíritu, depurado sólo de aquello que resulta indiferente al caso. [...] Al *naturalista* le importa más la diversidad, al *idealista* la unidad. Estas dos tendencias son unilaterales, el *realista artístico* las une en un término medio artístico. (*apud* Acosta 1997, 635-636)

Theodor Fontane, el autor de las tres novelas que se analizarán más adelante, hace una descripción enfrentada de las características del Realismo literario que utiliza en sus escritos. Este escritor no defiende ni la crudeza del Realismo ni la idealización de la realidad, sino que busca la correlación entre arte y vida, la transfiguración poética de la realidad prosaica (Pérez 1997, 638). En *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* (1843) escribió:

Lo que caracteriza nuestro tiempo en todos los sentidos es su *realismo*. [...] Sobre todo lo que *no* entendemos [por realismo] es la reproducción desnuda de la vida cotidiana, y menos aún de su miseria y sus lados sombríos. [...] Si en lo anterior [...] sobre todo hemos resaltado lo que el realismo no es, ahora daremos con un par de palabras, nuestra opinión sobre lo que es: es el reflejo de toda vida real, de todas las verdaderas fuerzas e intereses en el elemento del arte [...]. Abarca toda la riqueza de la vida, lo mayor y lo menor: el Colón, que dio al mundo uno nuevo como regalo, y el animalillo acuático, cuyo universo es la gota; integra en su ámbito el pensamiento más elevado, el sentimiento más profundo, y su materia son las cavilaciones de un Goethe y las alegrías y las penas de un Gretchen. Pues todo esto es *real*. El realismo no quiere el simple mundo sensorial ni nada más que éste; lo que menos quiere es sólo palpable, pero quiere lo *verdadero*. No excluye nada excepto la mentira, lo forzado, lo nebuloso, lo caduco – cuatro cosas con las que creemos que hemos designado a toda una época literaria. (*apud* Acosta 1997, 637-639)

El género literario idóneo para expresar estas nuevas necesidades sociales y culturales del siglo XIX de manera objetiva y fiel a la realidad fue, sobre todo, la novela, pero también la novela corta y la narración. Esta elección se debe a sus estructuras versátiles, no ligadas a reglas marcadas por la tradición, como pasaba con la lírica y el drama, que permiten un acercamiento lingüístico a la realidad y cotidianeidad. En cuanto a la novela corta, esta responde a las demandas de brevedad de las revistas y almanaques literarios (Pérez 1997, 633). Roetzer y Siguán distinguen cuatro grupos temáticos:

1) la novela socialmente crítica, cuya acción suele transcurrir en ambiente burgués; 2) la novela de formación (*Bildungsroman*), que muestra la historia de la época ejemplificándola mediante historias de vida individuales; 3) la historia ubicada en un pueblo, que representa una contraimagen a la cultura de la ciudad o describe las consecuencias de la industrialización para la población campesina; 4) la novela histórica. A juzgar por el número de ediciones, las novelas históricas eran las que tenían mayor éxito; quizá por distraer de la realidad presente. (Roetzer y Siguán 2012, 282-283)

A diferencia de la narrativa realista europea, que mostraba abiertamente el cuadro de toda la sociedad, en la alemana este entorno se presenta de manera muy limitada (Ehlert 1991, 284). De Inglaterra llegaban las novelas históricas y realistas de ambiente burgués de Walter Scott, Charles Dickens y William Makepeace Thackeray y de Francia las obras de los grandes novelistas Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Henri Beyle (Stendhal), Victor Hugo y Rene Albert Guy de Maupassant. Sin embargo, la novela alemana nunca se pudo desprender del localismo provinciano ni conquistar un gran público alemán o europeo (Fritz 1962, 406). Por lo tanto, sus representantes –Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Wilhelm Raabe, Theodor Fontane y Marie von Ebner-Eschenbach– se dirigían sobre todo a un público próximo. Además, no se forma una comunidad literaria, puesto que los escritores siguen rutas solitarias, lo que ocasiona que no se alcance un criterio universal.

En cuanto al tema predilecto de la narrativa, Friedrich Theodor Vischer, el principal teórico del Realismo poético, afirma:

Dividida por *materias*, la novela toma preferentemente la vida *privada* como escenario y busca aquí lo poético: o bien en la sociedad *aristocrática*, ya sea en sentido estricto, ya sea, en el sentido amplio del término, para exponer cómo se adquiere calidad humana en los círculos privilegiados, o bien, y por cierto en oposición siempre renovada con respecto a esta forma, en el *pueblo*, o en la *burguesía* culta, especialmente en su vida familiar, y este género es el más extendido. La *novela histórica* se eleva de modo imperfecto por encima de estas esferas al ámbito político, y la *social* a las grandes cuestiones que atañen al bien de la sociedad. [...] La novela *burguesa* es la modalidad realmente normal. Aúna lo verdadero de la novela aristocrática y de la del pueblo, pues nos introduce en la capa intermedia de la sociedad, que une los bienes de la humanidad con el tesoro de la laboriosa naturaleza del pueblo, la hermosa apariencia y la vida espiritual que gana en profundidad y riqueza por la cultura con la verdad de la vida. El hogar familiar es el verdadero centro de la cosmovisión de la novela y obtiene su significado allí donde en torno suyo se reúnen espíritus en los que resuena la dura verdad de la vida con los tonos más suaves de un mundo espiritual de horizontes más amplios. Éstos son los círculos en los que se vive de modo verdadero y en los que se despliega el verdadero cuadro de costumbres, lejos de todo extremo. (*apud* Acosta 1997, 640-642)

Theodor Fontane consideró la novela *Soll und Haben* (1855), escrita por Gustav Freytag, la primera manifestación del Realismo moderno (Hernández y Maldonado 2003, 152). Otro ejemplo muy acertado de lo que fue la narrativa alemana del Realismo es *Die Leute von Seldnyla* (1856, 1873-1874), la recopilación de las novelas cortas de Gottfried Keller; a pesar de que el escenario de sus obras era siempre Suiza, a sí mismo se consideraba alemán. Algunas obras representativas de la corriente literaria son *Immensee* (1850) de Theodor Storm, *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1856) de Raabe o *Huttens letzte Tage* (1871) de Conrad Ferdinand Meyer.

En cuanto al drama, un género escasamente practicado durante el Realismo, se distingue Friedrich Hebbel, quien pone fin al drama burgués alemán con *Maria Magdalene* (1844). Por último, la mayoría de los escritores mencionados también se dedicaron a la creación lírica, aunque solo destacaron Hebbel, Storm y Meyer.

2.3. Naturalismo (1880-1900)

Georg Lukács (1971, 113-119) advierte un cambio en la literatura alemana alrededor de 1890, coincidiendo con el inicio de la era imperialista. Esta evolución responde a la necesidad de preparar el pueblo alemán para una nueva forma de vida y coincide con acontecimientos literarios y políticos importantes, como la fundación del *Freie Bühne* (“Escenario libre”) y la destitución de Bismarck.

2.3.1. Positivismo científico

Las últimas dos décadas del siglo XIX se entienden como una unión entre las teorías filosóficas y sociales anteriores. Así, se produce un acercamiento entre la concepción materialista de la historia de Marx, el ateísmo de Feuerbach y el positivismo científico de Darwin y Haeckel. Fritz (1962, 446) describe el mundo como un juego de fuerzas sociales en el que la realidad está compuesta de materia y fuerza y evoluciona en su lucha por la existencia. Los escritores que prepararon la revolución literaria adoptaron de las obras de Nietzsche las ideas convenientes y las usaron en su beneficio. En estas, «se reflejan todas las tendencias antidemocráticas del período imperialista. [...] adopta el papel de crítico agudo de la cultura de su tiempo» (Lukács 1971, 123). Es importante resaltar que Nietzsche se impregnó del pesimismo de Schopenhauer, por ello en sus escritos hace referencia a una cultura decadente (Jiménez Moreno 1986, 129-130). Además, aunque el término ya existía, Nietzsche fue quien conceptualizó el nihilismo y lo adaptó a la sociedad europea

decimonónica, considerándolo una consecuencia natural de la metafísica o, en palabras de Llácer (2015, 77), la culminación histórica de la metafísica occidental.

Charles Darwin, en *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), inaugura el que será el concepto básico de su teoría, la de la selección natural: «en la naturaleza, también la evolución [...] constituye una respuesta a los cambios en el medio ambiente; es decir, determinadas características (morfológicas, psicológicas o de conducta) deberían ser superiores *a priori* como diseños para la vida en entornos nuevos» (Grasa Hernández 1986, 47). En Alemania, fue Ernst Haeckel el encargado de difundir el darwinismo. También Claude Bernard, el fundador de la medicina experimental con su *Introduction to the Study of Experimental Medicine* (1865), influyó en las técnicas naturalistas. Hippolyte Taine, por su parte, señaló los tres factores que determinan al individuo y que los escritores aplicarían a los personajes: la raza (determinismo hereditario), el medio (físico o social) y el momento. Por tanto, la novela pasa a reflejar la conducta humana, que se reduce a estos tres factores esenciales (Varela Orea 2011, 25). Por último, es interesante mencionar la teoría matemática de Arno Holz, quien

Quería abarcar matemáticamente el arte mediante la fórmula «arte = naturaleza - x». X es el material no natural del experimento literario, por ejemplo la limitación a la palabra escrita, o el modo de presentación divergente de la naturaleza, por ejemplo, la acción sobre un escenario. El arte es siempre menos que la propia realidad; es un acercamiento a la realidad. (Roetzer y Siguán 2012, 318)

2.3.2. Influencias extranjeras

La cultura alemana, gracias a su ubicación central dentro de Europa, recibió con más facilidad influencias de los movimientos artísticos y de los avances científicos de otros países, como Francia, Gran Bretaña o Rusia. Albrecht enumera las influencias extranjeras predominantes en la literatura alemana naturalista:

Desde el Oeste llegó aquel modo original de ver las cosas, basado en los métodos de las ciencias naturales: el “naturalismo francés” de Emile Zola, con su programa batallador. Desde el Este el “naturalismo del alma” de Dostoiewski, saturado de masoquismo, con su descenso a las demoníacas profundidades anímicas y su modo de observación psicopatológica, y la voz de Tolstoi, en sus acusaciones contra la cultura del momento, su afán por confesiones desmedidas, su veracidad escrupulosa, los postulados de su nueva ética. Desde el Norte escandinavo penetraron las ideas de Björnsterne Björnson (1832-1910) y Hendrik Ibsen. [...] Se destacó por su crítica mordaz frente a la sociedad moderna y su lucha en pro de los derechos de la mujer. (Albrecht 1954, 27)

Cuando Alemania se encontraba en pleno desarrollo del Realismo, en Francia ya empezaba su época naturalista de la mano de Honoré de Balzac, Gustav Flaubert y Émile Zola. Balzac, en *La Comédie humaine* (1830), reaccionaba en contra del Romanticismo y proponía un método científico para la creación literaria. Flaubert siguió con la nueva técnica con novelas como *Madame Bovary* (1857) o *L'Éducation sentimentale* (1879), al igual que Edmond y Jules Goncourt

en *Germinie Lacerteux* (1865). Por último, el nacimiento del Naturalismo propiamente dicho se dio en *Thérèse Raquin* (1867) de Zola, quien siguió las leyes de la herencia de Claude Bernard y del medio ambiente de H. Taine. Además, escribió un ensayo de gran relevancia para el Naturalismo, *Le Roman Expérimental* (1880). La literatura europea también recibió influencias de León Tolstoi, Fiódor Dostoievski y Iwan Turgenjew. Tolstoi se dio a conocer con la que Albrecht (1954, 26) considera como «la más grandiosa novela histórica de la literatura mundial», *Guerra y paz* (1865), y más tarde publicó *Anna Karénina* (1877). Lukács hace una comparación entre esta última y la *Effi Briest* de Fontane:

Porque no deja de ser cierto que el de Tolstoi fue alentado por la evolución de la sociedad rusa y el de Fontane fue reprimido por la de la Alemania prusianizada. «Anna Karenina» y «Effi Briest» guardan entre sí una relación idéntica a la que existe entre el Gran octubre de 1917 y el noviembre alemán de 1918. Que semejante comparación pueda ser hecha, y que tales sean sus resultados, determina – por arriba y por abajo – el rango literario del viejo Fontane. (Lukács 1970, 340-341).

La vieja generación literaria no era partidaria de estas nuevas ideas, pero la nueva, la nacida entre 1860 y 1870, se sirvió de ellas para luchar en contra de la corriente literaria dominante.

2.3.3. Naturalismo alemán: Realismo consecuente

La variante alemana del Naturalismo europeo es el denominado Realismo consecuente, en el que todo lo que determinase la realidad podía representarse en la literatura, sin ningún tabú social o moral. No renuncia al materialismo y se limita a reproducir de manera objetiva y realista la realidad, sin ninguna estilización. No obstante, a diferencia del Realismo, el Naturalismo sí que se presentó como una escuela unitaria en sus inicios, vinculando a todos sus representantes. Albrecht hace una diferenciación fundamental entre el Naturalismo y el Realismo alemán:

Naturalismo es la vía opuesta que intenta presentar a la Naturaleza como es, pero que, al hacerlo, incurre en una orientación tendenciosa y elige de preferencia lo que no es como debe ser, es decir, cosas que ofenden a la estética y a la moral. El realismo quiere presentar la Naturaleza tal como es y, haciéndolo, no incurre en exageraciones. El realista sabe, que sólo la verdad desembaraza; por eso, su ideal es la veracidad en la representación. Observando objetivamente la situación social, el realista llega a un estado anímico que le hace ver los objetos de su descripción con una iluminación particular (con sentido de justicia y compasión). El realismo, por consiguiente, es ideal pero no idealista; presenta de una manera ideal pero no ideales. (Albrecht 1971, 35-36)

En esta nueva corriente literaria, los autores no crean, sino que describen y reproducen la realidad. Por ello, los personajes deben hablar como lo harían en la vida cotidiana, con sus jergas y dialectos, usando incluso palabras vulgares. En suma, Magallanes y Parra (1997, 704) afirman que la novela naturalista aspira a la objetividad científica a través de la observación de la realidad y su posterior plasmación en el texto literario. En su actividad literaria, el autor utilizaba una metodología similar a la de la ciencia natural, propia del positivismo, es decir,

que obtenía el conocimiento de la naturaleza a través de la observación, la experimentación y la comprobación.

Al igual que en el Realismo, la narración sigue siendo el género predilecto por el Naturalismo. Es más, algunos de los grandes autores realistas ya habían creado obras que se aproximaban a la nueva corriente. Uno de los que más se acercaron al Naturalismo fue Theodor Fontane, quien influyó notablemente en Thomas Mann, el conde Eduard Keyserling y Georg Hermann, escritores de la nueva generación (Albrecht 1971, 81-83). Hoffacker (1997, 346) sostiene que «Fontane se convirtió, aún en vida, para sus contemporáneos más perspicaces en escritor famoso por su “juicio visual”, el que le capacitaba para retratar a los caracteres más dispares, al enfrentarlos con la sociedad de su época».

No hay una ruptura con la novela realista, puesto que se sigue apostando por la descripción del personaje y su entorno (Magallanes y Parra 2012, 705). En la narrativa sobresalen Michael Georg Conrad, Hermann Sudermann, Hermann Conradi y Gerhart Hauptmann. No obstante, las aportaciones más significativas del Naturalismo alemán se realizaron dentro del género dramático, sobre todo Gerhart Hauptmann, con *Vor Sonnenaufgang* (1889), *Die Weber* (1892) y *Der Biberpelz* (1893), entre otros. En la lírica destacaron Arno Holz con *Phantasus* (1898) y Detley Von Liliencron, un poeta musical y visual, con *A los naturalistas*, *Viene la música* y *Cabalgadas de ayudante militar* (1883).

3. Theodor Fontane (1819-1898)

Eine kleine Stellung, ein kleiner Orden
(Fast wär ich auch mal Hofrat geworden),
Ein bisschen Namen, ein bisschen Ehre,
Eine Tochter, «geprüft», ein Sohn im Heere,
Mit siebzig 'ne Jubiläumsfeier,
Artikel im Brockhaus und im Meyer...
Altpreussischer Durchschnitt, Summa Summarum,
Es drehte sich immer um Lirum, Larum,
Um Lirum, Larum, Löffelstiel,
Alles in allem – es war nicht viel.¹⁰⁴

Sobre la vida personal y la producción literaria de Theodor Fontane se han publicado abundantes investigaciones y ensayos, pero, para empezar a hablar sobre él, se ha encontrado de gran interés citar la descripción que Lukács hace del escritor:

Fontane es el primer escritor alemán que comprende que el sistema social y moral de la clase alta prusiana tiene el carácter de un automatismo inerte unas veces y destructor otras, y que en él no hay una fuerza intrínseca capaz de orientar el alma de los hombres. En efecto, las mejores narraciones de Fontane son las que se refieren al destino individual; en esa temática, las reivindicaciones más simples y elementales de la vida humana chocan con las barreras levantadas por los automatismos de la clase dirigente. El escéptico Fontane advierte claramente que es inevitable que esos choques acarreen la destrucción exterior e interior [...] de los hombres. [...] En la obra de Fontane el carácter fatídico e inhumano del prusianismo se expresa con sencillez y veracidad, sin indignación patética o satírica mediante un relato de profundo sentido psicológico y moral. (Lukács 1971, 127)

3.1. Primeros años

Theodor Fontane nació el 30 de diciembre de 1819 en Neuruppin, un pueblo de Brandeburgo próximo a Berlín. Su familia formaba parte de la colonia de emigrantes de ascendencia francesa (hugonotes) que había huido de Francia para establecerse en Alemania. Sus padres le impusieron una educación estricta y una profesión no elegida libremente, la de farmacéutico, como su padre (Hidalgo, 2017). Después de aprobar el examen estatal de farmacéutico, no tiene los medios económicos necesarios para abrir su propio negocio y se ve obligado a trabajar de encargado en la farmacia Jungsche Apotheke de Berlín y, después, en el hospital Bethanien.

A pesar de haber comenzado ya en el pasado a escribir poesía lírica y de haberla compartido con la sociedad literaria *Tunnel über der Spree* (“El túnel sobre el Spree”), inicia oficialmente su vida de escritor una vez abandonada la carrera de farmacéutico. Con ayuda de su amigo

¹⁰⁴ Traducción: Una pequeña posición, una pequeña condecoración; / - una vez estuve a punto de que me hicieran consejero de Corte - ; / un nombrecito, una honrilla, una hija situada, un hijo en el ejército / homenaje al cumplir los setenta, / artículos en las enciclopedias... / Mediocridad a lo prusiano viejo, en fin, / cosas que son cuentos, / cuentos que son pamplinas, / y al cabo no gran cosa. (*apud* Martini 1964)

Wilhelm Wolfsohn, encuentra trabajo en el *Dresdner Zeitung* e inaugura la profesión de periodista, a la que se dedicaría en los siguientes años de vida. El 16 de octubre de 1850, poco después de ser contratado como lector en el Gabinete Literario del Ministerio del Interior, Theodor Fontane contrajo matrimonio con Emilie Rouanet-Kummer, también de ascendencia francesa, con quien tuvo dos hijos. En su petición de matrimonio, Fontane le hizo saber a Emilie lo que esperaba de ella como su esposa, es decir, comprensión maternal y amistad femenina, que esta cumplió durante todo el enlace mostrándole un apoyo continuo, o incluso actuando como secretaria en la transcripción de sus escritos (Ramírez Jaimez 1992, 19-21, 46-47).

Antes de establecerse en Berlín, el escenario y protagonista de la mayoría de sus novelas, Fontane vivió durante tres años en Inglaterra, donde entró en contacto con la poesía inglesa y recogió el material que más adelante utilizaría para escribir los libros sobre la ciudad donde vivió. Durante esta estancia Fontane desarrolló una preocupación por la pérdida de la individualidad humana a resultas de la conformidad a las normas sociales establecidas, dando paso así a uno de los motivos recurrentes en sus novelas: la confrontación del individuo con las fuerzas externas de la sociedad (Albrecht Bernd 1992, 117-121).

También fue contratado por la editorial Decker como corresponsal de la guerra franco-prusiana, encargo que lo obligó a viajar a Francia para documentarse. En 1870 fue encarcelado en París, delante del monumento de Juana de Arco, acusado de espionaje, posiblemente debido a sus colaboraciones pasadas con los servicios de inteligencia prusianos, y trasladado a la Isla d'Oleron. El 24 de noviembre de ese mismo año, fue puesto en libertad gracias a la intercesión de algunos de sus amigos, pero, sobre todo, la del propio Bismarck, quien había ascendido rápidamente al poder.

En octubre de 1872, la familia Fontane se asienta ya en Berlín, en la Potsdamer Strasse 132c, que a partir de ese momento sería su residencia habitual durante los siguientes veintiséis años del matrimonio. Es también aquí donde el matrimonio comienza a distanciarse poco a poco debido a las pretensiones burguesas de Emilie, parecidas a las que tuviera anteriormente la madre de Fontane. Por ello, su concepción del matrimonio empeora:

Fontane views marriage not as a social or religious institution, but as a historical phenomenon, and as such it gains meaning and legitimacy [...]. Marriage in Fontane's mind fulfills a psychological need no other alternative can accomplish. [...] Marriage for Fontane was a pact, a contract which binds two people in a unified sense of purpose. For this reason Fontane defends marriages of convenience where the goals and expectations of the partners coincide. (Scofield Chew 1980, 108-109)

Debido a la influencia inglesa, comenzó escribiendo baladas clasificadas en nórdicas, anglo-escocesas y marco-prusianas en las que simplemente presentaba hechos reales y anécdotas

históricas. El conde Moritz Strachwitz y Friedrich Scherenberg, también miembros del *Tunnel*, ya se habían inspirado antes en las antiguas baladas populares inglesas. No obstante, fue Fontane quien redujo la sentimentalidad de sus precursores y creó un estilo impresionista.

3.2. *Las Berliner Romane*

En sus tareas periodísticas y de crítico teatral, Fontane adquiere una formación sólida en la escritura. Pero no es hasta los cincuenta y nueve años cuando Theodor Fontane empieza a dar a conocer su obra novelística con un estilo totalmente opuesto a las baladas, las conocidas como *Berliner Romane* (Ramírez Jaimez 1992, 32). La primera fue *Vor dem Sturm* (1878). A pesar de la localización en Berlín, Fontane, al igual que Goethe, le confiere un rasgo europeo a la novela alemana. En palabras de Dennis Drabelle (2000), «he had become the finest German novelist of his era, an exemplar for the young Thomas Mann and a keen observer of city life whose composite portrait of Berlin ranks with Dicken's portrait of London, Balzac's of Paris, and Dostoevski's of St. Petersburg». Su narración ahonda cada vez más en el interior de los personajes, del matrimonio y de la sociedad e inaugura una nueva técnica novelesca –cuya base son las conversaciones–, con: *L'adultera* (1882), *Cécile* (1887), *Irrungen, Wirrungen* (1888), *Frau Jenny Treibel* (1892) y *Effi Briest* (1895), entre otras. Fritz Martini caracteriza esta nueva técnica:

Con magistral fuerza estructuradora, Fontane desarrolla el conflicto a partir del carácter de los personajes y de su sociedad. Las formas sociales tradicionales aparecen como vivas aún, aunque ya huérfanas de verdad y de vigor coercitivo; las personas se sienten aisladas y acaban por hundirse en la resignación. Una tal pintura de la sociedad delata la descomposición interna de la época. [...] la joven generación literaria le devolvió su aprecio admirándolo a la par de los grandes maestros franceses y rusos. A él se debe el que en los decenios subsiguientes fuera posible escribir en lengua alemana la novela de sociedad, de la que hasta entonces sólo se habían dado atisbos rudimentarios. (Fritz 1964, 439-440)

Sobre sus obras, Roetzter y Siguán sostienen que crean protocolos a seguir para las relaciones personales que están en peligro, como es el caso del matrimonio:

Las novelas sobre la sociedad de la época de Fontane son protocolos sobre relaciones personales distorsionadas o en peligro. Las diferencias de clase o las normas sociales enredan a las personas en conflictos que amenazan su felicidad personal. Se trata predominantemente de la institución del matrimonio: fracasan matrimonios porque se realizaron por cálculo social o económico; amantes han de renunciar al matrimonio porque lo imposibilitan diferencias de clase; cónyuges desarrollan vidas cada vez más distantes entre sí porque al inicio de su matrimonio no existía inclinación mutua sino convención. Pero las novelas de Fontane no son simplemente narraciones matrimoniales o relacionales, esto no sería nada digno de mayor atención. [...] Las víctimas de las obligaciones normativas, que han de salvar por lo menos la apariencia de un orden intacto, aun a costa de la realización individual, suelen ser las mujeres. Les está impuesto un sistema de roles al que han de corresponder si no se quieren exponer a la proscripción social. Es cierto que en las novelas de Fontane también sucumben los hombres a estas obligaciones normativas, a menudo es incluso su comportamiento el desencadenante del conflicto; pero bajo la presión del éxito y la obsesión por hacer

carrera han interiorizado ya de tal modo estas exigencias que ya no son conscientes de lo contradictorio de su comportamiento. (Roezter y Siguán 2012, 297)

Este cambio en la creación de Fontane se produce a raíz de la Revolución de marzo de 1848. Fontane, que en el momento de la insurrección contaba con treinta años, se entrega por completo a la lucha, trabajando hombro con hombro junto a la nueva generación de escritores. Más tarde, después de la fundación del Imperio y con el declive de la corriente patriótica, Fontane vuelve a sentir temblar los cimientos de su ideología:

No es difícil advertir que la crisis de la década de 1880 fue el punto de partido de este notable arte realista del viejo Fontane; además, en su condición de crítico, fue un precursor de la renovación literaria. Abogó con decisión en favor de Ibsen, a pesar de las prevenciones que le merecía el utopismo moral y romántico del noruego. Puso en juego toda su autoridad para asegurar el éxito del ingreso del joven Hauptmann en la literatura alemana. (Lukács 1971, 128)

Theodor Fontane observa que la situación a su alrededor está cambiando y, junto a Johann Wolfgang von Goethe, Gerhart Hauptmann y Ricarda Huch, es incluido en el tercer grupo de hombres y mujeres que construyeron un mundo completamente nuevo para sí mismos (Rose 1948, 255-260). Teniendo en cuenta sus intereses y preocupaciones, no es de extrañar, pues, que *Effi Briest* sea, según estudiosos como Oliveira (2020, 55), el texto que marcó el camino de la novela alemana hacia la modernidad.

Hay que destacar el acercamiento de Fontane a Ibsen, reconocido por sus escritos a favor de los derechos de la mujer, que, junto a las corrientes feministas inglesas con las que entró en contacto en su estancia en Londres, pueden haber influido en la creación de los personajes femeninos del alemán. Aunque esto no se pueda afirmar a ciencia cierta, tampoco se puede obviar la actitud igualitaria que mostró con sus hijos, por cuya formación se preocupó sin hacer distinciones de sexo (Ramírez Jaimez 1992, 50, 53). Lukács (1970, 317) advierte que las posiciones que los dos escritores adoptan y las soluciones que dan al problema del matrimonio se sitúan en el polo opuesto al de la concepción burguesa. Una de las novelas que versan sobre el tema del matrimonio burgués es *Effi Briest*, una de las siete obras fontaniana que lleva como título el nombre de una mujer —*Grete Minde*, *L'Adultera*, *Cécile*, *Stine*, *Frau Jenny Tribel*, *Mathilde Möbring*—, y en las que

la mujer representa no sólo el motivo central sino que va a desempeñar un papel mucho más amplio y ambicioso [...] y lo que hasta ahora se consideraba como las circunstancias normales del papel de la mujer en la familia y en la sociedad dejaron de serlo para convertirse en un problema social. (Ramírez Jaimez 1992, 56-57)

Stamm (1938, 256-258) afirma que Fontane tuvo la valentía de ser realista sobre su propia decadencia, de aceptar su pesimismo, razonable como la base real de su vida: es el antídoto a la retórica de Nietzsche y representa la esencia de la vida de Goethe, es decir, la devoción al día a día y la apreciación de la belleza y alegría a pesar del nihilismo y la muerte. La

novelística de Fontane está imbuida de aspectos de su biografía, como la separación de sus padres y el distanciamiento de su mujer. Además, también existe un gran parecido entre algunos de sus personajes y sus propios progenitores: por un lado, simpatizaba con aquellos que compartían los rasgos de su padre, como la inmadurez, el interés pedagógico y la pasión por el juego (adulterio en sus novelas), y, por otro lado, rechazaba a aquellos que tenían los mismos sueños burgueses de grandeza de su madre.

4. *L'Adultera* (1882), *Cécile* (1886) y *Effi Briest* (1896)

4.1. *Argumento de las obras*

El adulterio tiene una larga tradición literaria, hasta tal punto de poder considerarse un fenómeno histórico, sin embargo, no recibió mucha atención en la literatura alemana realista hasta el final del siglo XIX con las novelas de Fontane. No obstante, difiere del tratamiento que se le da a inicios del mismo siglo: «throughout nineteenth-century German literature the way in which marriage becomes problematic is by means of adultery, but the view at the beginning of the century differs from that at the end, as a comparison of Goethe and Fontane reveals» (Scofield Chew 1980, 16).

La autoridad de la iglesia pasa a la sociedad y Fontane suele explorar en sus novelas de adulterio la relación que el ser humano mantiene con esta y cómo se rebela ante sus convenciones. El desafío se muestra por individuos que, como expresión de su individualidad, cometen adulterio y, o sobreaccionan a su transgresión bajo la presión social (Melanie, Franziska de *Graf Petöfy* o Christine Holk de *Umwiederbringlich*) o no experimentan ningún tipo de culpa (Effi y Cécile).

La situación de la mujer en la sociedad decimonónica alemana es un tema recurrente en la producción literaria de Theodor Fontane y no se limita solamente a las novelas que giran en torno al adulterio, *Effi Briest*, *L'adultera* y *Cécile*. Muchas de sus obras tienen como título el nombre de sus personajes protagonistas femeninos y se fundamentan en el análisis profundo que el autor hace de la psique de las mujeres. Al igual que otros ilustres realistas con los que coincide en temática, como Flaubert y Tolstoi entre otros, Fontane también utilizó la transgresión adúltera de heroínas incomprendidas para retratar el carácter represivo de los valores patriarcales y familiares de su país y época.

Melanie Caparoux, protagonista de *L'adultera*, es una joven que, con diecisiete años, contrae matrimonio con Ezequiel Van der Straaten, un consejero comercial de cuarenta y dos años. A pesar de las advertencias que los conocidos les lanzan sobre los peligros de un enlace de edades tan desiguales, diez años después la pareja sigue viviendo feliz y en armonía junto a sus dos hijas, Lydia y Heth, y este es el momento inicial de la novela. Esta paz se rompe con la llegada de Ebenezer Rubehn, un joven teniente que visita Berlín por motivos de negocios y se aloja en las dependencias del matrimonio Van der Straaten.

Pocos meses después de conocerse, Melanie y Rubehn se enamoran y se amparan tras la premisa de que el amor lo justifica todo para seguir adelante con sus encuentros adúlteros. No obstante, en este momento de la historia se produce la gran innovación de *L'adultera*, y es que el sentimiento de culpa, pero también su inmensa valentía, hacen que la protagonista decida huir junto a su amante, dejando atrás la estabilidad económica y social e incluso a sus dos hijas. Melanie es la única heroína –junto a Ludovina– que se mantiene fiel a sus principios y sentimientos y que no pierde la vida por el camino, llegando incluso a recuperar la aceptación social, una vez demostrada la autenticidad de su amor. La cronología de la novela se extiende por un período de casi tres años, pero se da mayor importancia al tiempo anterior al adulterio, que ocupa casi tres cuartas partes de la narración. En cambio, en los dos años posteriores a la huida, primeramente en el extranjero y luego de vuelta en Berlín, se acentúa el uso de la elipsis y con ello se ralentiza el *tempo*.

Para escribir *L'adultera*, Theodor Fontane se inspiró en un hecho real ocurrido a finales de 1874. Therese Ravené abandonó a su marido, Louis Ravené, y a sus tres hijos para huir con su amante, Gustav Simon, a Königsberg. Estos actos llegaron a oídos del autor a través de un artículo de Emil Dominik publicado el 1 de junio de 1879 en el *Vossische Zeitung* (Ramírez Jaimez 1992, 152-153). En 1879, poco después de conocer la historia, empieza a redactarla, y en enero de 1880, solo un mes más tarde, la ofrecía para su publicación; sin embargo, no fue hasta marzo de 1882 cuando la primera edición del libro vio la luz.

En cuanto a *Cécile*, a pesar de que la protagonista de nombre homónimo no se deja conquistar por Herr Von Gordon, el ingeniero civil que la corteja, su desenlace recuerda al de *La Princesse de Clèves* (1678). En este caso, Pierre St. Arnaud, el marido que se envanece de poseer una mujer tan bella, recurre al duelo sin que se haya cometido el delito, solamente para enmendar su orgullo herido y salvar las apariencias ante una sociedad escandalizada por el pasado de la joven. Así, Cécile se suma a la lista de las heroínas que pierden la vida, demostrando que no es necesaria la transgresión para que las mujeres tengan que sufrir las consecuencias de los actos impulsados por la arrogancia masculina.

En enero de 1883, Theodor Fontane es invitado a una velada por el conde Philipp Eulenberg, donde conoce, de primera mano, la historia de Friedrich, el hijo menor del anfitrión, que más tarde lo inspirará a la hora de escribir *Cécile* (Ramírez Jaimez 1992, 158). El joven teniente, tras anunciar su compromiso, recibe la respuesta de su superior, el conde Alten, en la que se le comunica que las damas, como la elegida por él, solo podían ser amadas, pero no desposadas:

El desafío del comandante por un subordinado pocos días después del anuncio del compromiso con una dama considerada indigna es un motivo extraído de la vida real que se incorpora en el pasado de Cécile, con dos variaciones, la de que la dama en cuestión es la novia del comandante y que el duelo tiene lugar y acaba con la muerte del retador. (de la Fuente¹⁰⁵ 1991, 228)

Así, aunque Fontane se aleja de la historia real, su influencia es indudable. Pero también se ve influido por los paisajes de Thale de Harz, donde vuelve a viajar el 5 de junio de 1884, con el propósito de ubicar ahí la primera parte de la novela que estaba escribiendo. *Cécile* se publica en 1886, en los números de abril a septiembre de la revista *Universum* y en 1887 en la editorial de Emil Dominik.

Por último, hay quienes consideran, y entre ellos se encuentra Thomas Mann¹⁰⁶, el premio Nobel de Literatura de 1929, a *Effi Briest* como la mejor obra de Theodor Fontane. La protagonista, una joven impulsiva y apasionada de familia noble de solo diecisiete años, contrae matrimonio con el barón Geert von Innstetten, un antiguo pretendiente de su madre y actual gobernador provincial de Kessin. Al igual que en el caso de sus hermanas adúlteras, también el matrimonio de Effi se apoyó en la seguridad económica y social. No obstante, lo que se imaginaba como una vida emocionante y exótica, acaba reduciéndose a un perro fiel, la nodriza Roswitha y un farmacéutico que la adora, Gieshübler. La tranquilidad de la recién casada se rompe cuando, siete meses después, entra en su vida el comandante de la guardia territorial Crampas, un hombre apuesto con gran fama por sus conquistas amorosas.

Se ignoran los pormenores de la relación adúltera, pero sí que se conoce el sentimiento de culpa contra el que lucha Effi y la liberación que siente cuando Innstetten es llamado al ministerio en Berlín y se deben trasladar a la capital. Esta nueva vida, que se prolonga por un período de siete años, se omite de la narración. Cuando la heroína parece haber olvidado la culpa, el marido descubre las cartas del delito y precipita la infelicidad de los tres implicados. A pesar de no sentirse motivado por la ofensa personal o los celos, Innstetten no puede transgredir las normas sociales y se ve obligado a batirse en duelo con Crampas. Como resultado de las leyes de la buena sociedad prusiana, el comandante muere, Effi es repudiada por la sociedad e incluso por su familia y el marido sigue adelante concentrándose en su carrera, pero enormemente desgraciado. Tiempo después, Effi muere en el único lugar que

¹⁰⁵ Cita extraída del epílogo a la edición del año 1991 de *Cécile* en la editorial Paradigma. Se infiere que la autora de este es la traductora, Ana María de la Fuente, puesto que no se fija otra autoría.

¹⁰⁶ Thomas Mann afirmó que «si se quisiera seleccionar con el máximo rigor una biblioteca compuesta por doce novelas – o de diez, o incluso de seis – no podría en ningún modo omitirse *Effi Briest*» (Thomas *apud* Tomás Espora 2015, 179).

consideró como su hogar, Hohen-Cremmen, la casa familiar, después de recuperar la libertad de su infancia y de reconciliarse consigo misma.

El matrimonio de Elisabeth Frein von Plotho y Armand Léon von Ardenne sirvió de inspiración para la obra maestra de Fontane. Este conocía los pormenores de la caída en desgracia de Elisabeth: la relación extramarital, el duelo, la muerte del amante y el divorcio; pero también otros más privados, como el descubrimiento del adulterio gracias a unas antiguas cartas de amor. Sin embargo, a pesar de respetar las vidas de los dos hombres involucrados, Fontane se distancia de la historia real en el caso de Effi: mientras Elisabeth tiene una vida tras el divorcio, Effi debe someterse al trágico destino de las heroínas realistas, es decir, la muerte. Leventhal (1991, 183-190) enumera las similitudes y diferencias existentes entre la realidad y la ficción y afirma que, a través de la transformación de la realidad en arte, Fontane pretende enfatizar los sacrificios hechos por individuos atrapados en sociedades con códigos morales anticuados; no es un revolucionario, es un crítico de su tiempo.

A pesar de que hay críticos que relacionan a *Effi Briest* —por su juventud e inocencia y por lo tardío de su publicación— más con escritores ingleses posteriores, como Henry James y Thomas Hardy, que, con sus predecesores europeos, Kuzmic (2016, 59) refuta esta idea basándose en la trayectoria vital de Effi, que se construye más en la línea de las antiguas heroínas. La juventud de la protagonista y el retraso de su publicación se vincula con la juventud del mismo Imperio Germano.

En resumen, aunque las tres novelas analizadas se han elegido debido a sus personajes y argumentos, que se encuadran dentro del tema de la presente investigación, también son idóneas para poder observar la evolución de la narrativa del autor. Desde *L'adultera*, en la que apenas se profundiza en la personalidad de Melanie, pasando por *Cécile*, donde es el pretendiente quien en todo momento tiene la voz, se llega a *Effi Briest*, novela en la que realmente se explora la naturaleza y complejidad de la protagonista, su educación, familia, anhelos y pensamientos.

4.2. Personajes

Los personajes de la novela del siglo XIX se definen por su parecido con la realidad, por ser la representación de un ser viviente verosímil. Por eso, al igual que las personas de carne y hueso, no son seres aislados, sino que «en parte es en relación con los demás, es decir, la compleja definición de un personaje radica también en cómo es con los demás personajes,

cómo lo ven éstos, qué relaciones establece con sus ayudantes y adversarios» (López Casanova y Alonso 1982, 460).

El punto central de la composición de las novelas de Fontane era la exposición de sus personajes. Este los crea con una gran conciencia social, hecho casi único entre los demás realistas sociales del oeste de Europa después de 1850 (Lehrer 1985, 508), y, en sus propias palabras, los caracteriza como si lo hiciera con un psicógrafo (Scofield Chew 1980, 64). Las conversaciones ocupan un espacio importante dentro de las novelas fontanianas, puesto que los mismos personajes verbalizan sus relaciones con la sociedad y exteriorizan su yo. Así, se distancia de sus contemporáneos europeos y alemanes quienes utilizan técnicas narrativas para pintar un cuadro más amplio de la sociedad, pues prefiere un estilo más dramático, rico en diálogos, pero escaso en descripciones y explicaciones.

Un rasgo común de los personajes de las novelas de adulterio de Fontane es su egoísmo, pues, según el autor, esta característica es el factor motivacional de la existencia humana, un argumento tanto del utilitarismo teológico como del utilitarismo materialista de Bentham y Mill. Además, el autor equipara el egoísmo con el amor, y esta misma asociación la hace en sus novelas de adulterio. La mayoría de los personajes pertenecen a las clases altas, ya que el adulterio es considerado un lujo que solo estas se pueden permitir. Así, en estas novelas Fontane lleva a cabo una investigación psicológica sobre los impulsos para cometer adulterio y los efectos de dicho acto en el individuo. Con respecto a esto, Scofield Chew explica que:

Fontane did not consider adultery an issue of absolute proportions. Where there is evidence of social intransigence or religious intolerance, particularly in *Cécile* and *Effi Briest*, the form of revenge (duel) is purposely antiquated and undertaken with no real conviction. The social response in *L'Adultera* is probably most typical of the times where condemnation gradually gives way to acceptance. Fontane's task in these novels was not to discredit the old order but to examine the new and the ethical dilemma secularism posed to the individual. In doing so he recognized that while adultery no longer was governed by religious or social tenets, it nonetheless retained profound significance for the individual. (Scofield Chew 1980, 66)

4.2.1. Tres heroínas fontanianas: Melanie, Cécile y Effi

El hilo conductor de las novelas de Fontane suele ser el matrimonio, generalmente entre un hombre mayor y una esposa mucho más joven, cuya base es la estabilidad económica y social. Su atención se centra en los personajes femeninos y, en el caso de las obras analizadas, se observa la evolución del autor en su creación y en el análisis de sus psiques. Así, en el caso de las novelas de adulterio empieza por Melanie, en cuya psicología no profundiza demasiado, sigue con Cécile, la única que tiene un rol secundario en la narración –detrás de su seductor–, y finaliza su recorrido con Effi, el culmen de su maestría.

4.2.1.1. Melanie de Caparoux van der Straaten

Melanie es el primer personaje femenino a través del cual Fontane realiza un estudio del carácter de las mujeres, desde el papel de esposa joven acomodada a un matrimonio de conveniencia, pasando por su búsqueda de la felicidad y llegando hasta su momento de plenitud personal. La joven nace en la familia de Caparoux, la hija mayor de un noble de la Suiza francesa:

Hija mayor de Jean de Caparoux, un noble de la Suiza francesa que había vivido como cónsul general una larga serie de años en la capital norte-alemana, había sido educada como el mimado retoño de una casa rica y distinguida y formada en todas sus cualidades con la máxima felicidad. Su alegre disposición era aún más notable que su inteligencia, y su cordialidad aún mayor que ambas. Todos los rasgos amables del carácter francés estaban reunidos en su persona. ¿Quizá también sus debilidades¹⁰⁷? Nada sabemos de ello. Su padre murió pronto y en vez de la esperada gran fortuna se hallaron deudas sobre deudas. (LA, 13)

Según su marido, la joven es «juguetona y traviesa» (LA, 31), y también «la mujer más bella del país [...] y la mujer más cariñosa, más inteligente y mejor» (LA, 32). Esta opinión es compartida por otros personajes, quienes la consideran una «bella dama» (LA, 79), y opinan que «a una dama como usted le está permitido todo. [...] Porque a usted todo le sienta bien. Y al que todo le sienta bien, todo le está permitido» (LA, 117). Sin embargo, no faltan las malas lenguas que la critican por su elevada posición social y cuestionan su inteligencia y su buena educación:

Ella es una extranjera de la Suiza francesa, y los berlineses suelen perder la cabeza por todo lo extranjero. No falla. Sin duda tiene un cierto *chic* ginebrino. Pero a la larga, ¿qué significa? Todo lo que los de Ginebra tienen es, en fin de cuentas, de segunda mano. Y dice usted que es inteligente. ¿Qué quiere usted decir con inteligente? Por favor. Él es mucho más inteligente. [...] Reconozco que tiene detallitos de buena educación y, en ocasiones, sabe darse cierta importancia. Pero en el fondo, nada, paparruchas, que se sobrestiman colosalmente. (LA, 58-59)

A tal punto llegan las críticas que incluso los más allegados a la familia ponen en duda la veracidad de la nobleza de la familia de Melanie: «Caparoux. Suen a algo, lo admito. Pero al fin y al cabo, ¿qué significa? ¿Capa roja o Caperucita? Eso es un nombre de cuento, no un nombre aristocrático. Lo he investigado. Entre nosotros, Reiff, no existen los de Caparoux» (LA, 59). Pero el narrador, quien simpatiza con su protagonista, se encarga de desmentir estos rumores y defiende a la joven afirmando que «Melanie era inteligente y tenía el don de saber dar una imagen clara y plástica de las cosas que explicaba» (LA, 64).

Completando su bello e inteligente retrato, Melanie también es descrita como una persona distinguida y caritativa —rasgo típico de las mujeres burguesas y aristócratas—, quien «tiene el

¹⁰⁷ Teniendo en cuenta los prejuicios que existían sobre la sociedad francesa decimonónica, se podría pensar que Fontane achaca a su nacionalidad la posterior caída en desgracia de la protagonista. También puede ser una alusión a la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

pequeño y querido corazón donde debe, siempre dispuesta a dar y a ayudar, siempre a favor de las pobres gentes» (LA, 148). A ojos de su pretendiente, la joven «es un ser humano entrañable, entrañable como pocos de los que han pasado por esta pobre tierra...» (LA, 138). Además, demuestra ser la heroína más fiel a sí misma y a sus ideales, primero con el abandono de su marido para perseguir la felicidad junto a su amante y después con la superación de penurias económicas al lado de Rubehn:

Para mí la felicidad es otra cosa que un título o un maniquí. *Está* aquí o en ninguna parte. Y siempre he pensado y sentido de esta manera, siempre he sido así, y todavía lo soy. Pero aun si fuera diferente, si estuviera apegada a las apariencias de la vida, tendría la fuerza para renunciar a ellas. *Un* sentimiento es siempre el predominante, y en aras del amor se es capaz de todo. Al menos las mujeres somos capaces. Y *yo* con toda seguridad. (LA, 202)

Así, muestra una clara evolución desde aquella niña *mimada y buena* que no ha conocido las desgracias ni se le ha negado ningún deseo, hasta la mujer que se lanza hacia una nueva vida a pesar de tener que renunciar a los lujos y a empezar a trabajar como profesora de francés para cooperar con la economía familiar. Además, es precisamente en la pobreza cuando recuperan la felicidad perdida por el ostracismo social: «este día de infortunio [cuando] volvieron a tener un primer día de felicidad» (LA, 203).

4.2.1.2. Cécile de St. Arnaud

Basta de lochas que son para comerlas
salud a nuestra hermosa amiga,
la más bella de las perlas. (1887, 117)¹⁰⁸

La característica primordial del retrato de Cécile es su extraordinaria belleza, constatada por todos los hombres que se cruzan en su camino: «la mujer, esbelta» (C, 5), «la hermosa mujer» (C, 10), «pocas mujeres más hermosas que aquella había visto en su vida» (C, 21). Estas opiniones son reforzadas por su pretendiente, quien afirma que «su perfil tenía una pureza exquisita y la falta de color daba a su cara, en la que la expresión dominante era la apatía, un algo marmóreo» (C, 21). Su aspecto físico se puede considerar como el desencadenante de su posterior desgracia. Rosa Hexels, uno de los personajes, afirma muy acertadamente que «la hermosura es un peligro desde la niñez» (C, 171).

Pero esta belleza no va acompañada, según la sociedad, de una inteligencia a la par, incultura que incluso llega a avergonzar a su marido: «hizo preguntas [...] que hubieran resultado encantadoras si [...] no hubieran revelado una ignorancia de fondo más sorprendente

¹⁰⁸ Pareado que Rosa Hexels le dedica a Cécile en Thale.

todavía. Ella [...] permanecía ajena a la crispación nerviosa que algunas de sus preguntas ponían en los labios de su esposo» (C, 29). St. Arnaud, a pesar de adorar a su mujer y su belleza, tiempo después de casarse, parece exigirle una mejora en su educación a través de la lectura de libros que considera más adecuados:

No estaría de más que te interesaras un poco por estas cosas, sobre todo, ver, leer. [...] Hace poco eché un vistazo a tu biblioteca y lo que vi casi me asustó. Primeramente, una novela amarilla francesa. Bien, esto podría pasar. Pero a su lado estaba *Ehrenstrom, biografía, o el movimiento separatista en Uckermark*. ¿Qué es eso? Un disparate, simple literatura panfletaria. No te sirve de nada. Si tu espíritu hace algún progreso no lo sé; supongamos que sí, aunque lo dudo. Pero, socialmente, ¿qué te da Ehrenstrom? (C, 40-41)

También su pretendiente se percata de su escasa formación, pero no encuentra que esta sea un defecto, sino que la contrarresta por su *alma de niña*, su buen corazón y su espontaneidad. Por lo tanto, el interés de Gordon se basa en aquellas características femeninas –belleza y bondad– y no en un rasgo varonil como es la inteligencia. La incultura e ignorancia son rasgos atractivos en una mujer, pues no dejan de ser prueba de una fácil dominación:

Lo que sí asombra es la ínfima medida de su ilustración. [...] no es que le falten sólo conocimientos sino, incluso, ese *esprit* que adorna casi siempre a las mujeres que brillan en sociedad. [...] Lo que no esté en las novelas francesas o en las óperas italianas lo ignora. Ni siquiera sé si lee periódicos. [...] Pero, no obstante, tiene una cualidad que compensa todas estas faltas: distinción y una fina sensibilidad, es decir, corazón. [...] Ella sabe que no sabe y lleva esta carencia con una sinceridad que desarma. (C, 62-63)

Cécile se lamenta de las bromas que se hacen a su costa, que ni le gustan ni entiende, pero reconoce que «las grandes cuestiones no me interesan y tomo la vida, incluso ahora, como un libro de estampas» (C, 190). Es acorde a esta autoevaluación y a esta idiosincrasia cómo se comporta en las diferentes situaciones a las que se enfrenta. Por lo tanto, ella es conocedora de su ignorancia y de su educación deficiente¹⁰⁹, dice no saber nada y ser demasiado vieja para aprender. Pero es cierto que su formación fue diferente a la prusiana, en contacto directo con la naturaleza y con aquellos ámbitos que para su actual entorno carecen de importancia. El problema de su educación no es otro que el hecho de no corresponderse con lo que la sociedad prusiana esperaba de una mujer casada.

Cuando se tratan temas que van más allá de sus conocimientos, o que no la afectan directamente, se muestra desinteresada e indignada, e intenta, de manera infantil, llamar la atención de los interlocutores: «como en todas las conversaciones que se apartaban de lo

¹⁰⁹ Esta falta de estudios se explica en el momento en el que el lector descubre el pasado de *Cécile*.

En estudios no había ni que pensar. Frau Von Zacha se reía si alguien decía que sus hijas debían aprender algo. Ella misma se había zafado del estudio y, a pesar de ello, no le habían ido tan mal las cosas, tanto antes como después de la muerte de su esposo. Ella estaba convencida de que una mujer hermosa no tenía que hacer más que agrandar y, para este fin, mejor saber poco que mucho. Y las niñas no estudiaban nada. (C, 180)

personal, parecía ausente, se interrumpió bruscamente para tratar de introducir un tema más inmediato» (C, 147). El retrato de Cécile se crea, primordialmente, a través de las opiniones de los demás y, sobre todo, de Gordon. Por ello, este es unidimensional, pues el pretendiente insiste en reflejar solo su aspecto superficial y se muestra reticente a concederle más características aparte de su belleza.

Ella representa a un tipo de mujer víctima de la sociedad que la ha creado, es una bella dama a quien los hombres que la rodean miman y homenajean: «su sensibilidad al halago y su buena disposición para el galanteo» (C, 47); «durante toda mi vida he sido esclava de mi vanidad, y no puedo prescindir de las lisonjas que me la alimentan» (C, 190). En contraposición a ella, Rosa Hexel y la baronesa Von Snatterlöw representan a un nuevo modelo de mujer, emancipada e independiente, capaz de opinar e intervenir en todas las conversaciones, sin dar importancia a las convenciones sociales. Sin embargo, por ello, estas mujeres carecen de atractivo para los hombres.

Como algunas de las protagonistas analizadas en el presente trabajo, Cécile sufre de enfermedades de los nervios, una dolencia que no le gusta que sea tratada en detalle. El encuentro con su futuro pretendiente se produce en un viaje que el matrimonio realiza a Thale con el propósito de aliviar el malestar de la joven. Sin embargo, resulta infructuoso, pues una vez de vuelta en Berlín, Cécile afirma que «a mí todavía me tiembla la mano. El aire del mar y de la montaña me han negado su ayuda» (C, 146).

También en *Cécile* tiene un rol importante la religión. La sociedad opina que «ella tiene aspecto de católica [...] educada en un convento de disciplina rigurosa: *Sacré Coeur* o el Buen Pastor» (C, 14) y ponen en duda su conversión: «la señora, cuyo protestantismo, con perdón, según ciertos indicios, me parece dudoso» (C, 44). Sin embargo, en su carácter hay un fuerte componente místico-religioso que se ve acrecentado por sus lecturas. El pastor atribuye esta exaltación de los sentimientos tan propia de ella a su peor enemigo y la advierte de que el sentimentalismo vestido de religión sin ser religioso carece de valor a ojos de Dios.

La prehistoria de la novela tiene una gran importancia para entender el argumento de *Cécile*. La protagonista «era una dama de dudosa reputación o [...] de una reputación peculiar» (C, 176). Con diecisiete años se convirtió en la amante del príncipe de Welfen-Echingen y en lectora de su esposa en el palacio de Cyrillenort. Tras la muerte de los príncipes, Cécile heredaba una finca en la Alta Silesia y se convertía en la protegida del príncipe sucesor, Bernhard, quien también moría al cabo de un año. A pesar de que todos esperaban que la joven se casara con el gentilhomme de cámara Von Schluckmann, ella decidió volver a la

casa familiar junto a su madre y a sus hermanas donde, dos años después, conocería a St. Arnaud. Por lo tanto, fue «amante de un príncipe, favorita *in duplo*, legada de tío a sobrino y, en el fondo, la sombra del mayordomo mayor que, al final, no quiso plasmarse en realidad matrimonial» (C,179). El único recurso de Cécile es su belleza y, a través de su pasado, se entiende que desde su más tierna infancia se la ha preparado para una vida de amante, a la sombra de los hombres y sometida a los designios de estos.

Cécile es una joven mujer que está constantemente atrapada en su pasado y juzgada por él: «me persigue una imagen de la que no puedo desprenderme» (C, 151). A pesar de no ser culpable de mala conducta en el matrimonio, su reputación la alcanza y se queda indefensa ante las decisiones de los hombres. Aunque Fontane no haga una crítica directa a la situación de estas mujeres, no se debe pasar por alto las condiciones que este describe y cómo los actos de los hombres les acarrearán la infelicidad a sus heroínas.

4.2.1.3. Effi Briest, baronesa von Innstetten

Effi Briest tiene credibilidad como personaje porque el lector observa, detrás de su comportamiento contradictorio, de las ambivalencias de sus emociones y de las ambigüedades de sus actitudes, una unidad de carácter (Jamison 1982, 20). Además, a pesar de la distancia que Fontane adopta durante la narración, no existen dudas sobre su involucración subjetiva con la heroína. Por ello, tal y como sostiene Oliveira (2020, 56), el escritor dota a Effi de trazos que remiten a los diferentes códigos filosóficos, mitológicos, artísticos y religiosos, que le permiten profundizar en la realidad psicológica, anímica y social de la joven y ligarla a los modelos femeninos más recurrentes de la época:

Maria e Eva, a *femme fragile* e a *femme fatale*, a Melusina vítima da incompreensão social e o modelo padrão da mulher sedutora, as influências germânico-cristãs e as influências sórbicas pagãs representam ou condicionam os modelos femininos com traços antagónicos que ilustram a diversidade de pensamento sobre a mulher na Alemanha do final do sec. XIX e que Fontane faz confluír na figura da sua protagonista. (Oliveira 2020, 56-57)

La protagonista aparece en escena en contraposición a su madre, siendo “la pequeña”, puesto que «su hermosa y esbelta mamá le sacaba todavía un palmo» (EB, 39). Esta relación de amor combinada con la rivalidad será un motivo recurrente a lo largo de la novela, pues Effi se ve obligada a tomar el camino que su madre rechazó en su juventud, y por ello se enfrenta a obstáculos que su propia progenitora pone a su paso.

Effi Briest es contada por un narrador “objetivo” que evita el uso del lenguaje evaluativo y permite a sus personajes presentarse en sus propios términos. Por ello, Fontane utiliza la polifonía para caracterizar a sus personajes, pero muestra su maestría sobre todo en el caso de Effi. En cuanto a su prosopografía, todo su entorno recalca su belleza y, sobre todo, su

juventud, aunque no se hace una descripción exacta más allá de las alusiones a su pelo moreno, largo y sedoso, relacionándolo con el carácter, también suave. Pero, además, su madre, su esposo y el primo Dagobert se refieren a su inteligencia y astucia, a diferencia del trato vejatorio que reciben sus hermanas Cécile y Melanie.

Por su madre se conoce que es impulsiva y apasionada y por Hertha, su amiga de la infancia, que está hecha una pilluela, todavía dada a los juegos infantiles, por otro lado, propios de su corta edad. También es descrita como *una personita fantasiosa* que quiere ser la princesa de su cuento de hadas. Esta predilección explica uno de los motivos primordiales por los que su matrimonio con Innstetten no funcionará y su posterior negación a aceptar los cambios en su situación: en su imaginación sigue siendo una princesa que juega a estar casada, pensamiento que ni siquiera el nacimiento de su hija consigue cambiar (Gilbert 1979, 105-111). Sin embargo, la mejor muestra de dicha polifonía se despliega en las visitas que el matrimonio realiza a las diferentes familias de Kessin y en las que se observa la impresión que la joven esposa despierta en sus anfitriones, sobre todo en relación con sus creencias religiosas. La importancia que se les concede se entiende que se debe a un comportamiento inusual para las gentes de provincias, incluso escandaloso:

En Rothemoor, en casa de los Borcke, y después entre las familias de Morgnitz y de Dabergotz, fue tachada de «racionalista», mientras que los Grasenabb de Kroschentin la declararon directamente «atea». Ciertamente es que la vieja señora Grasenabb, una alemana del sur nacida Stiefel von Stiefenstein, había hecho un tímido intento de salvar a Effi para, al menos, la causa del deísmo. Pero Sidonie von Grasenabb, una vieja solterona de cuarenta y tres años, la había interrumpido con brusquedad:

—Madre, te digo que es simplemente atea, ni más ni menos, de ahí no hay quien me saque. (EB, 108)

No les falta razón a las señoras que la acusan de atea. El carácter de Effi no está marcado ni por la religión ni por la moral, rasgos que la sociedad prusiana se enorgullece de remarcar como básicos de la educación de las señoritas. Su madre opina que, a pesar de tener «muy buen corazón [...] muestra cierta tendencia a considerar a Nuestro Señor únicamente en lo que tiene de bondadoso, no de justo, y se consuela con la idea de que no será demasiado severo con ella» (EB, 284). La poca de la influencia de la religión se puede considerar como un aliciente para la seducción de Crampas y una justificación de la ausencia de la culpa después de haber cometido adulterio. Effi reconoce que «yo no era muy buena en religión» (EB, 355), que «siempre fui una mala cristiana» (EB, 377) y que acudió a más de una iglesia,

pero tampoco me sirvió de mucho. El pastor predica muy bien y es un hombre muy inteligente [...]. Pero cuando le escucho es como si estuviera leyendo un libro. Y cuando empieza a hablar tan fuerte y a gesticular haciendo ondear sus negros cabellos, entonces salgo de mi recogimiento y pierdo la devoción.

—¿La pierde...? [...]

—¿Quieres decir que nunca la he tenido? Tal vez no. Pero ¿de quién es la culpa? Mía no. (EB, 346)

Por último, Gieshübler¹¹⁰ y la señora Zwiecker dan las pinceladas finales al retrato de Effi. El primero cae rendido a sus pies desde su primer encuentro: «habría querido de todo corazón declararle su amor y pedirle permiso para luchar y morir por ella como un nuevo Cid o cualquier otro Campeador» (EB, 106); mientras que la segunda valora su compañía y se compadece de sus sufrimientos: «era muy agradable y educada, aparentemente sincera, sin darse excesivos aires de nobleza (o al menos muy hábil para ocultarlos), y siempre escuchaba con gran atención cuando le explicaban algo interesante» (EB, 336).

Según Innstetten, Effi es de carácter voluble, dada a los cambios de humor. A su vez, Effi reconoce que «tal vez me faltara un poco de disciplina [...]. En casa eran excesivamente condescendientes conmigo» (EB, 209). Este hecho puede relacionarse con que ella vive la vida de otra, de su madre, y no la que habría elegido para sí misma. Por ello, continuaba sintiéndose como en un mundo extraño a pesar de tener todo lo necesario para ser feliz, aunque se debate siempre contra la nostalgia, el aburrimiento y la soledad que las largas ausencias de su marido le ocasionan: «eso no impidió que me sintiera un poco sola y con el corazón oprimido por la añoranza [...]. En general, por más motivos que tenga para estar agradecida, alegre y feliz, no logro liberarme de cierto sentimiento de soledad» (EB, 147).

Pero en su matrimonio Effi se empieza a sentir como una prisionera sin la posibilidad de escapar y, poco a poco, aprende a disimular, a mentir a su marido y a la sociedad —aunque esta es también su manera de adaptarse a la sociedad en la que ha entrado, pero nunca rebajándose a la murmuración (Ciplijauskaité 1984, 67)— para ocultar su carácter débil: «aunque era capaz de experimentar sentimientos muy fuertes, no se caracterizaba por su fortaleza de espíritu. Le faltaban firmeza y perseverancia [...]. Effi, tan franca y espontánea por naturaleza, se fue acostumbrado cada vez más a fingir» (EB, 231). Este cambio sufrido por la protagonista está directamente relacionado con el descubrimiento de las historias de fantasmas contadas por Innstetten; por lo tanto, son características aprendidas de su marido, como una hija aprendería de su padre (Swales 1980, 117). Es interesante observar el uso que más tarde la misma protagonista les daría a los “sustos pedagógicos” con Roswitha, a la que

¹¹⁰ El viejo Gieshübler, el admirador secreto de Effi durante su estancia en Kessin, llama la atención por su parecido a Frígilis, el amigo de Ana Ozores en *La Regenta*. Rossell (1997, 129) mantiene que ambos «se han sabido rodear de una cierta coraza protectora del entorno desarrollando afición a los invernaderos, en un esfuerzo quijotesco de cultivar en habitáculos cerrados, ajenos al mundo exterior, el aliento de una vida que no puede crecer fuera».

advertiría en contra de una aventura con Herr Kruse debido a la gallina negra que siempre acompaña a la esposa de este.

Effi no deja de ser una niña, todavía demasiado joven para ser la esposa ni la madre de nadie y a quien se le recuerda constantemente esta circunstancia, a pesar de sus lamentaciones: «puede llamarme abuela si quiere, pero jamás le perdonaré que haga alusión a que aún no tengo dieciocho años» (EB, 169). Por ello, su inmadurez emocional queda patente cuando se enfrenta a su embarazo, pero también la lucha que se libra en su interior entre su verdadera naturaleza libre, soñadora, y aquella que los demás le han impuesto: «¡Es un pecado ser tan frívola y perderme en estas ensoñaciones de marcharme lejos, cuando solo debería pensar en lo que está a punto de llegar!» (EB, 160). Estas contradicciones internas la hacen presagiar una muerte cercana.

Sin embargo, su comportamiento cambia cuando da a luz a su primera y única hija, Annie. No adquiere características maternas, sino, por el contrario, se vuelve más coqueta y seductora. Según Innstetten, «hasta que nació la pequeña Annie, eras una niña. Pero de repente...» (EB, 176). Los puntos suspensivos son relevantes, el marido se resiste a verbalizar la realidad, y es que su niña-esposa consigue convertirse, o empezar a convertirse, por sus propios medios y a pesar de los impedimentos de su madre y esposo, en una mujer. Tiempo después el marido reconoce que antes parecía una niña mimada, y de repente se había convertido en toda una mujer. Antes de la primera constatación de Innstetten, Effi había sido madre y, antes de la segunda, había sucumbido a los encantos de Crampas, por lo tanto, su proceso de convertirse en una mujer plena pasa por engendrar una hija y entregarse por primera vez a la pasión carnal que su matrimonio le niega. Irónicamente, es el adulterio el que la convierte en mujer a ojos de su marido. Sin embargo, a pesar de constatar el cambio que su esposa experimenta de niña a mujer, Innstetten no reacciona ante él.

En cuanto a su hija, Innstetten la compara con Effi en temperamento: «eres muy revoltosa, Annie, en eso te pareces a tu mamá. Eres como un torbellino, y nada bueno puede salir de eso, tan solo algo como esto. —Y, señalando la herida le dio un beso—» (EB, 301). Así, se entiende que un carácter aventurero como el de la protagonista solo puede traerle dolor y, tras descubrir la infidelidad en el pasado de su mujer, el consejero se dedica en cuerpo y alma a educar a su hija, a hacerla diferente a su madre: «eso se lo ha enseñado él a la niña, siempre haciendo de maestro, de educador» (EB, 357).

Effi muestra gran interés por todo aquello que considera exótico, como por ejemplo lo oriental y lo sobrenatural y, a pesar de afirmar que «en cuanto oigo cualquier mención a una

historia de fantasmas me echo a temblar y pierdo totalmente la compostura» (EB, 140), se estremece de emoción cuando piensa en Kessin como un «mundo completamente nuevo, quizá con un negro o un turco, o tal vez hasta con un chino» (EB, 84).

Otra característica interesante de la protagonista es su aparente indiferencia ante los bienes materiales. Entiende su importancia, pero vive en sus fantasías y en sus sueños. Sin embargo, cuando se le antojaba algo de verdad, entonces sí que debía ser de la más alta calidad. Dicho rasgo se observa en la decoración que anhela para su casa en Kessin –un biombo japonés con pájaros negros y dorados y una lámpara con una tulipa de luz roja– o el apartamento que más tarde adquiriría el matrimonio en Berlín, pero asimismo en que prefiere trepar a los árboles y columpiarme, es decir, la sensación de vivir, la aventura, antes que cualquier bien material.

4.2.2. Los maridos engañados: Van der Straaten, St. Arnaud y Von Innstetten

4.2.2.1. El consejero comercial Ezequiel van der Straaten

Van der Straaten es uno de los financieros con más prestigio de la capital, pero, a pesar de gozar de una consideración indiscutible en su trabajo, para la sociedad «ésta solo era condicional» (LA, 11). Este hecho se debía a que, para su estatus social, no había adquirido las maneras adecuadas, ni asimilado el proceso mental que implica: «como hijo de gente rica se había acostumbrado a hacer y a decir todo lo que le viniera en gana hacer y decir. Odiaba dos cosas: pasar vergüenza y cambiar» (LA, 11-12). Además, representa la ascensión y, debido a sus ambiciones sociales, el matrimonio solamente se codea con la nobleza (Ramírez Jaimez 1992, 294). Entre sus características más destacables se encuentra su peculiar sentido del humor y el abusivo uso de la ironía, que parece haber heredado de su padre, quien era igual o, incluso, peor:

Era una naturaleza sentimental-humorística, cuyas expresiones berlinesas y cínicas no eran más que brotes silvestres de su sentido de la independencia y de un humor siempre imperturbable. [...] no había otra cosa en el mundo para la que estuviera tan predispuesto en cada momento como para los giros ingeniosos y las respuestas ocurrentes, un rasgo de su personalidad que solía mostrarse ya en las presentaciones que tenían lugar en sociedad. (LA, 12)

Pero sus ocurrencias no suelen gustar a su esposa quien, después de los diez años de matrimonio, ya conoce lo suficiente a su esposo como para saber «muy bien que no eres tan inofensivo como pretendes» (LA, 21), pero no tanto como para esclarecer «si en ti se esconde algo muy bueno o muy malo» (LA, 21). Además, un defecto del marido es el ser incapaz de aceptar una crítica a sus modales, incluso viniendo de su esposa: «Van der Straaten, absolutamente incorrecto, no soportaba [...] nada tan mal como que se le insinuara su

grosería: en esos casos perdía por completo los estribos, y el orgullo del hombre rico, [...] se le subía a la cabeza» (LA, 50).

Pero no es solo Melanie sino también sus allegados, quienes critican las formas del financiero, aunque de una forma menos directa, o las justifican por su riqueza:

Ha sido otra vez una escena penosa la de hoy. [...] Y le confieso que no comprendo a Van der Straaten. Ya ha cumplido los cincuenta, y más, y debía haber gastado ya un poco sus cuernos. Pero no hay remedio, es y seguirá siendo un impulsivo. [...] tiene algo de impulsivo. Pero, [...] ¿por qué no habría de tenerlo? Yo le valoro en un millón, [...] y no veo por qué no ha de poder hablar en su casa y en su propia mesa como mejor le parezca. [...] Sin embargo, le falta, de verdad, cultura y educación. [...] Pero el que tiene tanto como Van der Straaten no necesita todas esas tonterías. Él posee una buena cabeza e ingenio, y lo que vale más, buen crédito. ¡Cultura, cultura! No me haga reír. (LA, 57-58)

Pero también se trata de una buena persona, con buen corazón, defendido por uno de los personajes más inocentes de la novela, la señorita Aloysia Friederike Sawat von Sawatzki:

Tiene buen corazón, mejor de los que muchos, y quizá también tú [Melanie], creen. No es tan desconsiderado. Lo que pasa es que no soporta que le molesten o provoquen, me refiero a los que no deben ni pueden hacerlo. [...] no se contiene, pero no porque no sea capaz de ello, no, sino porque no *quiere*. Y no necesita querer. [...] es compasivo. Y ser compasivo es todavía más que sólo ser bondadoso, es en verdad lo mejor que los seres humanos poseen. (LA, 67-68)

Otra de sus características predominantes es su ambición desmedida, pues «tenía la debilidad de querer ser popular costara lo que costara» (LA, 86), retratada en su pasión por la colección de obras de arte y el empeño por conseguir un ascenso laboral. Es esta ambición la que consigue operar un cambio en sus modales, aunque demasiado tarde para salvar su matrimonio. Así, reconoce que, a pesar de odiar la arrogancia, la acepta dentro de su familia, y se compromete a aceptar las formas sociales más elevadas y a convertirse en medio maestro mayor de ceremonias.

Al igual que Melanie, Van der Straaten también demuestra ser una persona íntegra y fiel a sus pensamientos y convicciones. La misma esposa es conocedora de su afición por desafiar al mundo y a sus habladorías, por lo que se diferencia del resto de maridos por dejar atrás las convenciones sociales e intentar recuperar la felicidad al lado de su mujer. Se mantiene fiel a sus palabras anteriores al adulterio: «odio las mojigaterías y esas pretensiones de alta moral detrás de las que nada se esconde» (LA, 96). Sin embargo, no es consciente de sus limitaciones como esposo y faltaría preguntarse si cambiaría en algo su comportamiento en caso de darse cuenta de ello: «un marido no sólo ha de ser bueno, también ha de *comprender* a su mujer. Eso es lo importante, porque si no el matrimonio es indigno, *tan* indigno, más que indigno» (LA, 91). Por ello, Van der Straaten despierta la compasión del lector, quien empatiza con él y no lo culpa –como a otros maridos engañados quienes descuidaban a sus mujeres– del adulterio de Melanie.

Además, con este personaje, Fontane muestra su profunda pasión por la historia prusiana, puesto que Van der Straaten era un admirador de Bismarck y, a través de él, verbaliza los pequeños logros de la región, como el desahucio de Austria, la construcción del Imperio alemán. Tampoco está ausente el sentimiento antisemita que ya empezaba a despertar en el territorio alemán, puesto que se hacen alusiones especiales a la religión: «Ezequiel no sólo estaba bautizado, sino que también había tenido la suerte de haber sido introducido en la comunidad cristiana por un obispo, [...] lo que no les sucedía a todos los prusianos» (LA, 13); incluso se opta por acortar los nombres con tal de intentar esconder su origen judío: «llevaba con sumisión dichosa el nombre cariñoso de “Ezel”, en el que su joven mujer había cambiado el algo largo y sospechoso “Ezequiel”» (LA, 14). Sin embargo, el bautismo es una de las pocas concesiones que Van der Straaten hace para cumplir las exigencias sociales, pues al mismo tiempo rechaza otras pretensiones sociales más intrusivas.

Según Scofield Chew (1980, 115-116), Van der Straaten es uno de los personajes más memorables de Fontane y, en su idiosincrasia, el autor representa su propia actitud hacia el adulterio y hacia la sociedad en general, pues son los mismos asuntos los que irritan a ambos. El personaje también comparte el escepticismo de Fontane hacia el amor romántico y apuesta por la naturaleza transitoria de las emociones pasionales y eróticas; por lo tanto, el autor habla a través de su creación.

4.2.2.2. Pierre St. Arnaud, el coronel retirado

Cécile presenta, al igual que el resto de las novelas tratadas en el presente capítulo, el matrimonio de un hombre mayor con una mujer mucho más joven y el posterior deterioro de dicha unión. Sin embargo, St. Arnaud no es descrito tan minuciosamente como el resto de los maridos, aunque, al igual que ellos, también está casado con una mujer a la que es incapaz de entender. Una vez más, es su fracaso como esposo lo que ocasiona el triunfo momentáneo de su rival más joven, Von Gordon.

A primera vista, St. Arnaud llama la atención por ser un «caballero, corpulento y de unos cincuenta años» (C, 5) que «todavía conserva el porte marcial» (C, 14) y que «es oficial de la Guardia *from top to toe*» (C, 61) a pesar de llevar varios años retirado del servicio militar. Desde el inicio de la narración, se murmura sobre el motivo de su retiro y, a pesar de conocer el accidente que sufrió y del que se recuperó milagrosamente, no es hasta casi el final que a la lectora le es descubierto el verdadero porqué de su matrimonio con *Cécile*.

Se trata de un personaje frío, parco de palabras, discreto, con un carácter impetuoso, lleno de excentricidades y un fuerte sentido del orgullo; puede que por ello Von Gordon lo

considera «como el típico solterón de la buena sociedad. Es imposible imaginar a una persona menos apta que él para el matrimonio» (C, 65). Sin embargo, su comportamiento parece deberse a la insatisfacción que le produce su retiro militar:

No quisiera tenerlo por enemigo, aunque, por amigo, tampoco; a pesar de todo, sigue siendo el mejor del grupo, porque es también el más honrado. Naturalmente, exceptuando a su pobre esposa. [...] Fue una desgracia que tuviera que dejar el Ejército. De haber seguido en él, todo habría ido bien, o podría volver a ir bien. Ahora vive amargado: ataca todo lo que antes reverenciaba y se une al coro de los burlones. [...] juega al whist o al billar. Parece un pasatiempo inocente, pero, [...] se juegan sumas que para mí representan una fortuna. (C, 172-173)

4.2.2.3. Geert von Innstetten, el gobernador provincial

Geert von Innstetten es un antiguo amigo de la época de soltera de Luise Briest y, en palabras de Effi, «tiene exactamente la misma edad que mamá, coinciden hasta en el día. [...] Treinta y ocho» (EB, 42). El barón «es gobernador provincial, tiene buena planta y un aspecto muy varonil» (EB, 41). Innstetten encarna todas las virtudes y cualidades prusianas, pero también el carácter violento y letal de Prusia (Oliveira 2020, 58). Effi, antes de conocer personalmente a Geert, comparte con sus amigas y la lectora la prehistoria del personaje:

Antes de cumplir los veinte años vivía en Rathenow y frecuentaba mucho las fincas de por aquí, aunque su lugar favorito era la casa de mi abuelo Belling en Schwantikow. Naturalmente, la razón de que fuese tan a menudo por allí no era mi abuelo, y cuando mamá habla de ello se comprende que era la causa real de su atracción. Y, además, creo que era mutua. [...] ocurrió lo que tenía que ocurrir, lo que pasa siempre. Él era demasiado joven, y cuando entró en escena mi papá, que ya era diputado y propietario de Hohen-Cremmen, la elección no dio lugar a dudas. Ella lo aceptó y se convirtió en señora Von Briest... Lo demás, lo que vino después, ya lo sabéis vosotras... Lo que vino después fui yo. (EB, 43)

Así, desde el primer capítulo se entrevé una relación con tintes incestuosos¹¹¹ entre el futuro matrimonio, puesto que Effi podría haber sido la hija de Innstetten si este se hubiera casado con su amor de la juventud, Luise. La joven no deja ahí su descripción y demuestra ser conocedora de la vida del barón, posiblemente por su madre. Tras el rechazo sufrido, Geert perdió el interés por la vida militar y se marchó a estudiar Derecho hasta que se vio obligado a reingresar en la milicia durante la guerra del sesenta, en la que ganó la Cruz de Hierro por su arrojo y valentía. Al final de la guerra, volvió a la carrera judicial y, gracias a la gran estima que le tenían el emperador y Bismarck, llegó a ser el gobernador del distrito de Kessin, en la Pomerania Oriental.

En su primer encuentro, «Effi se sintió presa de un temblor» (EB, 50), pues observó que era un hombre delgado, de cabello oscuro y con un aire muy marcial. Luise, inmediatamente después de comunicarle la pedida de mano, le explica que Geert es «un hombre de carácter, de buena posición y de buenas costumbres» (EB, 50) y más adelante se reitera en su opinión

¹¹¹ Se ahondará más en dicha teoría en el apartado dedicado a las relaciones del matrimonio.

y afirma que «es no solo un hombre de exquisitas maneras, sino además justo y comprensivo» (EB, 67). También el viejo Briest opina que «es un hombre ejemplar, un modelo de carácter y de integridad» (EB, 61). Después de tratar con él, Effi reafirma las opiniones de sus padres: «es un hombre de principios» (EB, 71), característica que se repite a lo largo de la novela. Sin embargo, después de quedar descubierto su adulterio, Effi empieza a ver como negativas todas aquellas virtudes que antes valoraba:

Yo creía que él tenía un alma noble y siempre me sentí pequeña a su lado, pero ahora lo sé: el pequeño es él, y como es pequeño es cruel. Todo lo que es pequeño es cruel. [...] ¡Un arribista, eso es lo que siempre ha sido, nada más! ¡Honor, honor, honor...! [...] me repugna [...] toda vuestra virtud. (EB, 357)

Al igual que Van der Straaten, Innstetten también es una persona sarcástica y un maniático del arte y lo demuestra llevándose a su joven esposa de luna de miel a Italia. Esta afición, al igual que en el caso del esposo de Melanie, puede relacionarse con su ambición: «busca hacer carrera. No quiero decir que sea un arribista, porque no lo es, ya que es demasiado honrado para eso, sino que busca simplemente hacer carrera» (EB, 77). Von Briest es conocedor de esta característica de su yerno, pues sabe que «Innstetten es muy cumplidor y quiere estar bien considerado por sus superiores, porque tiene planes para el futuro. Para él, Kessin no es más que una etapa en su carrera» (EB, 174). También Crampas, su amigo y rival, cree que «un hombre como el barón Innstetten, todo un señor gobernador que cualquier día de estos puede convertirse en director general de algún ministerio o algo por el estilo, porque, créame, no se conformará con menos», pues posee «una imperiosa necesidad de medrar a toda costa» (EB, 188). Por ello, Innstetten, al igual que Van der Straaten, está dispuesto a aceptar las convenciones sociales siempre y cuando estas estén directamente relacionadas con su progreso material. Pero no acaban aquí los paralelismos entre los dos maridos, y es que también Innstetten tiene afición por los discursos morales. En palabras de Crampas, es un pedagogo nato, un educador, sobre todo con su joven esposa, a quien atemoriza con historias de fantasmas para controlarla durante sus largas ausencias.

Después de darle muerte a Crampas, Geert pierde la alegría por vivir a la vez que aleja a su mujer del hogar familiar. También su ambición desmedida se ve afectada. Cuando finalmente consigue el nombramiento tan ansiado, no lo disfruta tanto como pensaba y se da cuenta de que «se había vuelto mucho más crítico y escéptico respecto a la idea de medrar y hacer carrera» (EB, 369). Por ello, muestra una de sus características más humanas, que es la capacidad de sufrir y admitir haberse equivocado, aunque en su corazón y sin hacer nada para remediarlo.

Por lo tanto, el personaje en su ascenso social representa los dos pilares en los que se apoyaba el Imperio Alemán: por un lado, el funcionariado prusiano, por otro lado, el ejército. Estas dos vertientes se traducen, según apunta Oliveira (2020, 59), en sus patrones comportamentales, es decir, la disciplina, las tendencias pedagógicas y el orden.

4.2.3. Los pretendientes: Rubehn, Von Gordon y Crampas

La creación de los pretendientes no es un proceso tan elaborado puesto que el peso del adulterio no recae tanto en ellos ni en lo que hacen para conquistar al objeto de su deseo, cuanto más bien en el fracaso de los maridos. Sin embargo, von Gordon constituye una excepción, puesto que la narración se centra en él, en sus motivaciones y pensamientos, prueba de ello son los monólogos interiores que se comparten con la lectora; este es uno de los aspectos que hacen que *Cécile* sea una novela innovadora e interesante.

4.2.3.1. Ebenezer Rubehn, teniente de la reserva

Van der Straaten hace las funciones de ayudante a la vez que oponente del sujeto, puesto que es el responsable de que Rubehn entre en la vida de su esposa. En una reunión privada le comunica a Melanie la inminente llegada de un huésped duradero en su casa, un nuevo inquilino, quien es «un meritorio, hijo mayor de una firma amiga mía de Frankfurt. Ha estado en París y Londres, naturalmente, y viene de Nueva York para fundar aquí una filial. [...] estoy en deuda con el padre y te ruego que me evites un apuro» (LA, 28). Sin embargo, la primera impresión de la joven se centra en su nombre, judío, por lo que, una vez más, se nota el antisemitismo de la época:

Ebenezer Rubehn [...]. Te confieso que me hubiera gustado más algo cristiano-germánico. Mucho más. ¡Como si no tuviéramos bastante con tu Ezequiel! Y ahora ¡Ebenezer Rubehn! Por favor, ¿qué significa ese acento grave, ese tono sobre la última sílaba? ¡Sospechoso, sospechoso en extremo! [...] ¿No pretenderás que acepte esa *h* como genuina y original? Subterfugios, intentos de negar la realidad, disimulación intencionada, detrás de la cual veo, no obstante, a todos los doce hijos de Jacob. (LA, 29)

Para demostrar la importancia que para la protagonista tienen los nombres “sospechosos”, es interesante observar que tiempo después, el mismo día que se produce el adulterio, vuelve a pensar en ello. El cambio de Rubehn a Rubén puede haber sido uno de los desencadenantes de su conquista:

Debo darle a usted un nombre. [...] Ebenezer es un nombre para un sumo sacerdote o uno que quiere serlo, y ya le veo blandiendo el cuchillo del sacrificio. Y ve usted, eso me da miedo. [...] transformación y reducción del apellido abstruso de Rubehn al nombre, por mí siempre querido, de Rubén. [...] ¿Sabe usted, querido amigo, que este acto de darle un nombre tiene un profundo valor para mí? Rubén, para volver a ello, siempre me fue el más simpático de los doce hermanos. (LA, 107-108)

Sin embargo, volviendo a su primera impresión, esta cambia en el momento en el que contempla la fotografía del joven teniente. Le gusta, pues «tiene algo distinguido: ¡de oficial de paisano o de agregado de embajada!» (LA, 30), e incluso se compadece al conocer su compromiso¹¹², ya que piensa que «los que están comprometidos son generalmente aburridos» y que, en caso de enamorarse una de él, implicaría trastornar dos vidas. Irónicamente, tal y como observa Van der Straaten, «los maridos no cuentan» (LA, 31), puesto que Melanie se olvida del tercero en discordia y de su propio matrimonio.

La descripción de Rubehn no es concluyente: permanece como una figura de fondo, indefinido y sin sustancia. Aparte de su atracción física y su juventud, no se explican más razones para la transferencia de afecto de Melanie. Los pocos esbozos de su personalidad hacen pensar que comparte características con Van der Straaten: profesional y socialmente tienen contextos parecidos e, igual que su marido, Rubehn también desalienta la tendencia dramática de Melanie.

Fontane, en *L'adultera*, consigue que la lectora empatice con cada uno de los personajes y que se cree una especie de confusión, ya que es difícil decidir si la razón está de parte del marido engañado, de la mujer adúltera, o del seductor. Rubehn es uno de los pocos donjuanes que experimenta una evolución durante la narración, cambio promovido precisamente por el amor.

Riekchen, la misma que solo tiene buenas palabras para Van der Straaten, sobre el joven teniente piensa que le «resulta demasiado frío. [...] Al principio creí que se trataba de una pequeña timidez social [...]. Pero [...] al contrario. Es seguridad en sí mismo. Tiene una seguridad americana. Y tan seguro como es, tan frío es también» (LA, 100-101). El consejero comercial opina que esta frialdad se debe a que «ha estado demasiado tiempo al otro lado del charco, y aquello no es el lugar para aprender modestia y sentimientos cálidos» (LA, 101), pero además ve en él «únicamente al hijo de una familia patricia de Frankfurt, una naturaleza totalmente imbuida de decoro y honor, que podía caer en locuras juveniles pero incapaz de atentar contra la paz de un hogar y la confianza puesta en él» (LA, 131).

Sin embargo, Melanie constata el cambio sufrido por su nuevo marido, «porque todas las virtudes de Rubehn se mostraban más luminosas cuanto más turbios eran los días. No conocía más que la consideración» (LA, 166) y «el que le hubiera visto [...] no habría echado

¹¹² El compromiso de Rubehn es un tema recurrente en la novela. Van der Straaten lo menciona en varias ocasiones, pero el teniente desmiente la existencia de ninguna joven. Hasta el final de la novela no se sabe si dicho compromiso existió de verdad o no, puesto que no se esclarece el misterio.

de menos en él ni la satisfacción ni la cordialidad. Se había despojado de todo lo americano» (LA, 174).

4.2.3.2. Herr Von Gordon-Leslie, ingeniero industrial

El pretendiente de Cécile es un personaje de gran interés para las novelas de adulterio ya que, a través de él, se da a conocer la forma de pensar de los seductores, cómo planean su conquista, las dudas que les surgen, cómo reaccionan al rechazo de su amada, etc. Es un personaje más reflexivo que el típico donjuán decimonónico (Kuzmic 2016, 71). Además, es el narrador de los eventos desde el principio de la obra y en ello se basa su función novelesca en un inicio. También a través de él se observa la hipocresía de la sociedad, puesto que solo respeta a Cécile hasta el momento en el que conoce su pasado como amante de príncipes, pero después de ello se cree con derecho a exigir sus favores.

St. Arnaud lo define como «el perfecto caballero que aúna las virtudes de nuestra formación militar a las cualidades de hombre de mundo» (C, 68), a la vez que alaba sus conocimientos, su sencillez y su forma de hablar. Mientras tanto, Cécile lo admira por su buena apariencia y familia.

Pero estas opiniones también vienen predefinidas por la prehistoria de la novela, es decir, el pasado de Von Gordon. Cécile se interesa por el nuevo personaje que conoce junto a su marido en el retiro que hacen en Thale y descubre que estuvo en el Ejército, primero con los Pioneros de Magdeburgo y después con el batallón de Ferrocarriles con Golz, hasta verse obligado a dejarlo por deudas. Se trasladó a Inglaterra y en los años 70 viajó a Suez para tender un cable a través del mar Rojo y el golfo Pérsico. Después siguieron más trabajos para Persia, Rusia y, durante la narración, para Inglaterra, aunque su mayor anhelo es poder volver al servicio militar en Prusia.

Los siete años que pasa en el extranjero le confieren a Von Gordon cierto aire exótico, pero este los considera insuficientes y tiene «intención de duplicar ese número lo antes posible para completar mi formación. Formación del carácter, naturalmente. Si lo consigo, espero llegar a ser una auténtica criatura de la Naturaleza sin ninguna falsedad, ni siquiera externa» (C, 203). Sus deseos de permanecer en Alemania están relacionados con quedarse al lado de su hermana Klothilde: «no me quedan más que dos hermanas. Una era casi una niña cuando yo salí de Alemania, pero con la otra nos criamos juntos. Congeniamos en todo y, si mis deseos se cumplen, no volveremos a separarnos, por lo menos, durante años» (C, 96). Es la misma Klo la que le hace conocedor del pasado de Cécile.

A medida que se le conoce, otros aspectos de su carácter salen a la luz, como por ejemplo su inteligencia, jovialidad y simpatía, pero también el rictus de terquedad que tiene en los labios. El Doctor Dörffel, predicador de la corte, advierte a Cécile de que Von Gordon «es propenso a las ideas fijas. Yo temo que, una vez se le mete algo en la cabeza, tiene que imponerlo a cabezazos» (C, 149). Esta actitud la demuestra a lo largo de su conquista, pues se resiste a aceptar el rechazo de Cécile. Sin embargo, el mismo predicador la anima a seguir sus relaciones con él, ya que «es hombre de principios y, al mismo tiempo, está exento de grandilocuencia y pedantería. [...] Es una amistad que le conviene, porque yo sigo diciendo que usted, amiga mía, está más sola de lo que es bueno para usted» (C, 149).

Sin embargo, la buena impresión que St. Arnaud se había creado de él se acaba rompiendo cuando el marido es consciente de las verdaderas intenciones de su amigo. Así, se desvela un lado desconocido del carácter del teniente:

Gordon engañaba con sus delicados modales; al principio, incluso a mí me engañó. Pero, en el fondo, era arrogante y presumido como la mayoría de esos caballeros. Tenía muy buena opinión de sí mismo porque los viajes se le habían subido a la cabeza y despreciaba las normas sociales que, por lo menos provisionalmente, todavía rigen a este lado del océano. (C, 222-223)

Además, es interesante el supuesto que se extrae de la reflexión de St. Arnaud, y es que los seductores se mantienen fuera de las convenciones sociales y por ello son capaces de llevar a cabo sus conquistas. Sin embargo, los maridos no pueden prescindir de dichas convenciones y, por ello, se precipita sobre los implicados el final trágico.

4.2.3.3. Von Crampas, comandante de la guardia territorial

La identidad del amante se desconoce hasta el capítulo trece y a partir del capítulo veintidós vuelve a desaparecer, por lo que se sobreentiende que el personaje carece de importancia real. Es presentado por Effi en una carta a sus padres en el momento de mayor aburrimiento durante su estancia en Kessin y desaparece cuando el matrimonio deja atrás la vida provincial y, por lo tanto, el hastío social al que estaba sometida la joven.

Incluso para el narrador en tercera persona, Crampas se mantiene opaco y difícil de leer con precisión. El lector lo conoce tiempo después de que este entre en la vida de Effi. Resulta contradictorio que admita haber esperado al nuevo comandante de la guardia como a una especie de salvador que animaría su vida social precaria, pero sin embargo tardara tanto en compartir el acontecimiento con su madre. Esto es una muestra más de la importancia puramente circunstancial que Von Crampas tiene para Effi, aunque, es cierto que, teniendo en cuenta su pasión por lo exótico, la llegada del comandante se convierte en una de sus fantasías.

A diferencia del resto de pretendientes, el comandante ya está casado, con una mujer mayor que él con la que tiene dos hijos. Pero, además, es el primer caso en el que la edad del conquistador es mayor que la del propio marido: mientras Innstetten tiene treinta y ocho años, Von Crampas ya cuenta con cuarenta y cuatro. Por lo tanto, Effi no busca en su adulterio la salida a su matrimonio por la desigualdad de edad, ya que el amante será todavía más mayor que ella. Además, los dos hombres se conocieron previamente a la diégesis, ya que habían servido en la misma brigada durante la guerra, por lo que se puede decir que son amigos.

En cuanto al matrimonio del comandante, la joven es conocedora de los celos que la señora Crampas siente debido a su marido y cómo estos imposibilitan una relación agradable entre las dos parejas. Aunque también conoce los motivos de las inseguridades de la esposa:

Al parecer, su marido es un hombre que ha tenido muchas aventuras, un mujeriego, [...] sus devaneos le llevaron a batirse en duelo con un camarada. El brazo izquierdo le quedó destrozado justo por debajo del hombro, y se le nota enseguida, pese a que la operación [...] fue considerada una obra maestra de la cirugía. (EB, 155).

Effi considera a Crampas «muy diferente [...], un hombre alegre y decidido [...], todo un caballero, y muy educado» (EB, 155) y «de forma ocasional y entre otras muchas ocupaciones, [...] poeta» (EB, 180), pero, sobre todo, valora que «no tiene tampoco los prejuicios de los pomeranios, aunque al parecer él procede de la Pomerania sueca» (EB, 156). Sin embargo, más adelante descubre que «el comandante es un poco autoritario, siempre quiere imponer sus ideas prescindiendo de la opinión de los demás, y todo se ha de hacer como él quiere, y no como tú querías» (EB, 202).

Al igual que Álvaro Mesía en *La Regenta*, Crampas ostenta la vicepresidencia del casino de Kessin y, curiosamente, «interpretaba comedias en las que hacía tanto el papel de galán enamorado como el de *bonvivant*. Y si se terciaba, hasta el de tenor» (EB, 292), pseudónimo por el que se conocía al donjuán vetustense. No obstante, no comparte la cobardía que el primero demuestra con su huida, sino que se enfrenta con valentía al duelo con Innstetten y está «convencido de que moriré como un auténtico soldado, y a ser posible con honor» (EB, 178).

St. Arnaud afirmaba que solo una persona que se mantiene fuera de las convenciones sociales puede dedicarse a la seducción de las mujeres casadas y su reflexión se cumple en el caso del comandante. En una conversación con Effi e Innstetten, Crampas se pregunta sobre la necesidad de las leyes: «¿es que todo ha de ser siempre tan terriblemente legal? Tanta legalidad resulta aburrida» (EB, 183) y consigue el apoyo de la primera y la desaprobación del segundo:

Un hombre como usted, amigo Crampas, que ha crecido bajo la enseña de la disciplina y sabe muy bien que la ley y el orden son imprescindibles, un hombre como usted no debería decir esas cosas, ni siquiera en broma. Por supuesto, conozco muy bien su actitud despreocupada de que todo le trae sin cuidado, y también su muy personal afirmación de que el cielo no tiene por qué caérsenos encima. De momento no ha pasado, pero puede llegar un día en que pase. (EB, 184)

El comandante es un buen conocedor de las mujeres, cuya atención consigue fácilmente por su buen ver. Sin embargo, los hombres desconfían de él y de sus intenciones, pues «no tenía escrúpulos en lo que respectaba a sus aventuras de amor caballerescas [...]. Ayudar a un amigo y engañarle a los cinco minutos eran cosas perfectamente compatibles con su concepto del honor. Hacía ambas cosas con increíble bonhomía» (EB, 192). También Innstetten está enterado de su reputación y de que las señoras como Effi son su pasión particular, por ello advierte a su esposa del peligro: «a nuestro amigo no le quita el sueño pensar en las consecuencias de sus actos. [...] Él es así, como medio polaco, no te puedes fiar de él en nada, y menos aún en cuestión de mujeres. Es un jugador. [...] lo arriesga todo en la vida» (EB, 205).

Otros personajes, como Johanna, la criada del matrimonio Innstetten, opina, tras darse a conocer el adulterio de la señora que Crampas, que «no valía todo él un comino» (EB, 323), mientras que Wüllersdorf, después de comunicarle la resolución de Geert, cree «que es un hombre que ama la vida, pero al mismo tiempo la suya le es indiferente. Aprovecha todo lo que la vida le ofrece, pero también sabe que no vale gran cosa» (EB, 314).

Así, Fontane, personifica al seductor con todos aquellos rasgos que consideraba rechazables, como la falta de honor y el desprecio de la legalidad, o los que caracterizan, según la idiosincrasia decimonónica, los polacos. Este hecho corresponde, según Tatiana Kuzmic (2016, 4), a que la obra de Fontane «operates in the context of hostile neighbor relations between the newly unified Germany and its Polish provinces» (ver Capítulo VI para más información sobre la ocupación alemana). Pero el sentimiento antipolaco solo se muestra en el caso de los hombres, pues Cécile y Roswitha son descritas de manera amable y comprensiva en la conversación y la narración. Fontane es incapaz de atribuirle rasgos atractivos a Crampas o siquiera un nombre de pila. Incluso Effi parece no sentir ningún tipo de atracción hacia el seductor, sino que se entrega a sus deseos igual que antaño lo hiciera con los de sus padres. Asimismo, el autor le confiere cierto patetismo en su resignación y muerte a manos de Innstetten, pues le niega aquel final honorable como soldado:

Cuando pronuncié el nombre de usted [el de Innstetten], se puso mortalmente lívido, y aunque luchaba por mantener la compostura, no pudo evitar que le temblaran las comisuras de los labios. Luego se rehízo y mostró todo el tiempo una actitud de triste resignación. Tengo la convicción de que no espera salir airoso del trance, ni tampoco lo desea. (EB, 314)

Sin embargo, irónicamente, Crampas comparte características con el viejo Briest, un personaje que sí que cuenta con la simpatía del autor. Prager (2013, 135) observa un paralelismo entre ambos, pues cuestionan abiertamente las normas de la sociedad prusiana y observa en el primero una versión más extrema del segundo. De esta manera, el adulterio de Effi se explicaría como su vuelta al único hombre que la amó y aceptó, su padre. Scofield Chew (1980, 291) añade que Briest no es el progenitor psicológico de Effi, sino su complemento perfecto, pues es quien la entiende a la perfección y anticipa la vida difícil que Instetten le proporcionará a una joven con su temperamento.

4.3. Adulterio fontaniano: un recorrido con la lectora

En las novelas de adulterio, al igual que en la sociedad decimonónica, la unión matrimonial se ve complicada por una infidelidad implícita o explícita. En el caso de Fontane, este estaba más preocupado por la psicología del adulterio que por sus implicaciones sociales. Además, a pesar de no tratarse del motivo de la separación de sus padres ni del distanciamiento con su propia esposa, desde su punto de vista, la brecha emocional parece tener las mismas consecuencias que el acto físico.

A este respecto es interesante la tesis doctoral “The theme of adultery in the novels of Theodor Fontane” de Jane Scofield Chew (1980), pues hace una clasificación de las novelas de adulterio de Fontane en función de la motivación del delito. Por un lado, *L’adultera*, *Graf Petöfy* (novela sin ninguna traducción significativa) e *Unwiederbringlich* están en el apartado del adulterio por el interés propio de las protagonistas, mientras que *Cécile* y *Effi Briest* son consideradas adúlteras por propia defensa de la sociedad. Como conclusiones a su investigación, afirma que:

He [Fontane] is concerned with the way in which social forces in a general sense succeed or fail to provide the psychological means of fulfillment in the form of emotional and material self-realization. The failure to achieve this definition from without explains and in Fontane’s mind excuses Cécile’s adultery and Effi’s. But Fontane takes a quite different position in *L’Adultera*, *Graf Petöfy*, and *Unwiederbringlich* [*Irreversible*] where the central characters seek to manipulate these social forces to their own purposes in order to legitimize a self-indulgent act of adultery within the broad context of social reality. [...] However, in each instance marriage is juxtaposed with its antithesis—adultery—which leads to duels, deaths, suicides, and untold suffering. (Scofield Chew 1980, 331-332)

4.3.1. L’Adultera

El matrimonio de Melanie y Van der Straaten, diez años después de sus esponsales y a pesar de los malos presagios de sus conocidos, es superficialmente feliz:

Van der Straaten, que entonces contaba con cuarenta y dos años, pidiera y obtuviera la mano de la diecisieteañera Melanie. No faltaron naturalmente los amigos de ambas casas que presagiaran toda clase de males. Pero hasta ahora parecía que iban a ser desmentidos. Diez felices años, felices para ambas partes, habían pasado. (LA, 14)

Además, a diferencia de la mayoría de los otros matrimonios analizados, en el de Melanie disfrutaban de la gran dicha de tener dos hijas: «también había niños: [...] la más pequeña el vivo retrato del padre, la mayor, alta y esbelta con el pelo largo y oscuro, el de la madre» (LA, 14). Sin embargo, es precisamente Lydia, la hija que más parecido guarda con su madre, la que transmite a la lectora, desde el inicio de la narración, el fatídico final que se cierne sobre la familia: «mientras que los ojos de la madre siempre sonreían, los de la hija eran serios y melancólicos como si presagiaran el futuro» (LA, 14). También es ella quien, después de conocer a Rubehn, llora y afirma categóricamente que este no había sido de su agrado.

Es interesante constatar que Van der Straaten considera a su esposa más su orgullo que su felicidad y que su tranquilidad matrimonial se basa, fundamentalmente, en la separación estricta de los espacios. Cada uno dispone de su propio espacio dentro de la casa familiar y es en la sala donde comparten su tiempo en pareja. Por ejemplo, así se describe el territorio de Van der Straaten:

Esta habitación correspondía en sus relaciones espaciales completamente a la de su esposo, pero era mucho más luminosa y alegre, primero porque faltaban los numerosos cuadros oscurecidos. En lugar de esos muchos sólo había uno: el retrato de Melanie de cuerpo entero, con un ondulante campo de trigo al fondo y ella misma entretenida en adornar su sombrero con unas amapolas. Las paredes, donde estaban vacías, aparecían cubiertas de seda blanca; en el fondo de los marcos de las ventanas se alzaban estrados con jacintos, y delante de una de ellas, sobre una delicada mesa de mármol, había una jaula limpiísima, en la que una cacatúa gris¹¹³, verdadero tirano de la casa, llevaba su existencia igualmente odiada y envidiada por la servidumbre. (LA, 26-27)

A pesar de la aparente felicidad, Melanie tiene pensamientos en los que transmite la necesidad de empezar de cero y ser libre: «sintió algo como añoranza contemplando esta danza de copos, como si tuviera que ser bonito ascender así y caer para ascender nuevamente» (LA, 17). Una vez decide abandonar a su familia, vuelve a estos pensamientos: «Melanie se acordó de aquel día, hacía ya casi un año, cuando el carro paró delante de su casa y los copos de nieve danzaban como hoy, y la invadió el deseo infantil de ascender y caer como ellos» (LA, 157).

La protagonista es consciente del amor que su marido le profesa y conocedora de su buen corazón, pero sufre por su falta de sensibilidad y sus modales toscos y a menudo hirientes. Compartir tiempo con él en sociedad le exige un alto grado de autocontrol e incluso despierta

¹¹³ Van der Straaten, al igual que Víctor Quintanar en *La Regenta*, parece preferir el compartir su espacio personal con pájaros antes que con su joven esposa.

la compasión de algunos de sus allegados: «¡Y Melanie...! Créeme, ella sufre. Me da lástima» (LA, 56), mientras que otros piensan que es lo que se merece por su situación económica y social: «en la vida no se tienen posesiones sin dar nada a cambio. Ella posee una villa y una pinacoteca...» (LA, 56).

Las premoniciones sobre el futuro del matrimonio Van der Straaten acompañan el inicio de la novela. Sin ir más lejos, el mismo consejero comercial presagia el futuro adulterio y parece intentar prepararse para él a través del regalo que le hace a su joven esposa, *L'adultera*¹¹⁴, un cuadro de Tintoretto, pues es de la opinión que

todo cambia en la vida. [...] Lo quiero tener ante los ojos, como *memento mori*, como los capuchinos, que normalmente no son de mi gusto. [...] Otros prefieren tener su destino siempre presente y familiarizarse con él. [...] así lo quiero hacer yo también, y el cuadro me ayudará a ello... Porque es una cuestión hereditaria en nuestra familia... y tan cierto como estas agujas del reloj. (LA, 21-22)

Osborne (1996, 69-70) describe la actitud de Van der Straaten como fatalista. Pero también remarca sus intenciones de supervisar a su mujer por las dudas que tiene con respecto a su fidelidad. Piensa llevar a cabo su cometido con la ayuda de la sociedad, pues pretende tener el cuadro a la vista de todos sus invitados. Incluso adelanta a la lectora el futuro comportamiento de Melanie: justifica el adulterio de la mujer del cuadro y se compadece de ella. Esta actitud la repetirá ante la infidelidad de su mujer:

¡Mira!... Ella ha llorado... Sin duda... Pero ¿por qué? Porque le han repetido hasta la saciedad lo mala que es. Y ahora lo cree o, al menos, quiere creerlo. Sin embargo, su corazón se resiste y no puede aceptarlo... Y qué quieres que te diga, a mí me parece conmovedora. Hay tanta inocencia en su culpa... Y todo está como predestinado. (LA, 20)

Por las diferencias en su matrimonio, Melanie experimenta los meses de verano, que regularmente pasa junto a sus dos hijas y algunas amigas en la Villa Tiergarten, como una gran independencia y una manera de escapar de la constricción de la sociedad, ya que era una temporada en la que se veía libre de las muestras de amor y de las torpezas de su marido. Además, en este escenario es en el que puede disfrutar de las niñas, la naturaleza, los libros y la música.

Van der Straaten alienta la relación que finalmente destrozará su matrimonio: es quien le presenta a Rubehn y quien lo introduce en el círculo familiar a pesar de las objeciones de su esposa. Es en el jardín embrujado de la Villa Tiergarten donde Melanie y Rubehn se conocen.

¹¹⁴ También en *Effi Briest* utiliza Fontane la misma estrategia que en *L'adultera*, aunque cargándola de menos simbolismo. En este caso, mientras se estaban realizando los preparativos para la boda, el primo Dagobert le enseña a su prima el cuadro *La isla de los bienaventurados* en la Galería Nacional. Fontane se avanza de esta forma a una característica de la contemporaneidad, el culturalismo. No se entiende una literatura de Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Enrique Vila-Matas o Javier Marías sin el uso de dicha herramienta, cuyo fin es hacerle llegar el mensaje al lector sin expresarlo directamente, sino de un modo oblicuo, mediante referencias artísticas que le confieren al texto un carácter erudito.

En el primer encuentro, la joven se adelanta a su porvenir y afirma que es «por completo Capuleto, y Julieta. Pero sin final trágico» (LA, 73). Así, la lectora ya es conocedor de que, a pesar de las dificultades que encontrará en su camino, Melanie será feliz.

Con la llegada de Rubehn, Melanie comienza a avergonzarse cada vez más de los modales de su marido («las maneras y el vocabulario de su marido la habían puesto cientos de veces en aprieto a lo largo de los años, alguna vez en un verdadero compromiso, pero de ahí no pasaba la cosa. Hoy por primera vez sintió vergüenza de él» [LA, 94]), llegando incluso a expresarlo delante de su pretendiente durante una excursión que realizan en grupo a Treptow y Stralau. Melanie afirma que en su matrimonio «no me amargo. Pero *estoy* amargada. [...] lo estoy y quisiera liberarme de ello» (LA, 102).

Solo una semana después, con los temores de Lanni a flor de piel por la desaparición de Rubehn, los dos confiesan su amor en el invernadero de las palmeras¹¹⁵ de la Villa Tiergarten y se entregan a su pasión en el mismo cenador en el que Van der Straaten solía sentarse para alejarse de las miradas ajenas:

Verdaderamente era un cenador fantástico formado por copas de hojas, bien cerrado [...]. Se respiraba deliciosa pero pesadamente en esta pérgola; parecía como si hablaran cientos de secretos y Melanie sintió que esta embriagadora fragancia hacía desmayar sus nervios. [...] Y entonces quiso levantarse, pero él no lo consintió y cayó de rodillas y la abrazó, y ella murmuró unas palabras tan cálidas y dulces como el aire que respiraban. (LA, 123-124)

Su relación adúltera continua incluso después del verano, cuando Melanie vuelve al domicilio familiar compartido con su esposo. Mientras tanto, Van der Straaten vive ajeno a la infidelidad de su mujer y en su inocencia atribuye las visitas de Rubehn a la casa de la amiga de Melanie, Anastasia, a una relación del teniente con esta última. Por su parte, Anastasia parece disfrutar del desconocimiento del consejero y este, a pesar de vivir «bajo el temor supersticioso de que su felicidad estaba amenazada por un golpe devastador», es incapaz de observar su realidad y «tanto más seguro y despejado le parecía el presente» (LA, 130).

Sin embargo, toda su seguridad y felicidad se rompe cuando Melanie, empujada por su nuevo embarazo, toma la decisión de huir junto a su amante el 31 de enero de 1876. Es preciso resaltar que Fontane no reproduce ningún diálogo entre los dos enamorados en el que Rubehn urgiera a Melanie a abandonarlo todo; ella es la que decide y él es quien acepta su

¹¹⁵ Antes de quedarse a solas con Rubehn, el jardinero le cuenta a Melanie la historia de una mujer adúltera:

Había uno ahí en frente, [...] que también era jardinero y rondaba los sesenta y cinco. O quizá sólo los cincuenta y cinco. Se casó con una damisela de unos treinta años, era viuda y vestía toda de negro, una bella hembra [...]. Y él ¿qué ha sacado de todo eso? Nada, no ha sacado nada. Ahí le tiene ahora con sus tres criaturas, y la damisela ha desaparecido. ¿Con quién? Con un pisaverde que no lleva ni veinte años sobre la espalda. (LA, 118-119)

decisión, aunque le asegura que «he destrozado tu felicidad (*si* es que era felicidad) y quiero reconstruirla. En cualquier lugar del mundo, *como* tú quieras y *donde* tú quieras. Cada hora, cada día» (LA, 140). Sin embargo, ambos son conscientes de que «vendrán días difíciles [...]». Pero [...] detrás clarea el horizonte» (LA, 138).

Van der Straaten intenta convencerla para quedarse, se presenta ante ella no como el marido indignado, sino como el marido amante:

Me escogiste porque eras aún joven y no amabas todavía a ningún hombre [...]. Y porque la firma de Van der Straaten tenía buena reputación. Es decir, nada de amor. Pero tampoco tenías nada *en contra* de mí, me encontrabas un poco fuera de lo común y hablabas y reías y bromeabas conmigo. Tuvimos a nuestras hijas, [...] en fin, has vivido casi diez años con la convicción y la certeza de que no es precisamente una de las peores cosas ser una mujer joven, cómodamente arropada y la niña de los ojos de su marido, una mujer joven y mimada que puede hacer y dejar de hacer lo que quiera y, a cambio, no tiene otra obligación que mostrar un rostro amable cuando le apetezca. Ves, Melanie, tampoco ahora deseo más que eso, o mejor dicho, tampoco en el futuro quiero nada más. [...] No quiero pasión. [...] No me muevo en ilusiones, [...] y no pido hazañas amorosas de ti. Ni siquiera renunciás. [...] Lo superaré. Hablemos. [...] Como ves sufro, más que nunca en mi vida. Pero sé que el curso de la vida es así, y que no tengo derecho a predicarte moral. [...] yo te amo y quiero retenerte. (LA, 151-153)

Sus argumentos se basan en su conocimiento de que no puede competir con las emociones que Rubehn despierta en su mujer, pero sí que le puede ofrecer seguridad económica, lo que, desde la experiencia de Fontane, es lo que necesitan las mujeres para colmar sus deseos de estabilidad material. El matrimonio Van der Straaten, a pesar de ser compatible desde todos los propósitos prácticos, carece de pasión, un vacío que aumenta a medida que Melanie cae bajo la influencia de Rubehn: la tentación erótica que Rubehn representa la golpea desde el mismo momento en el que ve su fotografía por primera vez.

Por ello, Melanie se deja guiar por su honestidad y sentimientos y sigue adelante con sus propósitos, ya que, «él mismo, a medida que avanzaba en su discurso, había borrado ese sentimiento [compasión]» (LA, 153-154). Así, llevan a cabo un diálogo enternecedor y humano, en el que el lector entiende ambas partes y en el que ella comunica a su marido su deseo de empezar una nueva vida en la que tuviera aquello que le faltó con Van der Straaten, la fidelidad. Por lo tanto, en su adulterio, Melanie se declara más fiel que en la fidelidad¹¹⁶:

Tú me amas y por eso quieres ignorarlo. Pero no debes hacerlo y, en el fondo, tampoco *puedes*. [...] Y nadie puede olvidar. Los recuerdos, sin embargo, son poderosos, y una mancha es una mancha, y la culpa es la culpa. [...] Quiero irme, no por culpa sino por orgullo, y quiero irme para rehacerme ante mí misma. No soporto ni un instante más ese sentimiento mezquino que va adherido a toda mentira; quiero ver de nuevo situaciones claras y poder alzar de nuevo los ojos. Y sólo podré si me marchó, si me separo de ti y acepto ante todo el mundo mis actos. Habrá un gran escándalo y los virtuosos e hipócritas no me lo perdonarán. Pero el mundo no está hecho de virtuosos e hipócritas, está hecho

¹¹⁶ En una conversación con Christel, Melanie pronuncia el que podría ser el lema de todas las mujeres adúlteras estudiadas en el presente trabajo: «fidelidad y honradez! A eso tiende todo el que no es verdaderamente malo. Pero, sabes, se puede ser también fiel cuando se es infiel. Más fiel que en la fidelidad» (LA, 147).

de seres humanos que interpretan lo humano humanamente. En *esos* pongo mis esperanzas, a *esos* necesito. Y sobre todo me necesito a mí misma. Quiero volver a vivir en paz conmigo misma, y si no en paz, al menos sin desgarramiento y sin un rostro doble. (LA, 155)

El marido engañado muestra una gran fortaleza y se enfrenta a la sociedad, dispuesto a perdonar a su mujer. No cumple aquella amenaza taimada que parecía hacer a cualquiera que quisiera acercarse a su esposa, incluso a un esturión¹¹⁷. Curiosamente, es este mismo sentido de la ironía lo que aleja a Melanie de él en primer lugar y le facilita la huida, en el curso de la cual renuncia a ver a sus hijas, pues es de la opinión que «la que huye del matrimonio sin otra razón que la de amar a otro hombre pierde el derecho a interpretar [...] el papel de la madre tierna» (LA, 185). Por lo tanto, se hace una identificación entre mala esposa y mala madre, quien no cumple el contrato social del matrimonio tampoco puede desempeñar bien su papel de madre.

La pareja viaja a Italia, donde se casa unos meses después en Roma, una vez conseguido el divorcio de Van der Straaten, elevando de esta manera su relación en el plano ético a través de la institución más reverenciada de la sociedad: el matrimonio. Melanie consigue la felicidad deseada junto a su amado y a su recién nacida hija, pero ni alejada de la sociedad que la rechazaba puede vivir en libertad antes de recibir la aceptación religiosa. Sin embargo, añora Berlín, donde regresan en diciembre de 1876. La joven «era tan optimista como para abrigar la esperanza de que lo superaría [...] habían cumplido con todas las normas, las formas estaban salvadas» (LA, 173). Sus esperanzas de volver a frecuentar sus antiguas compañías se verán frustradas por el rechazo de la sociedad que vivió su adulterio: «según un pacto tácito había sido proscrita. Para la sociedad estaba muerta, y la profunda depresión de su ánimo la habría llevado a la desesperación si Rubehn no hubiera estado a su lado en este trance» (LA, 181). La situación empeora incluso más cuando, al conseguir reunirse con sus hijas, Lydia afirma que «nosotras ya no tenemos madre» (LA, 190). Este encuentro es similar al que más tarde tendrá Effi con Annie, su hija, y enfatizará la manipulación de los niños por parte de los progenitores.

Por ello, cuando Rubehn le confiesa a su joven esposa que están en bancarrota, ella no puede evitar pensar que esa sería su oportunidad de redimirse: «demostraré lo que soy y demostraré que todo lo sucedido sucedió porque tenía que suceder, porque te amaba, y no porque era una casquivana y vivía alegremente al día y no pretendía más que pasar de una vida cómoda

¹¹⁷ El mismo día en el que se produce el adulterio por primera vez, Van der Straaten cuenta una historia en la que «un esturión enorme olisquea el tobillo de Melanie [...]. En un ataque enloquecido de celos lo he mandado matar y he devorado con mis propias manos su hígado» (LA, 112).

a otra más cómoda todavía» (LA, 200). Melanie recupera así su alegría de vivir y se dedica en cuerpo y alma a levantar, junto a su marido, la economía familiar, renunciando a los lujos y trabajando como profesora de francés para familias que desdeñaban las murmuraciones. Así, la familia consigue la reaceptación social, compensando la infidelidad a través de un acto mayor de fidelidad:

La sociedad se ocupaba de nuevo de ellos, les permitía revivir socialmente, [...] se avinieron ahora a reconciliarse con la simpática pareja, que era «tan feliz y tan inteligente, que nunca se quejaba y se amaba tanto». [...] El sentimiento que decidía sobre la condena o la absolución era el mismo, y si al principio entregarse a la indignación había proporcionado una satisfacción sensacionalista ahora no deparaba una alegría menor hablar de los «inseparables» y sentimentalizar sobre su «amor fiel». (LA, 207)

Es esta misma sociedad la que, cuando acepta de vuelta a Melanie, busca el culpable del adulterio en Van der Straaten, ya que empiezan a apoyar el amor de la pareja, al que consideran verdadero: «la burla y la malicia empezaron a dirigir sus flechas hacia Van der Straaten [...]. Él se lo buscó. ¿A quién se le ocurre? ¡Ella tenía 17 años! Claro que él, según parece, fue en su día un verdadero castigador. Bueno. Pero cuando el castigador se confía...» (LA, 208).

Pero Van der Straaten se mantiene indiferente a la opinión de la gente, libre e independiente de la sociedad a la que considera hipócrita. Tampoco pierde su sentido del humor ni la ironía tan característica y, en un torpe intento de cerrar el capítulo con Melanie, le hace llegar a su exesposa un pequeño medallón con la miniatura de *L'Adultera* de Tintoretto y cierra de esta manera el marco simbólico de la novela. Melanie, por su parte, acepta la paz que el consejero le tiende y decide llevar el regalo como eterno recordatorio de sus errores, tal y como hiciera Van der Straaten en el pasado con el cuadro —o como lo hiciera Hester Prynne en *The Scarlet Letter* (1850)—: «Lo llevaré yo. No sabes cuánto significa para mí. Y ha de ser un memento y un aviso... a cada instante» (LA, 212).

La conclusión utópica de la novela está vinculada al desenlace del suceso real en el que se basó Fontane para desarrollar la historia. Sin embargo, el mismo autor es consciente de que un final feliz para una adúltera constituye una excepción a la regla (Osborne 1996, 79) y justifica su ausencia de pesimismo: «Ich bin kein Pessimist, gehe dem Traurigen nicht nach, befeissige mich vielmehr alles in jenen Verhältnissen und Prozentsätzen zu belassen, die das Leben selbst seinen Erscheinungen gib»¹¹⁸ (Fontane *apud* Ramírez Jaimez 1992, 156). También es por ello por lo que esta es la única novela de adulterio —entre las clásicas— cuyo

¹¹⁸ Traducción propuesta por la autora: «No soy pesimista, no persigo a los tristes, trabajo duro para mantenerlo todo en las proporciones y porcentajes que la misma vida da a sus apariencias».

título no coincide con el nombre de su protagonista, pues no se trata de una novela de adulterio al uso: tiene un final feliz (Kuzmic 2016, 66).

El interés de *L'Adultera* no es tanto la trama o el desarrollo de los personajes, puesto que Fontane no profundiza tanto en su creación, sino la riqueza de los estudios de la sociedad berlinesa. Además, es el primer estudio que el autor realiza de un carácter femenino, su evolución de esposa acomodada hacia su despertar sexual, su búsqueda de la felicidad y su madurez espiritual.

4.3.2. Cécile

Cécile y St. Arnaud conforman un matrimonio desigual en edad («él le lleva por lo menos veinte años» [C, 14]), hecho que despierta la curiosidad de las personas y las murmuraciones de la sociedad: «o mucho había de engañarse o allí había una “historia”, y, según se adivinaba por la diferencia de edad, la hermosa mujer debía haber sido conquistada con lucha y sacrificios» (C, 8). No hay indicios de pasión en su relación, ya que «ella no coquetea. Y la forma en que él la trata es perfectamente correcta. Es deferente y atento, pero sin exagerar» (C, 14).

También se observa desigualdad en el trato que se dispensan, pues Cécile se comporta con su marido con reverencia y gratitud: «aseguró haber estado casada el tiempo suficiente, como para practicar también en las pequeñas cosas, la obediencia y sumisión» (C, 24). Sin embargo, no parece estar feliz junto a su marido y, a pesar de buscar en él amor y comprensión, solo encuentra el cariño que un hombre siente hacia su trofeo:

Es evidente que ella [...] no es feliz en su matrimonio; a pesar de que hay momentos en que muestra hacia su esposo algo parecido al agradecimiento o, incluso, una entrega total. Pero son sólo momentos, en los que ella busca apoyo y cree encontrarlo en él. Es decir, si lo prefieres, es un cariño que se debe más a necesidad de protección que al amor. [...] su conducta para con Cécile no me parece digna de elogio. Desde luego, tiene días en los que se muestra atento y considerado y casi parece que la ama [...] ama porque la considera suya, y eso también es arrogancia y egoísmo, y porque le enorgullece poseer una esposa hermosa. (C, 62, 173)

Al igual que Van der Straaten, St. Arnaud aprecia a su mujer por su belleza y se vanagloria por poseerla, pero su entrega no es total. Muestra un comportamiento ambiguo con su joven esposa e, igual que puede darle muestras de su amor, también puede desaparecer y olvidarse de su compañera durante más de tres días: «parece realmente que pasan muchos días sin que él la vea ni una hora [...]. Si la quiere, su amor tiene un estilo muy peculiar. [...] no es un estilo que a ella le agrada [...]. Vive de pequeñeces amables» (C, 184).

El ambiente parece influir en la relación del matrimonio, las murmuraciones de la sociedad y el rechazo que sienten hacia ella por su pasado. Por ello, Cécile afirma que «en lugar de la

gran ciudad, deberíamos haber buscado un lugar tranquilo. En él nos habríamos ahorrado muchas amarguras. Un lugar tranquilo o, mejor dos, para poder alternar» (C, 67). De esta manera, con un cambio de escenario no se habría producido la soledad de Cécile ni el agradecimiento que parece sentir hacia cualquier persona que quiere relacionarse con ella.

La primera parte de la novela se desarrolla en Thale, un escenario paradisíaco muy diferente al ambiente berlinés. Von Gordon aprovecha la frialdad del matrimonio y, poco después de relacionarse con ellos en el balneario de Thale, se acerca a la joven esposa. Esta proximidad no pasa desapercibida para la sociedad, quienes observan que «ya le lleva el chal. Éste no se anda con rodeos. Derecho al grano. Pero me sorprende que el viejo...» (C, 28). Su actitud se debe a su vanidad, y la simpatía de Cécile la atribuye a la coquetería típica de las mujeres: «ella parece mirarme con buenos ojos» (C, 61).

La joven, en su inocencia y también vanidad, al igual que Ana Ozores hiciera con Fermín de Pas en *La Regenta*, alimenta las pretensiones del seductor. Pero es la soledad que Cécile siente en su matrimonio lo que contribuye sobre todo a que ella le deje traspasar los límites:

- St. Arnaud me ve tiritar y sabe que estoy contando los minutos pero ¿qué le importa?
- Y, no obstante, siempre se muestra muy atento y considerado.
- Sí -dijo ella lentamente. Y, en aquel "sí" había todo un mundo de negación. Gordon tomó la mano que ella llevaba colgando a lo largo del cuerpo, la estrechó y la besó. Y ella le dejó hacer. (C, 123-124)

La importancia de Von Gordon reside en sus monólogos interiores relacionados con su conquista y con la propia Cécile. Se trata de monólogos anteriores y posteriores al conocimiento de su pasado, en los que justifica su proceder por el comportamiento de la joven, aunque reconoce que su coquetería puede deberse a costumbres del pasado. Mientras todavía estaba esperando la respuesta de su hermana Klothilde a la pregunta sobre Cécile, el teniente reflexionaba de la siguiente manera:

- ¿Cuál es el secreto de esta mujer? ¡Tan mundana y tan inocente a la vez! Quiere gustarme y, sin embargo, no es coqueta. Todo parece más resultado de la costumbre que de la coquetería. [...] ella tiene un deseo, un ansia, pero ¿cuál? A veces parece como si deseara verse libre de una pasión o de un temor, o de una tortura interior. [...] Ella tiene un pasado, o lo tiene él, o los dos, y ese pasado proyecta ahora su sombra. [...] Ella era una mujer muy hermosa y mimada y, en vista de que el esperado príncipe azul no se presentaba, aceptó al coronel. Y, al año, estaba nerviosa y, a los dos años, melancólica. [...] Y, a fin de cuentas, aquí no tenemos sino a una mujer que, como tantas otras, no es ni feliz ni desgraciada. (C, 128, 154-155)

Cuando los tres implicados abandonan Thale y ya no les es tan sencillo relacionarse, Von Gordon considera el daño que puede provocarle a Cécile: «yo *no* quiero volver a verla, no *debo* volver a verla; no deseo poner complicaciones en su vida ni en la mía» (C, 133); pero su pasión es más grande que su miramiento: «yo me digo que no quiero volver a verla. Pero, al fin y al cabo, ¿por qué no? ¿Es que las complicaciones tienen que ser inevitables?» (C, 133). Además, culpa a la soledad y al aburrimiento de la joven, ya que opina que «ella espera [...]

galanterías, atenciones y delicadezas, y las galanterías son como los fósforos: un roce casual y el incendio es inevitable» (C, 135).

En un principio, St. Arnaud es incapaz de ver ningún peligro en los encuentros de su mujer con Von Gordon, e incluso suele ausentarse de ellos, dando más de qué hablar a la vecindad. Esta actitud es acorde a la investigación de Martín Gaité ([1972] 2017, 138-139), según la que los celos eran considerados una antigualla para la aristocracia y la burguesía y los maridos debían proceder con confianza hacia las visitas recibidas por sus esposas. Su confianza es tal que las muestras de amor del teniente le divierten y amenizan las tardes. Por su parte, el teniente critica la actitud del marido, aunque se escandaliza cuando se da cuenta de que no son tan diferentes: «y ahora recuerdo con horror que *también* yo iba a verla sin *bouquet* y sin *bonbonnière*. O sea, que no soy mejor que St. Arnaud. Y, sin embargo, el marido es *éb*» (C, 185).

El pasado del matrimonio, al que se hace constantemente referencia, pertenece a la prehistoria de la novela. Según Cécile, es gracias a este desconocimiento que Von Gordon se relaciona con la familia St. Arnaud y teme el momento en el que el teniente volverá a ambientarse y a reanudar antiguas amistades en Berlín. El lector descubre, a la vez que Von Gordon, la historia de la pareja a través de la carta de Klothilde. St. Arnaud, cuando todavía era teniente coronel de la Guardia, se alojaba en casa de la viuda Von Zacha, madre de Cécile. Así se conocieron y comprometieron, pero, tres días después, el militar recibía una carta del teniente coronel Von Dzilianski, quien le comunicaba que el matrimonio con una mujer de la reputación de Cécile era inviable. Esto desembocó en un duelo en el que el coronel murió y St. Arnaud fue condenado a nueve meses de confinamiento. En la misma carta, Klothilde le comentaba a su hermano el pasado de Cécile como amante de príncipes.

Cuando Von Gordon se hace eco de este pasado, se cree autorizado para utilizar un lenguaje más directo con Cécile y a no mesurarse en sus insinuaciones, a romper la relación platónica y declararse abiertamente. Además, comparte la opinión de la sociedad y empieza a considerar a la joven acorde a su pasado y a creerla capaz de hacer teatro para distraerse de sus largas horas de aburrimiento matrimonial. Ella rechaza sus alusiones y le advierte de los peligros: «ese lenguaje [...] es puramente superficial, un lenguaje del que conozco cada tono y matiz. [...] Así habla un hombre de mundo a una mujer de mundo, y sólo faltan las denigraciones y detracciones [...] para completar lo convencional de ese lenguaje» (C, 189). Sin embargo, no quiere renunciar a su compañía y le da la oportunidad de recuperar los términos anteriores de su relación.

Pero el teniente no está dispuesto a ello y se siente humillado y manipulado por una mujer caprichosa, atormentado por la idea de haberse convertido en un simple juguete en las manos de una *femme fatale*. Además, «los recuerdos llenaban su corazón, pero todo sentimiento apasionado parecía sepultado» (C, 199). Por lo tanto, la humillación social a la que somete a su amiga no es fruto de su amor, sino que, al igual que St. Arnaud, él también empieza a considerarla su posesión y se cree con derecho a tener celos por arrogancia y *fariseísmo*, tal y como afirma Cécile. Esta, además, interpreta de manera acertada su actitud vergonzosa en el teatro y en la casa de St. Arnaud: «esta historia, por lo menos, eso cree usted, le da derecho a utilizar un tono más libre, a hacer exigencias y ser desconsiderado, y esta noche le ha impulsado a cometer una doble intrusión: *ahora*, en mi salón y, antes, en mi palco...» (C, 209).

Cécile, debido a su pasado como amante de un noble, no espera el apoyo de la comunidad; sin embargo, ella está decidida a cumplir los requisitos morales de la clase social a la que pertenece debido a su matrimonio (Parks 1939, 37): «ella quiere desprenderse de su antigua personalidad, quiere ser leal y sincera y tratar de impedirlo sería una villanía y una ruindad» (C, 196). No desconocía los peligros que escondían su vacilación a expulsar a Gordon de su vida, siendo este el único error que se le podría achacar, aparte de su aparente inocencia.

A diferencia de los otros maridos, St. Arnaud se enfrenta a las atenciones e insultos de Von Gordon con frialdad. No tiene ninguna duda de que lo único que puede hacer es cumplir el código de honor convencional. Lo que le ofende es su conducta delante de testigos y el poco respeto que le mostró: «no era la aventura amorosa en sí lo que despertaba su cólera contra Gordon sino el pensamiento que el temor de él [...] no había servido de freno. [...] La insolencia...» (C, 215). Además, juzga el comportamiento de Cécile como desencadenante de las insinuaciones del teniente, aunque también la considera lo suficientemente inocente o ignorante como para haberlo hecho de forma inconsciente: «tú puedes haber jugado al eterno juego de Eva, el juego de las insinuaciones y sobrentendidos con tanta torpeza o imprudencia como para dar lugar a malas interpretaciones» (C, 213). Sin embargo, es el mismo St. Arnaud el que se mostraba indiferente ante los admiradores de su esposa y el responsable del vacío de su matrimonio

A pesar de que Von Gordon reconoce su error ante Cécile y esta intenta evitar un desenlace sangriento, St. Arnaud no escucha las súplicas de su mujer y reta en duelo a su adversario. Sin embargo, en un acto de benevolencia, le tiende la mano, pero Von Gordon rechaza el gesto y atrae sobre sí la muerte que más tarde anunciarían los periódicos. Tras el enfrentamiento, el coronel decide retirarse para rehuir un nuevo encarcelamiento.

El 1 de diciembre se llevaba a cabo el duelo y solo cuatro días después –a la vez que le llegaba una carta de St. Arnaud instándola a seguirlo a la Riviera–, Cécile se suicidaba con el mismo instrumento destinado a aliviar su enfermedad del corazón y dejaba expresado por escrito su deseo de ser enterrada en Cyrillenort, junto al panteón de los príncipes, «*los seres* que me dieron en abundancia *aquello* que el mundo me negó: amor, amistad y, por el amor, también respeto... La nobleza y la bondad no lo son todo, pero son *muchos*» (C, 224). Kuzmic (2016, 75) considera que el desarrollo de Cécile es cíclico: la heroína polaca retorna en sus últimos momentos de vida a la fe a la que renunció cuando se convirtió.

Los presagios sobre el desenlace de la novela aparecen simbólicamente a lo largo de la diégesis. Sin embargo, dejan entrever un falso libre albedrío, ya que la historia y el final parecen construirse a medida que los personajes interactúan y toman decisiones. Así, mientras el matrimonio estaba en Thales, todavía cabía la posibilidad de una conclusión feliz: «y los pétalos, a los que el arbusto de las lilas obstruía el paso, cayeron a los pies de la hermosa dama. ¡Ah, qué bonito! [...] Es un buen presagio. Y se agachó, tomó uno de los pétalos y se lo llevó a los labios» (C, 70). Pero solo un día después, se entrevé lo que el futuro le depara a Cécile:

Del otro lado de la vía llegaba un enjambre de mariposas amarillas. Eran cientos, miles, que subían y bajaban y se posaban en el trébol o volaban de un lado al otro. Algunas se aproximaban al linde del bosque, tan cerca del banco que casi hubieran podido cogerlas con la mano.
–Ah, Pierre –dijo Cécile–. Mira, esto tiene que significar algo.
–Oh, sin duda –rio St. Arnaud–. Significa que todo quiere rendirte homenaje: ayer los pétalos de rosa y, hoy, las mariposas. Para no hablar de los *Boncoeur* y de los Gordon. ¿O acaso piensas que vienen por mí? (C, 87)

Por último, todavía en Thale, Cécile deja de divisar buenos presagios en pájaros: «Un mirlo [...], un ave muy hermosa. Pero de mal agüero» (C, 121); o en sueños que considera premonitorios: «al levantar la mirada, vi que el sol, ya muy bajo, se reflejaba en un haya de sangre situada en la otra orilla. Y Gordon estaba en medio del resplandor, envuelto en él. Y ésta es la imagen que me parece, si no un presagio, [...] una advertencia» (C, 151).

Es interesante la afirmación del Reverendo con respecto al remordimiento: «para tener remordimientos hay que tener la conciencia recta. Es la bondad lo que se rebela y hace que nos acusemos ante nosotros mismos» (C, 77). Su declaración recuerda al pesar y las dudas de Melanie en *L'Adultera* y demuestran que su proceder fue el adecuado, pues siguió a su corazón, pero su bondad hizo que se sintiera culpable del daño infligido a sus seres queridos.

Por lo tanto, Cécile no es una adúltera, y no traiciona la confianza que su marido deposita en ella ni el compromiso matrimonial; ella alienta las atenciones de Gordon, por lo que comete un acto emocional de adulterio, que no físico. Desde el inicio de la trama, Cécile es presentada

como un objeto en las manos de su entorno. Consciente de las reticencias de la sociedad, la joven se propone dejar atrás su reputación y mantenerse fiel a su enlace, reconstruirse a sí misma; sin embargo, es la misma sociedad la que se lo impide, primero a través de la persecución de Von Gordon y después de los actos impulsivos de su marido. Así, Cécile se convierte en víctima de los hombres y su vanidad. También ella tiene remordimientos por aquello que considera que son las consecuencias de sus actos y a través de su suicidio demuestra su “conciencia recta”, pero también la ironía de la vida: «the irony of Gordon seeking passion where none exists is magnified by the fact that a duel is fought and a life sacrificed in defense of an honor that has never been seriously offended» (Scofield Chew 1980, 274).

4.3.3. *Effi Briest*

4.3.3.1. El escenario como recurso narrativo

Los tres escenarios de la novela se corresponden también con su temporalidad y permiten fraccionar la existencia de Effi en función del sitio en el que está acomodada. Los cuatro primeros capítulos transcurren en Hohen-Cremmen, el ambiente paradisíaco de la infancia de la protagonista, su *locus amoenus* personal al que volvería tiempo después e incluso llegaría a olvidarse por completo de que estaba casada:

La fachada, el ala lateral y el muro del cementerio formaban un conjunto a modo de herradura que delimitaba el pequeño jardín, en cuya parte abierta se veía un estanque con su embarcadero y su bote amarrado, y algo más allá un columpio cuyo tablón de madera era sostenido en sus extremos por dos pares de cuerdas, ya que la estructura de la que colgaban se hallaba un tanto combada. Entre el estanque y la rotonda se erguían, ocultando a medias el columpio, unos viejos y robustos plátanos. Al pie de la fachada principal de la casa señorial, una terraza en suave pendiente guarnecida de tiestos con árboles y algunas sillas de jardín ofrecía, cuando el cielo estaba nublado, una agradable estancia propicia a la vez para todo género de diversiones; pero los días en que el sol caía a plomo el lugar preferido para estar era sin duda la zona del jardín. (EB, 37-38)

De esta manera se nos presenta, en el inicio de la diégesis, el lugar y la vida que Effi siempre añorará, incluso en los momentos de mayor felicidad junto a su marido e hija y el espacio al que el narrador y otros personajes la ligarán reiteradamente. A pesar de ser un autor realista, Fontane introduce símbolos propios del romanticismo en su narrativa. Así, Hohen-Cremmen está vinculado con el motivo del paraíso y el tópico del *hortus conclusus* y Effi es una flor en el jardín, que necesita de sol y aire fresco para su buena salud. El mismo Innstetten llama “Eva” a Effi en varias de sus cartas, acrecentando así la relación de la joven con su paraíso personal. Se destacan símbolos como el estanque, asociado a lo pasivo y a lo femenino, y el reloj, un recuerdo constante del paso del tiempo y la cercanía de la muerte (Tomás Espora 2015, 181-183). Otro símbolo muy presente en el jardín es el columpio que comparte con la joven la tendencia hacia el cielo, al plano del mundo imaginario.

El columpio aparece tres veces en la novela: en la primera escena, durante una visita de Effi a Hohen-Cremmen tras el nacimiento de su hija y poco antes de su muerte. Generalmente se ha relacionado con la impetuosidad del carácter de la joven, sin embargo, también está vinculado a su pasión por el peligro y el miedo y a su deseo de tentar a la suerte (Jamison 1982, 22-23). Pero Krause (1999, 119-120) lo considera además como símbolo de la sexualidad, opinión reforzada por el primer encuentro de Effi, sentada en una mecedora, con Crampas.

El inicio de su vida matrimonial queda marcado por Kessin, ciudad provinciana en la que, a pesar de intentar conferirle cierto aire exótico y divertido, Effi siempre se sentirá sola y atrapada, como Ana en Vetusta.

Había otras muchas cosas más, algunas de ellas bastante peculiares. Tres vigas transversales dividían el techo del recibidor en partes iguales. De la primera colgaba un navío con las velas desplegadas, un puente de popa muy elevado y troneras por donde asomaban las bocas de los cañones, y más allá un gigantesco pez parecía nadar en el aire. (EB, 89)

Sin embargo, este espacio, debido a las largas ausencias del marido y a sus historias sobrenaturales, se convierte en «esta casa maldita» (EB, 124), a la que Effi quiere abandonar con presteza cada vez que entraba en «aquel oscuro recibidor, iluminado solo por el mortecino resplandor procedente del hueco de la escalera» (EB, 171). Por lo tanto, la casa de Kessin se presenta en oposición a la mansión de los Briest: el narrador solo utiliza términos negativos para describir su interior, repleto de muebles antiguos y naturaleza muerta. El personaje directamente vinculado con dicho espacio es Innstetten, en contraposición a Effi quien necesita caminatas y pasa mucho tiempo junto a la ventana, un recurso típico de la novela realista (Tomás Espora 2015, 186-187). Además, también es Kessin ese espacio en el que la protagonista pasa por su punto más bajo, el adulterio.

La tercera etapa de su vida se desarrolla en Berlín, donde finalmente conseguirá estabilizar su existencia y, por primera vez, sentirá que habrá fundado su casa y su familia, más allá de las convenciones sociales que en primer término la obligaron a casarse. Además, en Berlín Effi se convierte, de manera superficial, en la mujer que Innstetten quería que fuera y también es en esta ciudad donde se descubrirá su delito y donde se verá obligada a esconderse tras el abandono y rechazo de toda la sociedad, incluida su propia familia.

El estudio de los escenarios de la novela es un recurso propio del Naturalismo, pues los lectores deben poder reconocer los lugares en los que se sitúa la acción. Para ello, Fontane suele utilizar una referencia exacta a la ubicación en el párrafo inicial de la novela y, a veces, información sobre el estatus social de los personajes; asimismo, indica la residencia de los personajes. Sin embargo, a pesar de describir la realidad local y temporal, Fontane es capaz

de dotar sus novelas de una atmósfera novelesca propia, en la que existe un vínculo entre el medio ambiente y los seres humanos, recurso asimismo típico del Naturalismo (Ramírez Jaimez 1992, 433).

Además, las descripciones paisajísticas de Fontane destacan, a pesar de los elementos objetivos, por el carácter gráfico, pues lo representa tal y como lo ve el personaje y permiten anticipar las situaciones o reforzar los estados de ánimo de los personajes (Ramírez Jaimez 1992, 310). El carácter subjetivo de las descripciones también viene dado por su procedencia, pues se basan en los estudios y bosquejos del propio Fontane: «Pero no es el mensaje documental y didáctico del escenario lo que despierta interés, sino su utilización como trasfondo simbólico de los personajes, de la vida misma de los personajes, de su ‘ser’ y ‘estar’ en el escenario urbano» (Ramírez Jaimez 1992, 434).

Scofield Chew (1980, 285) sostiene que *Effi Briest* contiene el trasfondo social mejor delineado. Mientras que en sus novelas anteriores el escenario se percibía de manera subjetiva, en su obra maestra, el paisaje objetivo sirve para determinar el medio social. Berlín está claramente definido en la novela para representar el espíritu de la época, pero también el estado mental de Innstetten. Incluso Kessin, con su aristocracia provincial, actúa como un microcosmos de la atmósfera sociopolítica del momento.

También relacionado con el uso de los escenarios de Fontane, Michielsen (1981, 25-26) señala las excursiones y distingue dos tipos de salidas: las que rompen las rutinas de los personajes y las que precipitan una crisis en la novela. En *Cécile*, el viaje a Altenbrak ocasiona un momento crítico en la relación de Gordon y la protagonista, mientras que en *Effi Briest* la excursión a Uvagla y las caminatas por la playa tienen la misma función y en *L'adultera* el paseo a Stralow. En todas ellas, al final del periplo, los futuros amantes comentan los entresijos de sus relaciones matrimoniales. El escenario es un recurso narrativo que Fontane utiliza para provocar un punto de inflexión en la novela:

The fact that Effi Briest in Crampas are in a rather romantic situation in that they are alone together late at night in a forest contributes in no small way to Effi's surrender to the embraces of Crampas. The lateness of the hour and the loneliness of the rugged mountain landscape in *Cécile* affects the title character in such a way that she utters confidences about her relationship with her husband which she would probably have kept to herself in any other setting. (Michielsen 1981, 29)

4.3.3.2. Otro matrimonio incestuoso

En el primer capítulo de la novela, Luise prepara a Effi, de diecisiete años, para la visita de Geert, su futuro marido de treinta y ocho. La lectora asiste al acuerdo matrimonial y se le muestra que se trata de un enlace por conveniencia, promovido por el pretendiente y la madre de la joven. También es espectadora de la violenta transición de Effi de la adolescencia al

matrimonio y a la madurez, sin tiempo siquiera para cambiar sus ropajes infantiles. El encuentro entre los prometidos se ve interrumpido de forma premonitoria por las amigas de la joven, quienes la requieren de vuelta a los juegos y a la infancia: «¡Effi, ven!» (EB, 51), llamada sobre la que Innstetten no puede evitar reflexionar:

Le parecía volver a ver entre los pámpanos las cabezas rojizas de las dos muchachas y a escuchar la traviesa llamada: «¡Effi, ven!». No creía en presagios ni cosas por el estilo; al contrario, rechazaba cualquier tipo de superstición. Sin embargo, no conseguía librarse del influjo que aquellas dos palabras ejercían en su ánimo, y mientras Briest seguía enfrascado en su perorata, no le abandonaba el presentimiento de que, pese a todo, aquel pequeño incidente representaba algo más que una mera casualidad. (EB, 55)

Incluso antes de que los prometidos se conocieran, Effi, conversando y jugando con sus amigas, medita sobre lo que les ocurría a las mujeres infieles en Constantinopla: «así es como antiguamente debían de ser arrojadas al mar, desde un bote como este, las desgraciadas mujeres acusadas, claro está, de infidelidad» (EB, 45). Se trata de otra premonición sobre el futuro de la pareja, pues se puede equiparar el destino de las adúlteras de Constantinopla con el ostracismo posterior de Effi. También se prevé el futuro del matrimonio a través de las cartas que Innstetten le envía a su prometida antes de la boda, que contrastan con las que más tarde recibiría de Crampas. Las primeras son formales, impersonales y aptas para que todos las lean, pues la misma Effi se las lee a su madre, mientras que las segundas son íntimas y de naturaleza privada, incluso para el lector, quien solo puede acceder a ellas después de que Innstetten las descubra.

Las relaciones familiares tienen una gran importancia en las novelas analizadas. El vínculo entre Luise von Briest, la madre de la protagonista, con su hija Effi marca todo el desarrollo de la obra. Saris Moraes (2021, 40) remarca las diferencias entre ambas, culpables de la oposición entre las dos mujeres, que no se limitan a ser generacionales, sino también en materia educacional. En el primer capítulo, la madre es rápida y certera en sus quehaceres de ganchillo, mientras que Effi está distraída, solo de vez en cuando deja caer la aguja y necesita levantarse para hacer ejercicio: desprecia las actividades estáticas típicas de las esposas decimonónicas. Ante esta oposición, Luise envidia la energía, la alegría de vivir y la libertad que emana Effi. A diferencia del resto de adúlteras –solo comparable a la de Cécile, también alejada de la rigidez de la educación femenina–, la formación de la noble prusiana es libre, en compañía de muchachas de la clase media, acorde a los cambios sufridos por el sistema educativo.

A pesar de estas diferencias, Luise marca el camino de su hija y la hace tomar la senda que ella no tomó en su juventud. Así, la madre trata de contestar o neutralizar la eterna pregunta del “¿y si...?” a través de la vivencia de su hija. Luise vive el matrimonio de Effi de forma

nostálgica, pues no puede evitar los recuerdos de su breve noviazgo con el prometido. Pero también como una liberación, pues «lo que entonces no había podido ser con ella, sería ahora con su hija» (EB, 52). Incluso Hulda, la amiga de Effi, comparte la visión de la madre: «como no ha podido ser con la madre, ha de ser con la hija. Ya se sabe» (EB, 53), al igual que Briest, que también opina que «tú [Luise] hubieras hecho mejor pareja con Innstetten que Effi. Lástima que ya sea un poco tarde» (EB, 75).

La enemistad nace en el momento en el que Effi no puede seguir el camino nostálgico que su progenitora le marca. No se trata de una negativa de la joven –recordemos que ella se muestra dócil ante la decisión sobre su futura boda–, sino de una imposibilidad. Effi no es Luise, no solamente porque se trate de personas diferentes, sino porque Effi, al no haber recibido la misma educación que su madre, se asemeja más a su padre. No es una mujer sumisa, tiene el espíritu libre típicamente masculino, por ello necesita los paseos al aire libre, tanto en Hohen-Cremmen como después en Kessin en compañía de Crampas. La enemistad entre ambas es tal que, tras el fatídico desenlace, la madre es la principal instigadora del castigo de su hija. Después de frustrar sus planes, de negarle el placer de vivir su vida a través de la suya, Luise se niega a recibir de nuevo a Effi en su casa. Asimismo, en su intento de diseñar su vida, la madre parece castigar a la hija por aquellos rasgos que no comparten, es decir la libertad y la alegría de vivir, y lo hace de la manera más cruel: arrebatándoselos.

Debido a la diferencia de edad, la sociedad ve el enlace entre Effi e Innstetten de forma contradictoria, ya que, mientras unos piensan que está abocado al fracaso, otros, como el viejo Briest, se intentan convencer de que los futuros esposos se complementarán mutuamente, a pesar de las diferencias, con un típico símbolo renacentista: «Effi continuaría siendo Effi y Geert, Geert. Si no estaba equivocado, Geert significaba un tronco esbelto y recto, y por tanto Effi sería la hiedra que crece a su alrededor» (EB, 53). En cuanto a Effi, solo dos horas después de conocerlo, ya está convencida de su idoneidad como marido: «Pues claro que es el adecuado. [...] Cualquiera puede ser el adecuado, siempre que tenga, claro está, un título nobiliario, una buena posición y una buena planta» (EB, 54). Así, delante de su propio esposo, tiempo después, reconoce que el matrimonio se basó en su ambición y estabilidad «¡Y no te puedes llegar a imaginar lo ambiciosa que soy! En realidad, solo me he casado contigo por ambición. Pero no pongas esa cara tan seria. También te quiero...» (EB, 128). Sin embargo, incluso la madre, con el paso del tiempo, acaba teniendo dudas al respecto: «¿O es que acaso no le ama? Eso sería muy malo, porque, pese a todas sus buenas cualidades, no le veo un hombre capaz de ganarse fácilmente su amor» (EB, 75). Además, conociendo a su hija, cree que:

No es de esa clase de muchachas para las que el amor es lo más importante [...]. Puede que algún día, Dios no lo quiera, llegue a experimentar ese sentimiento, pero de momento no creo que sea así. [...] Su ambición quedará satisfecha, pero ¿y sus ansias de distracción y aventuras? Ahí tengo mis dudas. Me temo que Innstetten no sea una persona capaz de ofrecerle las pequeñas diversiones, las distracciones ocasionales que sirven para combatir el hastío [...] llegará un momento en que ella se dé cuenta y se sienta ofendida. Y entonces no sé qué pasará. Porque aunque es muy delicada y dócil, también tiene un temperamento que puede echarlo todo a perder. (EB, 77-78)

La actitud de Effi en cuanto a su boda refuerza la opinión de su progenitora. Y es que todos los asuntos serios eran tratados por Luise e Innstetten, como si de su matrimonio frustrado se tratase y no del de la hija. Por lo que respecta a esta, «sentía muy poco interés por los preparativos y las sorpresas planeadas» (EB, 62). Este desinterés insólito se puede deber, en gran parte, a lo que la joven considera de importancia dentro de una relación:

no estoy muy a favor de eso que llaman un matrimonio ejemplar [...]. Estoy a favor de la afinidad y de compartirlo todo, y naturalmente también de la ternura y el amor. Y si la ternura y el amor no pueden ser, [...] pues entonces estoy a favor de la riqueza y de una casa distinguida, muy distinguida [...]. Lo más importante es el amor, pero inmediatamente después están el brillo y los honores, y luego la diversión [...]. Lo que no puedo soportar es el aburrimiento. (EB, 68)

Las relaciones del matrimonio, a pesar de los intentos de Effi, se limitan a ser en gran medida paterno-filiales. Por su parte, Geert parece sobre todo enorgullecerse de tener a una mujer joven como esposa, y le expresa sus sentimientos en términos de posesión: «lo que quiero que sepas ante todo es lo feliz que me hace tenerte, mi dulce, pequeña Effi. Ardo en impaciencia por tenerte a mi lado para siempre» (EB, 69). En cuanto a ella, define el amor en términos infantiles, como aquello que siente hacia todos los que son buenos con ellos y la miman. Ya que sabe, a ciencia cierta, que Innstetten también la mimará, cree que también le amará a él. Sin embargo, es necesario profundizar en la naturaleza de los sentimientos de la pareja, pues mientras Geert la quiere como a una hija, Effi lo quiere con el mismo amor que les profesa a sus amigas y padres. Tanto es así que Innstetten, durante el embarazo de su mujer, hace referencia a su futura hija como un “querido juguete”, hecho que Effi detesta, ya que «siempre son como una pequeña punzada que me recuerda lo joven que soy todavía, y que tal vez mi lugar siga estando en el cuarto de los juguetes» (EB, 148).

Así será la relación del reciente matrimonio: ella requerirá sus atenciones y él se mostrará distante: «podrías darme aunque solo fuera un beso. Pero esas cosas no se te ocurren. Te has pasado todo el camino sin dedicarme ni un gesto ni una palabra dulce, frío como un muñeco de nieve» (EB, 110). Esta actitud creará en la protagonista una sensación de soledad y abandono constante. Sin embargo, tiempo después es consciente de lo que faltaba en su enlace:

muestras de devoción y aliento, pequeñas atenciones. Innstetten era amable y bueno, pero no se mostraba como un amante. Sentía que amaba a Effi, y la conciencia de ello le hacía prescindir de cualquier esfuerzo por demostrarlo. [...] Innstetten [...] le dedicaba a Effi algunas caricias cansadas,

con más buena voluntad que apasionamiento. Effi las aceptaba, pero sin apenas corresponder a ellas. (EB, 153-154)

La situación de Effi y Ana Ozores se asemeja en más aspectos que en su amistad con Frígilis y Gieshübler, y es que ambas asumen voluntades ajenas y sociales como propias y mantienen relaciones paternofiliales con sus maridos, quienes las alejan a ciudades de provincias, Vetusta y Kessin, donde se ven acosadas por el veneno de la aristocracia. Asimismo, ambas conocen el amor a través de los libros y tanto Innstetten como Víctor Quintanar desafían a duelo a sus adversarios por las convenciones sociales y no por razones morales.

Además, el ambiente de soledad y frialdad matrimoniales empeorará debido al *querubín con la espada* que Innstetten utilizará como *instrumento educativo* para controlar e intimidar a su mujer, para mantenerla a raya. La posición moral del barón y la relación con su mujer son modeladas por el sistema de la función pública, pues es un funcionario y asume el rol del educador cuya afición por su mujer carece de pasión y está marcada por el deseo de instruirla más que de amarla (Zimmermann 1995, 28).

Fontane, en una de sus cartas, afirma que el fantasma es el pivote de la novela¹¹⁹. Subiotto (1985, 141-147) mantiene que, independientemente de si se trata de una aparición real o si pertenece a la imaginación, para ser el punto central de la narración el autor invita a la lectora a centrarse en la ausencia de acción y de amor. Además, aporta las razones psicológicas para justificar la caída de Effi en los brazos de Crampas: su soledad y su temor a ella, su deseo de vivir lejos de Kessin, en un hogar cálido, y su anhelo de liberarse del temor y el peligro (Thanner 1965, 190). Así, aunque en un principio es usado como arma contra Effi, finalmente muestra el creciente distanciamiento dentro del matrimonio y la sexualidad reprimida (Greenberg 1988, 773).

Effi es caracterizada a través de la figura del chino, pues ambos se rebelan contra dos de los pilares básicos del sistema: el matrimonio y la pirámide social. También en su muerte parece que vuelvan a unirse, ya que Effi es sepultada en el jardín de Hohen-Cremmen y el chino en unas dunas de la playa, simbolizando ambos lugares la marginación social de los dos personajes (Marques Moura 2018, 5). Jamison (1982, 25) añade la interpretación del fantasma comparado al columpio del jardín de su hogar de la infancia. De esta manera, el chino alivia

¹¹⁹ En una carta a Widman datada en 19 de noviembre de 1895, Fontane escribiría: «Dieser Spuk [...] steht [...] nicht zum Spaß da, sondern ist ein Drehpunkt für die ganze Geschichte». Prager (2013, 138) traduce: «This ghost [...] isn't there just for fun, rather it is a pivotal point for the entire story».

el aburrimiento y la soledad de Effi durante su estancia en Kessin de la misma forma en la que el columpio lo hiciera durante su infancia y adolescencia.

Por lo tanto, las funciones narrativas del chino son distintas a lo largo de la diégesis: introduce una historia de amor en la que también hay adulterio y es una representación que retoma partes relevantes del texto a través de una narrativa hipodiegética que está relacionada en forma y temática con la historia (Oliveira 2000, 289, 315). En palabras de Marques Moura:

Tanto o adultério cometido por Effi como o de Nina ocorreram no mesmo local, na casa em Kessin. Esta casa assombrada representa, ao nível microestrutural, os aspectos negativos da sociedade prussiana da época, fechada e opressora, também ela assombrada por todo o tipo de fantasmas. (Marques Moura 2018, 7)

Después de su adulterio, el fantasma de la culpa persigue a Effi a través de la personificación literal en la pegatina del chino. El pasado vuelve a obstaculizar el presente y el camino de los personajes, pues estos son incapaces de escapar de él y de las convenciones sociales. Así, *Effi Briest* es una novela decimonónica existencialista con tintes sociales, centrada en la forma en la que mujeres y hombres intentan sobrevivir de una forma humana a la sociedad (Subiotto 1985, 148).

La misma Effi es el fantasma de su madre, con la que mantiene una relación narcisista. Además, cuando contrae matrimonio con Innstetten, no se convierte solamente en su esposa, sino también en la hija-fantasma que el barón y Luise podrían haber tenido, hecho que solo agranda la distancia existente entre los cónyuges. Rapaport (1994, 139-140) interpreta la prostitución¹²⁰ de Effi por parte de la madre como una manera simbólica de completar un romance del pasado. La posición de Effi, como sustituta de su madre, le impide adquirir su propia personalidad, pero también el rol que le asignan le es negado tanto por Luise como por Innstetten, quienes la animan a seguir siendo una niña, en representación del opresivo código social prusiano, en el que no tienen cabida las jóvenes poco convencionales. Scofield Chew (1980, 314) añade que Innstetten le niega a Effi la posibilidad de convertirse en su esposa, tanto en público como en privado. Por último, su relación extramarital con Crampas le concede una salida a la configuración edípica a la que se ve condenada por su progenitora, pues representa la elección lógica para sustituir a su esposo-padre y dejar de interpretar el rol de su madre (Prager 2013, 125-135).

¹²⁰ El motivo de la prostitución se ve reforzado por Fontane al principio de la novela cuando Effi expresa su deseo de decorar el hogar matrimonial con objetos relacionados con dicho mundo.

4.3.3.3. Adulterio entre las dunas

Cinco meses después de la íntima boda en Hohen-Cremmen, el comandante Von Crampas se cruzará en el camino del matrimonio, en un ambiente de casi siempre frío y mal tiempo en el que la joven se compadece de sí misma por el hastío: «Pero me muero de aburrimiento» (EB, 151). Es decir, idóneo para llevar a cabo su conquista. La amistad entre Innstetten y Crampas se remonta a la guerra franco-prusiana (1870-71) cuando lucharon juntos en la misma brigada. Sin embargo, esta prehistoria no está exenta de ambivalencia, pues también en sus amistades el barón utiliza las historias de fantasmas para controlar los miedos de los demás y ganar su respeto, como haría en su matrimonio. Así, el motivo de la seducción puede ser una necesidad de venganza por parte de Crampas, que además lo une a Effi, pues ambos sufren las historias de Geert (Schneider 2002, 269).

Poco tiempo después de acomodarse en Kessin, Crampas ya era, gracias a su amistad con Geert, un visitante asiduo del hogar de los Innstetten y el acompañante del matrimonio en sus paseos a caballo. Sin embargo, a finales de octubre el barón debe abandonarlos debido a la campaña electoral y, aunque «Crampas y Effi tendrían que haber renunciado a ellas [las excursiones] por temor a las habladurías» (EB, 185), siguieron adelante convencidos de su inocencia y de la protección de Knut y Kruse, los acompañantes.

Durante estos paseos Crampas empieza a sembrar la semilla de la duda en la pareja. Así, mientras a Effi le decía querer cambiar de tema porque «No quisiera decir nada a sus espaldas que pudiera malinterpretarse» (EB, 186), utilizaba la debilidad de carácter de Effi para influir en sus sentimientos y comportamiento. Hace partícipe a la joven de la afición que Innstetten tiene por las historias de fantasmas y su pasión de actuar como educador. Además, la advierte sobre las implicaciones del relato sobre el chino y crea la duda: «lo que Crampas había querido decir en realidad era mucho más, era como una especie de calculado instrumento intimidatorio, que revelaba una absoluta falta de buen corazón y casi rayaba en la crueldad» (EB, 190). Así se demuestra que, al igual que en las dos novelas anteriores, la conquista de Crampas no reside en los méritos del conquistador tanto cuanto en el fracaso del marido en entender a su joven esposa: aunque el deseo y la sexualidad subyacen las conversaciones de doble sentido de los amantes, la novela enfatiza la decepción que Effi siente con respecto a su marido y que acontece en el momento de su despertar sexual.

Por parte de ambos, la aventura es puramente carnal incluso desde antes de producirse, sin sentimientos amorosos. Tal y como sostiene Ciplijauskaitė (1984, 72), la protagonista no se enamora de él, sino que se siente atraída por su fama de Don Juan. Mientras Effi considera

que Crampas encontraría natural una declaración de amor, debido a su reputación de mujeriego, este reconoce que no pretende llegar a tanto. Antes de su precoz muerte, Effi se da cuenta, con pena, de que su compañero en los paseos a caballo no significó nada para ella: «mató a aquel pobre hombre, al que ni siquiera quise y al que ya había olvidado, porque no le quería» (EB, 357). Una peculiaridad de *Effi Briest* es que la protagonista escapa de un matrimonio sin amor a través de un adulterio igualmente sin amor. Tampoco la edad es un factor determinante, pues Crampas es mayor que su esposo, pero la joven encuentra en su amante aquello que le falta en su matrimonio: le concede las atenciones y la intimidad acordes a una mujer y no a una niña, sus relaciones son tan privadas, que incluso la lectora es dejada fuera de ellas, a diferencia de lo que ocurriera con las cartas de Innstetten.

A pesar de suspenderse momentáneamente las excursiones, Effi «descubrió con satisfacción que, en definitiva, no le supondría un gran esfuerzo renunciar a la agradable compañía del comandante» (EB, 200). Innstetten empieza a sospechar de la relación de su mujer y su amigo, por lo que comienza a hacer constantes alusiones a ello: «cada cual debe estar bien con su conciencia para no tener nada que temer» (EB, 206); «todo el mundo obtiene lo que se merece» (EB, 207). Además, tras propiciar la soledad de los amantes y el único encuentro explícito, advierte a Effi del peligro: «Está bien, la culpa ha sido mía [...]. Pero tú, si me permites el consejo, debes andarte también con cuidado. Es un hombre sin escrúpulos, y acostumbra a galantear con señoras jóvenes. Le conozco desde hace tiempo» (EB, 224).

Otra persona que intenta evitar la caída en desgracia de la protagonista es la señora Von Titzewitz, quien se siente identificada con la joven, pues ella también tenía un marido excelente, pero eso no había sido suficiente. Por ello, le aconseja «luchar contra nuestros instintos naturales [...]. Las tentaciones de la carne nos persiguen siempre [...]. Pero, mi querida señora, conseguir vencerlas mediante la fe es lo más importante, ahí reside la verdad» (EB, 227).

«Pero las cosas siguieron su curso, la bola continuaba rondando, y lo que ocurría un día determinaba inexorablemente lo que sucedía al siguiente» (EB, 231); así, volvieron a reanudarse los paseos por la plantación y la playa. El adulterio apenas se insinúa¹²¹, y no es hasta ocho años después cuando, por unas cartas comprometedoras, se descubre ante el marido y ante la propia lectora. Por lo tanto, las únicas pruebas son un ardiente beso en los dedos y un fajo envejecido de cartas, la novela adolece de escenas eróticas. Además, se suma

¹²¹ La única alusión al adulterio es: «luego él le tomó las manos, deshizo el nudo de sus dedos entrelazados y los cubrió de apasionados besos» (EB, 232).

la minuciosa edificación del escenario: hasta bien entrada la narración, el lector desconoce la identidad del seductor, e incluso Fontane juega con su percepción haciéndole creer que podría tratarse del primo Dagobert (López Ruiz 2020, 422). Este hecho demuestra que el adulterio no acontece por amor o pasión, sino por la presión social, igual que el posterior duelo.

Otra muestra de ello es la turbación, aunque también tranquilidad, que Effi experimenta cuando su marido le comunica la pronta mudanza a Berlín: «sus ojos se iban agrandando cada vez más, las comisuras de sus labios latían como presas de un espasmo nervioso y su cuerpo frágil se vio sacudido por un ligero temblor» (EB, 245). Pero, solo un día después, «experimentaba con tal intensidad el sentirse liberada que no solo había recuperado la capacidad para fingir alegría, sino que incluso se mostraba casi tan espontánea como antes» (EB, 248). Su reacción vuelve a despertar las dudas de Innstetten, quien «palideció. [...] sintió que su leve sospecha volvía a cobrar fuerza. [...] los indicios pueden ser engañosos, y que los celos, pese a sus cien ojos, pueden inducirnos más fácilmente al error que la confianza ciega» (EB, 245-246).

A diferencia de sus hermanas adúlteras, Effi no busca reemplazar a su marido ni da el paso hacia la separación. Por ello, la despedida de Gieshübler, su amigo, es más emotiva que la del propio amante. Al primero, le reconoce que «a veces me he sentido muy sola, y también el corazón oprimido, más triste de lo que se pueda imaginar. Y no siempre he hecho lo que debería» (EB, 253), mientras que, al segundo, solo le escribe una carta y lo ve por última vez en primera fila, en el embarcadero.

Con la mudanza del matrimonio a Berlín, quince meses después de la boda, también sus relaciones cambian. Effi piensa que «ahora empieza una nueva etapa en nuestras vidas [...]. Quiero ser mejor que antes y comportarme de forma más acorde a tu voluntad» (EB, 270), mientras que «Innstetten vivía enteramente dedicado al trabajo y a la casa. Era más feliz que en Kessin, porque no se le escapaba que Effi se comportaba de una manera más desenvuelta y alegre [...] se sentía más libre» (EB, 274). Este cambio tampoco pasa desapercibido para los padres Briest, a ojos de quienes «las circunstancias son mucho más favorables desde que se trasladaron, y cada vez se van compenetrando mejor entre ellos» (EB, 284). Irónicamente, Luise le comunica a Briest la mejora del matrimonio, vista con sus propios ojos, a pesar de tener que viajar a Berlín para curar su vista. Sin embargo, Effi se ve perseguida por su pasado, puesto que Johanna, la criada, se lleva el chino del piso de arriba a su nueva casa y «en todos sus actos había algo de melancolía, como si quisiera pedir constantemente perdón» (EB, 274).

4.3.3.4. Consecuencias del adulterio

Seis años después, tras un tropiezo de Annie, Innstetten descubre «un pequeño fajo de cartas atado con una cinta de seda roja, que estaba al fondo del tercer estante» (EB, 301). Enseguida actuó y llamó a su único amigo en Berlín, el consejero Wüllersdorf, para exponerle su sufrimiento y pedirle que fuera su padrino en el duelo con Crampas. Uno se podría preguntar por qué, después de tantos años, la joven decidiría conservar las cartas que la inculpan de un delito ya dejado en el pasado. Jamison (1982, 22) relaciona este hecho con el posible deseo secreto de Effi de ser descubierta y afrontar las consecuencias para dejar de jugar un papel delante de su marido y de la sociedad y ser liberada de la culpa. Scofield Chew (1980, 322) comparte su opinión, pues: «it is within the secular world that Effi wants to make her peace, within the intimate confines of marriage, by confessing her infidelity to her husband. For this reason she keeps Crampas's letters—in the hope someday of resolving her shadow with her persona».

El barón, ya establecido en Berlín junto a Effi y a su hija, se pregunta si las infidelidades prescriben, puesto que no siente ningún tipo de odio hacia el examante de su mujer y podría fácilmente olvidar su descubrimiento: «no tengo ningún sentimiento de odio, ninguna sed de venganza. [...] en los más recóndito de mi corazón, aun en contra de mi voluntad, me siento inclinado a perdonarla» (EB, 308); sus sentimientos privados amenazan el orden social y el código de honor. Pero él mismo se condena al compartirlo con Wüllersdorf, «ya había alguien que conocía en parte mi desgracia y, lo que es peor, la mancha que pesa sobre mi honor [...]. Y, por esta razón, ya no puedo echarme atrás» (EB, 310), puesto que su reputación estaría en entredicho: «en la vida social se han establecido unas leyes de convivencia que están ahí [...]. Y contra eso no se puede hacer nada [...] existe ese algo social que se puede decir que nos tiraniza y que no entiende de nada. [...] No tengo elección. Debo hacerlo» (EB, 309). Por ello, algunas críticas modernas revalorizan su figura y se compadecen de él, desde los nuevos estudios masculinos, pues es una víctima del carácter impositivo de la sociedad y de la presión que esta ejerce sobre ellos (Oliveira 2004, 99).

La representación se convierte en el objeto real (Labanyi 2011, 316). Por esta razón, en el momento en el que el adulterio es socialmente verbalizado y hecho de dominio público, su realidad ya no se puede eludir. El consejero intenta disuadirlo, pero acaba admitiendo que «el mundo es tal como es y las cosas no pasan como queremos nosotros, sino como quieren los otros» (EB, 310). Por lo tanto, no importa tanto el adulterio de Effi como el ser coherente con los valores morales y las demandas tradicionales de la sociedad en la que Innstetten vive, a pesar de no creer ya enteramente en ella (Saris Moraes 2021, 51-52). Su indecisión queda

demostrada precisamente por recurrir al consejero para hablarle de su dilema, aunque, irónicamente, así es como deja de tener la libertad de adoptar una decisión. Así, el castigo infligido a Effi no es el resultado del odio ni de los celos, sino de la reflexión y de saber a ciencia cierta que su proceder se debe a un formalismo sin sentido (Oliveira 2020, 60). Lo que por un lado humaniza al personaje también muestra el grado de violencia que ejerce sobre Effi y sobre sí mismo, en ambos casos como consecuencia de una imposición social sin ninguna justificación, de la hipocresía social prusiana.

Fontane conduce la historia con una sutileza propia de los autores decimonónicos, con un estilo mesurado: durante todas las narraciones apenas sugiere lo que ocurre. Sin embargo, describe el momento del duelo a muerte en toda su crudeza. Es la única coyuntura en la que hay dolor real. Sin embargo, la forma en la que Innstetten decide enfrentarse al adulterio no deja de ser tragicómica. No se sabe si está realmente dolido con Effi o con Crampas y lo cierto es que solo reta a su rival porque sabe que lo derrotaría. Tal y como resalta Bonomo (2018, 988), frente a la medida de la acción, se insinúa con el duelo un monstruo subterráneo, el de la sociedad autocentrada que se desmorona progresivamente.

El resultado es terrible para todos los implicados y la novela se convierte en una crítica acérrima a los preceptos sociales y, sobre todo, a las consecuencias trágicas para las mujeres. Effi es sacrificada en nombre de la sociedad («ahora debo continuar con esta comedia, dejar a Effi, arruinar su vida y también la mía» [EB, 319]); Crampas muere con una sonrisa en los labios, en las mismas dunas en las que consumó su pasión con Effi; e Innstetten no experimenta ningún alivio a través de su acto, sino que más bien se condena a la infelicidad: «ya he olvidado lo que es alegrarse. [...] Ya nada me complace, y cuantos más honores y distinciones recibo, más cuenta me doy de que no valen nada. Mi vida está deshecha» (EB, 371-372). Después del adulterio, Innstetten descubre la futilidad de sus principios masculinos, a pesar de no ser capaz de escapar de ellos.

Rapaport (1994, 131) sostiene que los protagonistas de Fontane viven en el mundo del destiempo (el concepto exacto utilizado por el autor es *bad timing*), un mundo ucrónico, en el que los eventos ocurren cuando ya no tienen importancia: un hombre se casa cuando ya no está en una edad apasionada, unas cartas son descubiertas cuando ya no son relevantes, una madre cumple sus sueños de una manera no completamente satisfactoria y un hombre es disparado cuando su falta carece de trascendencia. También relacionado con la

temporalidad¹²², es interesante mencionar la teoría de Brian Tucker (2007, 185-198), según la cual Fontane utiliza el aburrimiento y, más concretamente, la dilatación del tiempo, como recurso literario. Así, la novela escenifica a través de su narración el paso lento del tiempo, el mismo aburrimiento que describe, invitando al lector a experimentar lo que la protagonista, a pasar tiempo con ella y a simpatizar con sus actos. Por lo tanto, el autor centra intencionadamente el foco de la novela en intervalos monótonos, para captar el aburrimiento de sus personajes en sus propias palabras. Además, los eventos trascendentales se dejan fuera de la narración, creando un vacío que la lectora debe llenar. Sin embargo, el modelo de la narración “casi romántico” viene prefijado por Effi en el primer capítulo: con interrupciones, lleno de ambigüedades y vacíos, una novela de medias tintas de acciones pequeñas y sin grandes acontecimientos (Bonomo 2018, 974; Greenberg 1988, 771).

Los problemas maritales conducen inexorablemente al duelo en las novelas decimonónicas, aunque demuestran que el adulterio no es solamente un asunto entre marido y mujer, sino también entre hombres en la esfera pública. Por ello, tal y como explica Schneider (2002, 268), las relaciones entre hombres no facilitan una distinción entre amigos y enemigos, como se puede ver en los vínculos que Innstetten tiene primero con Crampas y después con Wüllersdorf. El primero demuestra los peligros de la amistad a través de la seducción de Effi: la violación del código de honor de Innstetten y la transgresión del enlace matrimonial. El segundo, a través de su conocimiento de la infidelidad, obtiene acceso a la esfera privada de Innstetten y transforma su angustia en una pérdida pública de honor. Por lo tanto, la lógica del honor redefine los espacios de la amistad masculina, pues requiere igualdad e independencia entre sus miembros y no acepta la dependencia que crean los secretos.

La novela parece seguir un modelo cíclico, puesto que su desenlace ocurre en el primer escenario descrito, la casa familiar de Hohen-Cremmen, donde Effi se reconciliará con sus padres, consigo misma, con la sociedad y se dejará morir, pidiendo ser enterrada en el mismo jardín en el que, en el primer capítulo de la novela, nos era descrita. Además, no deja de ser simbólico que, en su lápida, recupere su apellido de soltera. La voz del padre cierra la

¹²² Fontane se adelanta una vez más a su tiempo a través del uso de la reducción temporal en sus novelas, o, en su defecto, la ampliación. Darío Villanueva en *Estructura y tiempo reducida en la novela* (1994) distingue tres modalidades: la primera, la reducción temporal lineal, es decir, «la mera narración de un solo momento al que la obra entera presta todo su desarrollo diegético»; después, describe la reducción temporal rememorativa o retrospectiva, técnica muy utilizada por Fontane y que consiste en «la utilización de frecuentes *analepsis* que amplíen hacia el pasado la línea diegética de un “*récit primaire*”»; por último, menciona la reducción temporal simultaneística, presente en novelas en las que «se da ciertamente la “unidad de tiempo”, pero no la de lugar ni la de acción, sino todo lo contrario. Son novelas de “forma espacial” [...] pues la simultaneidad es ni más ni menos que la localización de un mismo tiempo en diversos puntos del espacio» (Villanueva 1994, 48-49).

narración preguntándose si no se habrían equivocado al casarla demasiado joven. La respuesta es dada por Rollo, el perro que acompañó a Effi y, en su inocencia, el único capaz de entenderla: «Rollo, que al oír estas palabras se había despertado, movió lentamente la cabeza de lado a lado» (EB, 382).

Tras el abandono de su marido y el rechazo social y familiar, Effi asume y acepta que, después de cometer un error, se han de pagar las consecuencias: «el causante de que todo esto haya sucedido está muerto, a casa no puedo volver, en unas semanas habrá sentencia de divorcio y la niña será entregada a su padre. [...] Yo soy culpable, y una pecadora no puede educar a su hija» (EB, 332). La misma postura parecen adoptar también sus padres, quienes, por miedo a ver disminuido su estatus social, no aceptan en un principio la vuelta de su hija al hogar: «tenemos que mostrar cuál es nuestra postura y manifestar claramente ante el mundo que [...] condenamos tu comportamiento» (EB, 333). Solo Roswitha y Rollo se mantienen al lado de Effi y la acompañan en su exilio. Sin embargo, tres años después, el amor paternal vence a las convenciones sociales y, con un breve telegrama, simbólico, aceptan de vuelta a su hija: «Effi, ven» (EB, 360).

Así, la protagonista es repudiada por su marido y la sociedad, hasta por sus padres, quienes la mantienen, pero no la aceptan en la casa familiar; incluso su hija, Annie, la rechaza, influenciada por su padre y completamente subyugada a sus esfuerzos pedagógicos. Sin embargo, es el shock de dicho descubrimiento lo que genera en Effi una renuncia histórica de su exmarido, de la dimensión letal de su concepto de honra y del pasado que los une. No obstante, a pesar de asumir incuestionablemente su culpa, esta solo es social, y no moral: acepta la opinión social de que la mujer que mantiene una aventura extramarital es culpable, pero no que la culpa no se le aplique en igual medida al hombre. Por lo tanto, a pesar de entonar el *mea culpa* en su lecho de muerte a instancias de su madre, de manera retórica Effi destruye la impresión de que ha aceptado el punto de vista de Innstetten, pues califica a este de hombre sin amor y, por lo tanto, condenado según la doctrina cristiana (Greenberg 1988, 777). A este respecto Oliveira (2004, 99) resalta el pensamiento patriarcal que se esconde detrás de las palabras que Fontane pone en la boca de su protagonista pues, refiriéndose al *verdadero amor*, añade un carácter redentor al elemento femenino, apuntado como posible solución a los males de los hombres decimonónicos.

Earle (2002, 235) mantiene que la preocupación de Effi no es tanto por sus sentimientos de culpa o vergüenza, sino más bien por la ausencia de estos. Su incapacidad de despertar una culpa moral hace patente la debilidad del sistema de valores existente, pues no reconoce la

sociedad como un valor en sí mismo (Zimmermann 1995, 820; Lehrer 1985, 503-504). Además, el ambiente de la literatura realista a menudo evoca dilemas morales en cuanto a la responsabilidad que los individuos tienen de sus propios errores, puesto que con la modernidad se es consciente de la multiplicidad de causas detrás de una acción.

Fontane evita culpar solamente a Effi o a la sociedad del trágico final (Ciplijauskaitė 1984, 63), sino que la responsabilidad recae en seis de los personajes de la novela: por un lado, la protagonista y sus padres, también Innstetten se autoacusa, y hay una acalorada discusión entre Roswitha y Johanna sobre quién ha permitido, a través de un descuido, el descubrimiento de las cartas. Además, no describe a Innstetten como un villano, sino más bien como a una víctima de la sociedad, ya que, a pesar de causar mucho dolor y sufrimiento en su esposa, él mismo también sufre (Mikoltchak 2000, 217). Por lo tanto, no solo se desdibujan las causas y las responsabilidades en la tragedia de Effi, sino que también se perspectiviza la causalidad a través de la verbalización de los diferentes puntos de vista y, de esta manera, se justifica y absuelve a la mujer (Oliveira 2020, 56). Fontane, al igual que Balzac, describe el repertorio limitado de roles sociales impuestos a sus miembros.

Julia Annas (1984, 16-21) considera que los personajes de *Effi Briest* se guían por la moral kantiana y, por ello, en la novela se pueden observar los efectos de esta en la sociedad y en el pensamiento. Así se justifica la necesidad que Innstetten tiene de actuar, pues no podría vivir consigo mismo en caso de no seguir su deber: sus principios, que tanto asustaban a Effi al inicio del matrimonio, lo empujan a destruir su realidad y le impiden sentir nada que no fuera moralmente adecuado hacia su mujer. Innstetten es un ejemplo perfecto del hombre que actúa respetando la ley moral de Kant, en contra de la propia naturaleza humana y promoviendo de esta manera su infelicidad y la de Effi. También los padres de la joven tienen principios y, a pesar de querer a su hija, tardan demasiado en considerar menos importante el deber social y moral: «It can hardly prove, but it does suggest, that to live successfully by the Kantian ethic is to risk destroying one's sources of love and concern for other, and that this not only hurts the others but leaves one's own life bare and meaningless too» (Annas 1984, 29).

Sin embargo, Marcia Baron (1988, 107-109) no comparte su opinión, pues cree que Innstetten presenta muchas facetas anti-Kantianas, como por ejemplo su pedagogía de los sustos o el mostrarse indiferente a las necesidades de los demás, incluida su mujer. Asimismo, el gobernador respeta las normas sociales a medias, pues gran parte de su preocupación por ellas es prudencial: las considera meramente convencionales, pero piensa que no merece la

pena transgredirlas; por lo tanto, es su elección no perdonar a Effi. Así, Baron afirma que el problema no reside en tener principios, sino en tener unos principios equivocados, duros y críticos; además, en su caso también entran en juego otro tipo de defectos de carácter: la ambición, la vanidad, el sentimiento de superioridad y la necesidad de que los demás lo consideren como tal.

Cuando todavía se encontraban en Kessin, Sidonie von Kassenab acusa a Effi de sufrir de alucinaciones: «está usted enferma de los nervios. Oye voces. ¡Quiera Dios que las voces que oye sean las buenas!» (EB, 217). Pero, más adelante, se demuestra que solo es un presagio del futuro de la joven, pues su tisis «parecía haberse agudizado y [...] se había complicado con los primeros síntomas de una enfermedad nerviosa» (EB, 358). Los últimos días de Effi se caracterizan por una aparente tranquilidad, una calma que le produce la vuelta a su adorada Hohen-Cremmen: «entregada a la felicidad de volver a vivir en un lugar tan apacible y tranquilo, reconciliada con el amor de aquellos a los que siempre había querido y que siempre la habían querido, incluso en los años de su desgracia y proscripción» (EB, 362).

Un síntoma intrínseco de la discordia marital son los problemas nerviosos, tales como la histeria, aflicción común entre las adúlteras decimonónicas. Effi presenta una tendencia hacia la enfermedad tras el nacimiento de su hija Annie, y la protagonista no vuelve a concebir: la histeria se relaciona con una crisis de maternidad y esterilidad (Thesz 2010, 26). Al igual que Cécile, quien muere debido a un padecimiento surgido de un impase con las normas sociales, también Effi muestra su sufrimiento interno a través de una enfermedad nerviosa.

Anna Marie Gilbert (1979, 114) mantiene que la muerte de Effi es el corolario lógico al desarrollo temático de la novela. La joven, tras sufrir el ostracismo social, ve roto el encantamiento bajo el que pensaba que estaba su vida y la realidad entra en su *locus amoenus*. Fontane hace un uso narrativo de las hojas amarillentas de los árboles, el envejecimiento de Rollo y de Wilke, y la tumba de Effi sustituyendo el reloj solar para mostrar este paso del tiempo. Otro objeto desaparecido del jardín es el columpio, a través del que Effi observaba su mundo y obtenía placer y temor.

También es significativo que la protagonista pase sus últimas horas recuperando una vestimenta parecida a la que llevara en su primer encuentro con Innstetten y mire a través de la ventana el pequeño lago junto al que reflexionó con sus amigas sobre las adúlteras de Constantinopla (Prager 2013, 137). Por lo tanto, la vida de Effi termina cíclicamente, con deseos ocultos y prohibidos, fantasía y libertad. En la misma línea, Jamison (1982, 31) sostiene que la protagonista debe morir debido a la naturaleza de la sociedad y el curso de su

propio desarrollo, pues no puede reintegrarse a la misma. Sin embargo, su muerte significa también su liberación. Mikoltchak (2000, 214) afirma que, a pesar de que Effi no cometa suicidio, es a partir del descubrimiento de las cartas que su estado de salud empieza a empeorar. Además, la enferma rechaza recibir cuidados o seguir los consejos médicos, por lo que su desmejora podría considerarse suicidio, pues se deja morir lentamente.

4.4. Unwiederbringlich (1891): el don Quijote del amor

En *Unwiederbringlich* Fontane vuelve a tratar sus temas tabú predilectos, como el adulterio y el suicidio. Sin embargo, en este caso la infidelidad la lleva a cabo el marido, un «don Quijote del amor» (I, 272) en palabras de su amante, aunque sigue siendo la esposa la que decide quitarse la vida por las consecuencias de la transgresión, es decir, la imposibilidad de recuperar la armonía conyugal perdida. Fontane decide transferir la ubicación de la narración para tener la libertad de escribir una novela realmente política. Puesto que el cambio de escenario no conforma cambios significativos en la historia, se entiende que las circunstancias externas carecían de interés.

Christine Holk es un personaje dividido entre sus convicciones religiosas estrictas y sus impulsos femeninos. Scofield Chew (1980, 198-199) es de la opinión que, en ella, Fontane utilizó como modelos a las dos mujeres de su vida: su madre y su esposa. Las relaciones del matrimonio se ven alteradas por la tendencia de Christine a disminuir las virtudes de su marido por su predilección por los placeres transitorios, pues esto ofende sus sensibilidades religiosas: «seria un home ideal, posat només tingués ideals [...] en Holk pensa tan sols en el moment present, i no en allò que ha d'esdevenir-se» (I, 23). Por ello, la esposa intenta, debido a su afecto verdadero, educar y fortalecer el carácter de Holk en contra de las tentaciones externas y así solucionar las rencillas matrimoniales: «per molt d'amor que es tinguessin, el tirat d'ell a prendre's la vida a la lleugera i el seu natural melancòlic ja no es podien conciliar bé, la qual cosa, en els darrers temps, [...] se li havia fet palesa més d'una vegada, i en un grau sempre creixent» (I, 41).

A diferencia de ella, Holk vive su vida acorde al tópico *carpe diem*. Es un personaje ensimismado y de naturaleza buena, aunque, al igual que su humor, se va deteriorando a medida que la novela progresa, pues tiende a interpretar las situaciones en función de sus propios intereses. Puede que, por ello, a pesar de los años de matrimonio, ha sido incapaz de amoldarse al personaje que un casamiento exige. Además, la admiración mutua del inicio del enlace se convierte poco a poco en resentimiento y recriminación, pues ve en su esposa la

prueba de su inferioridad moral e intelectual: «hi havia moments que se sentia aclaparat per les virtuts de Christine, arribava verament a petir-ne, i hauria volgut tenir una dona menys excel·lent» (I, 20); «ell era una víctima de les seves màximes cristianes» (I, 246).

Ya desde el segundo capítulo, el narrador hace partícipe a la lectora del desequilibrio existente en el matrimonio: «Holk, tot i ser una bellíssima persona, estava dotat només d'un talent tirant a comú i quedava per sota de la seua muller, adornada de qualitats superiors. Ni de bon tros estava a la seua altura; era indubtable» (I, 20). Además, verbaliza a través de otro personaje las preocupaciones existentes sobre el devenir de la pareja:

En passarà una de grossa. N'estic segur, i l'únic que no sé del cert és qui farà el primer pas, el primer pas cap al desastre. En Holk gairebé va massa lluny en la seva adoració i cavallerositat, és la submissió i la modèstia personificades; s'ha acostumat a quedar sempre en un segon pla respecte a la seua muller. [...] Però d'un temps ençà, i per desgracia a un pas cada dia més accelerat, va preparant-se un tomb radical en la seva actitud; es torna impacient, mordaç, irònic. (I, 48)

También la misma Christine, posiblemente por conocer el carácter débil de su marido, tiene presentimientos sobre lo definitivo de su separación: «hauria de parlar-te d'un somni [...] Un seguici fúnebre, he somiat, només tu i jo, i en la llunyania Holk. I de cop i volta era un seguici nupcial, i jo hi anava, i llavors tornava a ser el seguici d'un enterrament» (I, 81). Sin embargo, también hay quien ve en el matrimonio la pareja perfecta:

Si mai he trobat una casa digna de confiança, aquesta casa és la vostra. Tu ets un àngel, com totes les dones belles que a més de ser belles són bones, cosa rara, la veritat, i al menys jo personalment no he conegut res de millor que tu. Però immediatament després de tu ve el teu home. Pel que fa a la qüestió que ara ens ocupa, és un marit model. [...] ets una dona privilegiada. En Holk és sincer i de fiar, i encara que allà a Copenhaguen una dona de cada tres fos la senyora Putifar en persona, tu prodries estar ben segura del teu marit. (I, 83)

Por otro lado, con Ebba, Fontane crea un personaje femenino con muchas características tradicionalmente asociadas a los hombres, además de comparar varias veces su nombre con el de Eva y su mordisco a la manzana. La percepción que Holk tiene de la realidad está distorsionada: nunca duda sobre la aceptación de Ebba, ni siquiera cuando ella le plantea la ridiculez de sus pretensiones y a pesar de que, desde el principio, la joven «l'observava amb una espurna de mofa i superioritat» (I, 121). La burla también se relaciona con la opinión que Ebba se crea sobre Holk «té un bon cor feble [...] el seu caràcter, crec, encara és molt més feble [...]. És poc definit [...] És un home molt moral, quasi virtuós, i tanmateix no para de fer reüllades d'allò mes deleroses als plaers de la vida, a la disbauxa» (I, 162-163).

Al inicio de sus relaciones, prevenida por su amistad común, la princesa, Ebba niega cualquier culpa que pudiera recaer sobre ella: «¿la responsabilitat és meva? Mai de la vida. Aquí l'únic responsable és en Holk. Ell deu fidelitat a la seva esposa, no pas jo, i, si no la hi serva, és cosa

seva, i no meva» (I, 164-165). Por ello, una vez consumada la pasión y siendo el divorcio un hecho, Ebba rechaza las aspiraciones románticas de Holk:

jo declino tota responsabilitat.[...] ara vosté ve i vol fer d'una sola paraula, o no gaire més, un jurament, i d'un mer joc, un assumpte d'allò més seriós, tot a costa d'una dona que val més que vosté i jo, i que vosté fereix mortalment [...]. Jo sóc jove i vosté ja no ho és, i no em pertocava a mi doncs de predicar-li moral [...] això era cosa seva, i no meva. Nego la meva culpabilitat. (I, 272)

Al igual que Melanie, Holk utiliza su adulterio como punto de partida para un cambio en su vida, pero este cambio no le aporta felicidad. Por ello, tiempo después desea reestablecer los lazos con su exesposa, aunque no tanto por ella como por añorar su hogar, Holkenäs:

Era això el que li faltava, per tal com el tros de terra al qual se sentia vinculat amb tota l'ànima, aquell en què havia nascut i havia viscut feliç durant dècades, justament aquell tros de terra li estava vedat, i de segur que l'hi continuaria estant si no feia les paus amb la societat slesviguesa, cosa que tenia com a requisit previ la reconciliació amb Christine. (I, 277)

En cuanto a Christine, se sostiene por el equilibrio entre su amor por Holk y su dogmatismo religioso: este amor, casi irracional, lo estabiliza con su religiosidad. Primero sus acciones son guiadas por los celos, y después por el orgullo, emociones no relacionadas con su moral cristiana. Su suicidio, al final de la novela, es la prueba de que el equilibrio en su carácter dual se rompe y ella sucumbe a sus impulsos tras la pérdida de la fe en el mundo espiritual y la aceptación total de sus sentimientos, pues «tot el que va succeir m'ha deixat clavada una espina en la meva vanitat o autoestima» (I, 278).

En *Umwiederbringlich*, el adulterio no tiene consecuencias sociales ni se presencia la reacción pública, pero sí que hay un divorcio y un suicidio. Esto demuestra que, en una era en la que la institución del matrimonio ya no recibe el respeto garantizado por la religión, el adulterio sigue guardando importancia a un nivel humano.

A pesar de no portar como título el nombre de su protagonista, la obra comparte rasgos con el resto de las novelas de adulterio. La similitud más importante es también la que más la aleja de ellas, y es que la esposa se suicida, pero no es ella la que comete el adulterio. Al igual que en *Cécile*, Fontane muestra una sociedad en la que las mujeres son víctimas de los actos de los hombres. La misma Ebba es una prueba de ello, pues Holk, sin haberlo consultado con ella, pretendía que se amoldara a sus deseos. En relación con ella, es interesante mencionar el aburrimiento como causa que la empuja a dejarse llevar por las insinuaciones del conde. Por último, también en este caso la infidelidad en sí queda fuera de la narración y solamente se da a entender por la actuación y determinación del protagonista de finalizar su matrimonio.

4.5. *Cuatro novelas enfrentadas*

El adulterio en las novelas fontanianas tiene una función de crítica social. El matrimonio es el punto de contención entre el individuo y la sociedad, mientras que el adulterio es el resultado de dicho conflicto: Fontane invita al lector a ver las infidelidades no solamente como actos con repercusiones públicas, sino también como un asunto privado de conciencia individual, indicativo de los impulsos fundamentales de la naturaleza humana (Scofield Chew 1980, 51-52). Sin embargo, aunque el individuo tiene el deseo de desafiar las estructuras sociales, la derrota está predeterminada por la inflexibilidad inherente de la sociedad.

Tal y como afirma Bercovich (2008, 284), las historias de Fontane son feministas: sus protagonistas anhelan ser lo que la sociedad espera de ellas, pero fracasan en el intento, son incapaces de guardar las formas impuestas. No tienen cabida en el sistema legal, social o moral, pues sus existencias no se adaptan a sus dictados, pero «lo involuntario de su inadaptación es lo que le da el carácter de un feminismo radical» (Bercovich 2008, 284). No obstante, dicha interpretación se le da a la luz de los estudios feministas actuales, pero lo cierto es que Fontane, en sus críticas a la burguesía, o a cualquier otra clase social, no se adhiere a ninguna tendencia político-filosófica, sino que solamente se hace eco de la realidad y la plasma; no se limita solamente a un estudio sociológico, sino que muestra la separación existente entre el individuo y la sociedad.

Corresponde al siglo XIX el cambio en el papel de la figura femenina en la sociedad y Fontane es consciente de ello y lo plasma así en sus novelas. Sus protagonistas no están conformes con su situación e intentan cambiarla, aunque si bien es cierto que la mayoría se resignan a las convenciones sociales, mostrando la estrecha relación entre el destino del individuo y su realidad social. Sin embargo,

La mayoría de los caracteres femeninos de Fontane presentan algún tipo de desajuste entre su situación personal y la sociedad en la que viven, entre la moralidad propia y la convencional. Conflicto moral y social en el que Fontane se manifiesta rotundamente a favor de la mujer como si se tratase de un defensor de los derechos de independencia e igualdad femeninos. [...] La fortaleza de carácter de sus heroínas nos sugiere la predisposición de Fontane hacia el movimiento emancipador femenino [...]. La acusación a la sociedad que desprotege a la mujer y la lleva a situaciones de dependencia denigrantes es clara y tajante por parte del autor. (Ramírez Jaimez 1992, 442)

El papel social de Effi, a pesar de los cambios sufridos por el sistema educativo, seguía siendo el clásico: estaba destinada al ámbito privado, a la preservación de la casa y de la moral de la familia.

Las relaciones entre mujeres son ampliamente descritas en las novelas de Fontane. En el caso de *L'adultera*, la relación entre Melanie y sus hijas es placentera hasta la aparición de Rubehn.

Lydia, la más parecida a su madre, llora desconsolada con la llegada del visitante, como previendo la futura separación familiar. En cuanto a Heth, esta desarrolla una profunda antipatía hacia su madre por rivalizar con ella por la atención de Rubehn. Por otro lado, una vez Melanie decide abandonar a su marido para perseguir la felicidad junto a su amante, también renuncia a sus dos hijas, incluso a despedirse de ellas. Así, se crea una identificación entre fidelidad matrimonial, buena esposa y buena madre, lo que hace incompatible que Melanie pueda tener ninguna relación con sus hijas. Lydia deja de reconocer en Melanie a su progenitora, pues es quien las abandonó y le fue infiel a su padre, por lo que es más fácil pensar y decir en sociedad que se ha muerto. Melanie solo puede ser una buena madre de su nueva hija, la que tiene en común con Rubehn, ya que a este sí que le es fiel.

Sin embargo, el mayor despliegue de relaciones femeninas en las novelas fontanianas se da en *Effi Briest*. Effi está rodeada, durante su infancia, de muchas mujeres que se preocupan por ella y la quieren. Sus tres amigas, Hulda, Bertha y Hertha, son un buen ejemplo de amistad femenina en edad temprana, eso sí, ligeramente dominada por la fortaleza de carácter de Effi y su elevada posición social. Después de casarse, Effi conoce en Kessin a la cantante Trippeli, una mujer que intenta liberarse de su condición femenina y que es descrita por Fontane como *muy viril*, ya que, dentro de la dualidad de género social, si se renuncia al rol femenino, solo se puede ser masculino. Junto a ella, la protagonista tiene la oportunidad de reflexionar sobre la continua presión y vigilancia sociales a las que están sometidas las mujeres.

A continuación, tenemos el vínculo dependiente entre madre e hija ya descrito anteriormente, en el que la madre intenta vivir su vida a través de su hija mientras la envidia por su juventud y por seguir el camino que a ella la hubiera hecho feliz, y la hija debe competir constantemente contra el recuerdo de su madre para conseguir el afecto de su esposo. Dada esta relación disfuncional, Effi no tiene un modelo sano en el que basarse para construir su identidad de madre de Annie. Innstetten se la presenta como un nuevo juguete, una muñeca, con la que entretenerse. Desde su posición de niña que juega, no podía adoptar el papel de madre, y este le es relegado a Roswitha. La criada, aunque desde una posición de profundo desequilibrio de poder, representa la auténtica lealtad inherente en la amistad, que se convierte en su igual en el momento en el que permanece a su lado a pesar de su degradación.

Una característica que tienen en común los hombres de las novelas de Fontane es su fracaso en la vida. Puesto que el tema principal es el matrimonio, vida y amor se pueden considerar sinónimos; por lo tanto, fracasar en una significa el fracaso en la otra. Innstetten, el perfecto oficial, duda de las convenciones sociales que lo empujan a renegar de su mujer y verbaliza

la crítica de Fontane. Él, al igual que el resto de los héroes fontanianos, es consciente de que sin estos estándares la vida sería más simple, pero prefiere resignarse a ellos porque no tiene la fuerza de destruirlos. En contraste a estos personajes, aparecen otros secundarios, representantes de las generaciones mayores, que sí que se oponen a la convención, como por ejemplo el padre de Effi, quien, a pesar del rechazo de los vecinos y de la sociedad, decide aceptar de vuelta a su hija. Según Rosemary Park:

The weakness of Fontane's unheroic heroes, whether they belong to the younger or the older generation, lies in their inability to act as undivided personalities. Perception outruns the power of decision, desire fails before the realistic necessity for achievement. [...] they lack the strength to revolt and by that means attempt to secure an existence more nearly approaching their modest ideal, they prefer to acknowledge the essential rightness of a traditional decorum. (Park 1939, 41)

Por ello, se puede afirmar que los héroes masculinos de Fontane carecen de heroicidad, tanto los maridos como los pretendientes, en cuyas descripciones no se detiene demasiado. Sin embargo, a pesar de su frustración vital, la mayoría de ellos intentan someter a las mujeres a sus voluntades, aunque muy a menudo estas no son lo suficientemente fuertes como para conseguirlo. Así, con diferentes técnicas –véase el fantasma de Innstetten y Crampas, los discursos morales de Innstetten y Van der Straaten o el chantaje de Gordon, entre otros–, tanto los maridos –Van der Straaten, St. Arnaud, Innstetten y Holk– como los amantes –Gordon y Crampas– desean someter a las mujeres y demostrar así su valía y hombría. La única excepción es Rubehn, el único hombre que deja a la mujer completamente libre para tomar sus propias decisiones; también el único amante elegido por la adúltera. A diferencia de ellos, las mujeres fontanianas no viven divididas entre sus ideales y las convenciones sociales. Ellas deciden y actúan acorde a dicha decisión (solo Effi tarda más en hacerlo, pero incluso ella le deja un mensaje a su marido).

Puesto que las novelas de Fontane se desarrollan tras la fundación del Segundo Imperio Germano, muchos de sus personajes son oficiales miembros de los regimientos de la Guardia de Élite. Ya que el mundo de Fontane no deja de ser un mundo de relaciones sociales, conversaciones y discusiones, cenas y excursiones, la importancia de los oficiales reside en que son muestras de una clase social, más concretamente, el estrato superior de la sociedad prusiana, y, como tal, los retrata vinculados lealmente a su clase. Cartland (1977, 192-193) afirma que entran en conflicto con las convenciones de su sociedad cuando intentan salirse del molde, con resultados predecibles, mientras que otros, como St. Arnaud, Innstetten, Crampas y Gordon están completamente subordinados a su código obsoleto y solo causan muerte (propia o la de otros), por someterse al ritual social del duelo. Esta, a pesar de ser una costumbre anticuada, también era frecuente, prueba de ello siendo los decretos oficiales de los años 1840 y 1870 en contra del duelo (Ramírez Jaimez 1992, 306).

También la religión y nacionalidad de los personajes juegan un papel fundamental en la obra de Fontane. El único marido capaz de perdonar y de permitir que su esposa infiel, Melanie, prosiga con su vida es, al igual que Jesucristo, judío; mientras que los únicos personajes capaces de mostrarse compasivos con Effi son su perro y su católica criada polaca. En las siguientes novelas de adulterio, los oficiales prusianos demuestran ser incapaces de perdonar: ni Cécile ni Effi Briest terminan con una reconciliación, y es por ello por lo que se consideran como críticas a la sociedad prusiana (Kuzmic 2016, 70, 90).

Es interesante subrayar el motivo del perro como medida del mundo humano, que aparece primero en *Cécile* con Boncoeur. En este caso, la protagonista encontraba en el can el tipo de adhesión emocional que buscaba en su reducido círculo social. Sin embargo, en *Effi Briest*, Fontane lo desarrolla plenamente: Rollo se mantiene fiel a Effi a lo largo de toda la novela y demuestra la inadecuación de Innstetten como marido, pues es el perro quien protege a la joven por las noches y no su esposo.

En cuanto al adulterio propiamente dicho, tanto en *Cécile* como en *Effi Briest*, la sociedad es considerada culpable del impulso de cometer adulterio, pues las estructuras sociales se entrometen en las esferas más privadas de la existencia humana y castiga a los transgresores. Los adulterios se revelan como la única manera de salir de la inmanencia propia de la cotidianidad burguesa decimonónica y de realizar la propia trascendencia. Incluso en el caso de Cécile, la compañía de su pretendiente es parte de un proyecto mayor de la protagonista, que consiste en ser aceptada por la sociedad. Las mujeres adúlteras fontanianas se salen de la performatividad del género a través de la infidelidad y, fuera de Melanie –quien sale indemne, aunque reintegrándose en la misma sociedad de la que intentó escapar–, todas ellas son castigadas con la muerte por una comunidad en la que ya no tienen cabida. También Christine recibe la misma represalia pues, aunque haya sido una mujer fiel a su esposo y a su religión, no ha sido capaz de mantener unido su matrimonio.

Cécile no se rebela ante el rol que la sociedad le ha asignado y, a pesar de sufrir por los constantes recordatorios de su pasado, desea vivir en el contexto social definido para ella. Effi y Cécile no experimentan ningún sentimiento de culpa por sus infidelidades, pero tampoco sus esposos sienten que se haya cometido ninguna injuria en su contra. *Unwiederbringlich* y *Graf Petöfy* –la novela a la que no se ha podido acceder– aportan una nueva perspectiva al panorama de las novelas de adulterio de Fontane, pues en ellas son los ofendidos, y no los ofensores, los que cometen suicidio. Effi y Cécile mueren debido a su transgresión –sin implicaciones físicas en el caso de la segunda–, pero sus muertes condenan

el orden establecido y la institución del matrimonio. Sin embargo, en *L'adultera*, Melanie consigue lo que sus predecesoras –como la Ottilie de *Die Wahlverwandtschaften* de Goethe– y sucesoras no lo harán, que es transgredir las convenciones sociales y salir airosa de ello.

Capítulo VI. Adulterio sin estado: *Lalka* (1890) de Bolesław Prus

1. Nación sin estado: un contexto histórico

La historia de la literatura polaca está profundamente vinculada a las circunstancias históricas de los diferentes territorios que conformaron la Mancomunidad de Polonia y Lituania (*Rzeczpospolita*) y que estuvieron bajo dominación extranjera diversa desde 1772, año de la primera partición. Puesto que se trata de un contexto alejado del español, hemos considerado relevante realizar un análisis amplio de su historia, para una mejor comprensión de su sociedad y literatura, ya que, debido a sus condiciones particulares, las corrientes literarias no se desarrollaron de igual manera que en el resto de Europa. Por lo tanto, aunque la etapa estudiada sea la segunda mitad del siglo XIX, se empieza por el final del siglo XVIII, con las tres particiones de la antigua República de las Dos Naciones, hasta llegar al inicio del siglo XX, cuando al fin se consigue la deseada independencia.

1.1. *La cirugía decisiva*¹²³

En 1764 Polonia tenía un territorio de 730.000 km², superado solamente por el Imperio Ruso. No obstante, la densidad de la población era muy baja, de la cual, el ocho por ciento se correspondía a la nobleza (comúnmente conocida como *szlachta*), 0,5 por ciento a los representantes de la iglesia, siete por ciento a la burguesía, diez por ciento a los judíos y al menos un setenta y cinco por ciento al campesinado (Stanley 1986, 1). Políticamente, era considerada una república, nacida de la unión del Reino de Polonia y el Gran Ducado de Lituania. El sistema político de la Mancomunidad, muy adelantado para su época, se puede

¹²³ Thomas Carlyle (1795-1881), un gran historiador, crítico social, ensayista y biógrafo de Federico el Grande, se refirió a las particiones como “cirugía decisiva”: «In 1772 the Anarchy of Poland, which had been a considerable Anarchy for about three hundred years, got itself extinguished, - what we may call extinguished; - decisive surgery being then first exercised upon it: an Anarchy put in the sure way of extinction» (Carlyle 2014). No obstante, esta cirugía a la que se hace referencia no estaba destinada a curar, sino más bien a mutilar, para, finalmente, matar la nación polaca (Stanley 1986, 23).

considerar el predecesor de la monarquía constitucional o de la democracia actual, ya que limitaba los poderes del monarca a favor de los *szlachta*.

No obstante, tras el final de la Gran Guerra del Norte (1700-1721) y con el estallido de la Guerra de Sucesión Polaca (1733-1738), que fue la consecuencia de los intentos de Augusto el Fuerte de poner fin a la monarquía electiva en Polonia, el vasto territorio polaco se fue debilitando. En 1772, Federico II el Grande –rey de Prusia–, Catalina II de Rusia y María Teresa de Austria, con tal de salvar la estabilidad internacional del caos de la guerra civil polaca, firmaron el Tratado de San Petersburgo por el cual se decidía la primera partición. Así, Prusia recibía un cinco por ciento del territorio más rico de Polonia, Rusia un 12,7 por ciento del territorio más pobre y Austria un 11,8 por ciento del territorio más poblado (Stanley 1986, 6). El parlamento polaco confirmó la partición y el rey firmó los documentos que la ratificaron.

Pero esta división solo sirvió para aumentar la conciencia nacional y, en 1791, originó la constitución del 3 de mayo, que perturbó sobremanera a los vecinos absolutistas de Polonia y provocó el estallido de la Guerra ruso-polaca en defensa de la constitución (1792). Tras la traición del rey Estanislao II Poniatowski, Prusia y Rusia firmaron un tratado el 23 de enero de 1793, ratificado en junio del mismo año por el Sejm (cámara baja del parlamento polaco), según el cual se revocaba la constitución y ambos países recibían más territorios de la Mancomunidad.

El 24 de marzo de 1794, Tadeusz Kościuszko, ingeniero y líder militar, proclamó en Cracovia una insurrección basada en todos los grupos sociales, lo que significó el fin de la servidumbre campesina. Pero, aunque en un principio pudieron contener los ataques de sus vecinos, en noviembre de 1794 las tropas rusas entraron en Varsovia y acallaron la revuelta. En el tratado de 1797 celebrado en San Petersburgo, se decidió la tercera y definitiva partición, tras la cual la Mancomunidad dejaba de existir y todos sus territorios se repartían entre los vencedores. Incluso se pretendía suprimir la palabra “Polonia” o “polaco” en un artículo secreto:

In view of the necessity to abolish everything which could revive the memory of the existence of the Kingdom of Poland, now that the annulment of this body politic has been effected... the high contracting parties are agreed and undertake never to include in their titles... the name or designation of the Kingdom of Poland, which shall remain suppressed as from the present and forever. (*apud* Davies 1981a, 542)¹²⁴

¹²⁴ *Recueil des actes diplomatiques, traités, et documents concernant la Pologne*, ed. K. Lutosławski (Warsaw, 1920), 2 vols., vol. I: *Les Partages de la Pologne: recueil des documents*, 157 *apud* Davies 1981a, 542.

Polonia fue así subyugada por las fuerzas superiores de los tres estados vecinos, pero este acontecimiento también marcó el inicio de la lucha por la independencia y el origen del nacionalismo polaco a pesar de la desaparición del estado. Por lo tanto, dio lugar a un hecho insólito, el nacimiento de una nación sin estado.

1.2. *Un siglo de insurrecciones*

Todavía no se habían completado las particiones cuando los polacos empezaron a organizarse en confederaciones secretas, la mayoría afines a Francia, que buscaban socavar la unión entre los tres estados dominantes. El general Jan Henryk Dąbrowski acordó con el gobierno cisalpino la creación en Lombardía de las Legiones Polacas, que vestían el uniforme polaco, tenían los derechos civiles italianos y estaban al servicio de Francia, bajo el mando de Napoleón Bonaparte. Su creencia de que sirviéndole estaban luchando por la reconquista de la independencia polaca queda manifiesta en su himno *Jeszcze Polska nie zginęła*¹²⁵.

Pero, a pesar de luchar en todas sus campañas hasta 1806, cuando Bonaparte atacó Prusia no recibieron ninguna ayuda relacionada con sus deseos de independencia. Después de llamar a los polacos a la insurrección proclamándoles: «I want to see whether the Poles deserve to be a nation», Napoleón escribió el 1 de diciembre de 1806: «It is hard to conceive the strength of the national movement in this country. The most ardent are the rich. Priest, nobles, peasants; all are of one mind» (Zamoyski 1987, 261).

Tras las deliberaciones entre el emperador francés y Alejandro I de Rusia, se firmaron los Tratados de Tilsit —el primero el 7 de julio de 1807 entre Francia y Rusia y el segundo el 9 de julio entre Francia y Prusia— y un nuevo estado nació bajo el liderazgo de Federico Augusto

Jeszcze Polska nie zginęła,	Poland has not perished yet
Póki My żyjemy.	So long as we still live.
Co nam obca przemoc wzięła,	That which foreign force has seized
Szablą odbierzemy.	We at swordpoint shall retrieve.
Marsz, marsz, Dąbrowski,	March, march, Dąbrowski!
Z ziemi włoskiej do Polski.	From Italy to our Polish land.
Za twoim przewodem	Let us unite the nation
Złączym się z narodem.	Under Thy command.

(Extraído de Davies 2001, 141)

Compuesta por Józef Wybicki en 1797, es conocida como “Polonia no ha muerto aún” o “La canción de las legiones polacas en Italia”. Además, desde el golpe de estado de mayo de 1927 de Józef Piłsudski, es el himno oficial de país.

de Sajonia. Tomó el nombre de Ducado de Varsovia y estaba compuesto por los departamentos de Poznań, Bydgoszcz, Varsovia, Kalisz, Łomża y Płock, a los que se añadieron en 1809 los departamentos de Cracovia, Lublin, Radom y Siedlce (aunque con el Tratado de Schönbrunn tuvieron que devolver estos territorios a Austria). El Ducado obtuvo de Napoleón una constitución mucho más liberal que la del 3 de mayo, ya que se trataba de un eco del derecho francés: reconocía el catolicismo como la religión del estado, mantenía la división de la Dieta en dos cámaras y respetaba la costumbre polaca de elegir los miembros del Senado, pero en todos los demás aspectos estaba organizada según el modelo francés (Konopczyński 1919, 55-56). Sin embargo, la situación conseguida estaba muy lejos de los anhelos de libertad de los polacos, ya que solo se trataba de un estado vasallo del imperio francés que estaba constituido por aquellos territorios que Prusia quitó a Polonia en la segunda y tercera partición. Además, las exigencias de Napoleón agotaron económicamente el país.

En la primavera de 1812, el emperador declaró la guerra a Rusia y las tropas polacas lo apoyaron hasta el final, aun cuando ya no quedaba esperanza. Józef Poniatowski, ante las propuestas de ponerse a la disposición de Alejandro I, aseguró que «honour knows no compromise» (Górka 1942, 43) y condujo a los polacos en territorio alemán para reunirse con lo que quedaba de la *Grande Armée*. En su acto de abdicación, Napoleón confió las tropas polacas a la misericordia del zar victorioso, a quien incluso Kościuszko hizo llegar una carta pidiendo clemencia por sus compañeros:

I request three favours of you ; the first is to grant a general amnesty to the Poles without any restriction, and that the serfs scattered in foreign countries may be regarded as free if they return to their homes ; the second, that your majesty will proclaim yourself King of Poland with a free constitution approaching to that of England, and that you cause schools to be established there for the instruction of the serfs ; that their servitude be abolished at the end of ten years, and that they may enjoy the full possession of their property. If my prayers are granted, I will go in person (though ill) to throw myself at your majesty's feet to thank you, and to be the first to render you homage as my sovereign. (Fletcher 1831, 383)

Como respuesta, Alejandro I le comunicó que: «Your wishes shall be accomplished. [...] I trust to realize the regeneration of the brave and respectable nation to which you belong» (Fletcher 1831, 384). El 3 de mayo de 1815, en el Congreso de Viena, se decidió el sino de Polonia: el anterior Ducado de Varsovia se constituiría en el Reino de Polonia (*Królestwa Polskie*, o también conocido como el Reino del Congreso) unido a la corona de Rusia, pero que disfrutaría de una constitución y administración separadas. No obstante, el zar demostró pronto que no iba a respetar estos acuerdos. Los territorios de la Galicja Oriental se cedieron a Austria y Cracovia se transformó en la República de Cracovia, con una constitución diferente y bajo la protección de las tres potencias. Otra porción del antiguo territorio, el

Gran ducado de Posnania, se le cedió a Prusia. Además, se especificaba que los sujetos polacos debían obtener representación e instituciones nacionales reguladas por el modelo político imperante. Fue en este momento cuando el período de ocupación extranjera en Polonia comenzó realmente.

La mayor parte del territorio de la antigua Mancomunidad Polaco-Lituana estaba bajo ocupación rusa, por ello estaba claro que el futuro de la nación entera iba a verse determinado por los acontecimientos de la Polonia rusa. En julio de 1830 estalló la revolución en Francia y, en agosto, los belgas se levantaron en contra de la dinastía Orange de los Países Bajos. Nicolás I se vio obligado a intervenir, dados los deberes de la Santa Alianza (un tratado firmado en 1815 en París por Rusia, Austria y Prusia). Pero esta decisión forzó la insurrección del 30 de noviembre de 1830 de Varsovia, ya que los polacos se negaban a unirse a las tropas rusas y combatir en contra de Francia y Bélgica, que, a sus ojos, estaban luchando por la libertad de todo el continente. En un principio se consiguió la retirada forzada del Gran Duque Constantino y las tropas rusas del Reino de Polonia, pero no se llegó a ningún acuerdo ya que, mientras los polacos buscaban que Nicolás I se comprometiera a respetar la constitución y a reunir todas las provincias rusas de la antigua Polonia con el Reino, el zar solo aceptaba la subordinación incondicional. Por ello, el 25 de enero de 1831 el *Sejm* decretó el destronamiento de la dinastía rusa y dio comienzo a la guerra ruso-polaca. A pesar de contar con una serie de victorias brillantes, sus tropas de 53 000 soldados solo pudieron hacer frente a los 127 000 rusos hasta el 5 de octubre de ese mismo año. Esta derrota implicó el fin de la era constitucional en el Reino de Polonia, que se convirtió en un país bajo la ley marcial.

Cuando acabó la guerra, los miembros del *Sejm*, del gobierno nacional y muchos oficiales, soldados, políticos, escritores y periodistas, entre otros, eligieron el exilio antes que seguir viviendo bajo la ley rusa. Este movimiento recibió el nombre de Gran Emigración debido a la gran importancia política y cultural de las personas que lo realizaron. Tuvo gran importancia por su desarrollo de la vida cultural y artística de la Polonia exiliada, ya que publicó una cantidad considerable de periódicos y libros en lengua polaca. No obstante, el principal campo de actividad de los emigrados polacos seguía siendo el político y, por ello, participaron en la mayoría de las revoluciones y guerras de Europa y sus cercanías. No era solo porque considerasen que a través de las armas se podía llegar a la independencia, sino también porque creían que su misión era luchar por la libertad (su eslogan era: “For your freedom and ours”).

La Guerra de Crimea (1853-1856) parecía ser la esperada por el príncipe Adam Jerzy Czartoryski¹²⁶, puesto que se trataba de una contienda entre Francia y Gran Bretaña en contra de Rusia. No obstante, la cuestión polaca no tuvo gran importancia en el congreso de Paz de París de 1856, aunque, por haber perdido la guerra, Rusia abolió la ley marcial instaurada en 1831 y permitió una polonización parcial de la administración del Reino. Pero no era suficiente y, cuando en 1860 Italia volvió a unirse, los patriotas polacos entendieron que la independencia seguía siendo algo posible. Así empezaba el período de las manifestaciones religiosas y patrióticas, primero en Varsovia y después en el resto de antiguos territorios de Polonia. Aunque al principio el gobierno ruso intentó apaciguar los ánimos, no tardaron en aparecer las reacciones violentas, como la masacre de cien manifestantes el 8 de abril de 1861 o el arresto de mil quinientas personas en la Catedral de Varsovia el 15 de octubre.

Estos eventos, junto a la reinstauración de la ley marcial, propulsaron la vuelta de la conspiración¹²⁷. Al principio del año 1863 se había conseguido construir todo un estado polaco clandestino que cubría todo el territorio de la antigua Polonia en sus fronteras de 1772, con sus propias autoridades (Comité Central), su gendarmería, su administración y sus recaudadores de impuestos. Cuando las autoridades rusas decidieron enrolar en sus tropas a los sospechosos con tal de parar el movimiento nacionalista, no les dieron otra opción que empezar la insurrección el 22 de enero de 1863 y una guerra de guerrillas en todo el país. El evento fue recibido con entusiasmo por los revolucionarios de la Europa Occidental y Rusia: italianos, franceses, húngaros, alemanes, serbios, checos e incluso algunos oficiales y soldados rusos lucharon del lado de los polacos. Es interesante mencionar que la creación de la Primera Internacional estuvo relacionada con una reunión en Londres, cuyo objetivo era mostrar apoyo a los polacos: «Marx and Engels hailed the uprising as the beginning of a new era of revolution. A meeting held by workers in London to express sympathy for the Poles, and at which Marx was the main speaker, resulted in the creation of the First Socialist International» (Miłosz 1969, 281).

¹²⁶ Adam Jerzy Czartoryski (1770-1861). Antiguo primer ministro del Gobierno Nacional durante la Insurrección de 1830. Líder del campo político liberal constitucionalista, quien opinaba que solo con la combinación de eventos europeos favorables (como una guerra, especialmente entre Francia y Gran Bretaña contra Rusia) y una insurrección en Polonia podía darles la independencia.

¹²⁷ Los conspiradores se dividían en dos campos políticos: en el extremo izquierdo estaban los Rojos, quienes empezaron a preparar una insurrección combinada con una reforma radical de la situación de los campesinos en un intento de conseguir su apoyo para la causa nacional; en el extremo derecho estaban los Blancos, quienes esperaban la ayuda de Francia y Gran Bretaña y no eran tan radicales en cuanto a las cuestiones sociales, aunque compartían la idea de la independencia de los Rojos.

Los paneslavistas rusos consideraban que Rusia era la protectora de todos los eslavos y que Polonia era una traidora de la familia eslava, puesto que había sido occidentalizada y latinizada. Miłosz (1969, 282) cita las palabras de Yuri Samarin al respecto: «Poland is a Sharp wedge which Romanism has thrust into the very heart of the Slavic world with the aim of shattering it into bits». Por ello, Samarin elaboró un programa paneslavista para hacer frente a la cuestión polaca, que distinguía tres elementos como base de la fortaleza polaca que más tarde fue adoptado por el gobierno zarista: –los polacos como concepto nacional, el estado polaco como concepto político y la identidad polaca como concepto cultural.

A diferencia de la insurrección de 1830, no fue una contienda de grandes batallas y, en abril de 1865, el último comandante, el sacerdote Stanisław Brzóska fue capturado y acabó con la guerra. Radosław Żurawski vel Grajewski afirma al respecto que:

Still the **January Uprising** was the longest and greatest Polish uprising in the 19th century. It is worth saying that it was also the last common uprising of all the peoples that inhabited the former Polish-Lithuanian Commonwealth as it existed before the partitions, that is not only Poles, but also Lithuanians, Belarussians and Ukrainians. After that, all these nations started to develop their own national identity and consciousness. (Żurawski vel Grajewski 2015, 114)

Esta derrota puso fin a la época de las insurrecciones nacionales y dio comienzo a un largo período de persecuciones. La rusificación del Reino de Polonia, ahora conocido como Condado de Vístula, fue completa, llegando a prohibir el uso de la lengua polaca en la administración pública y en las escuelas, y cerrando las universidades, hecho que provocó un aumento considerable del analfabetismo. Norman Davies (1981b, 110) resalta la aparición de la cuestión polaca en las grandes obras de la literatura rusa, como por ejemplo en *Anna Karénina*: «“The Poles”, Karenin said, as if to inform his audience of a Little known fact, “are not Russians; but now they are members of our nation, they ought to be Russified for their own benefit”». Pero eso no fue todo, puesto que consideraban las iglesias como la base principal de la identidad nacional polaca y la única institución que escapaba a su control, las autoridades rusas comenzaron una guerra con la Iglesia Católica:

In 1801 the Polish Church was subjected to a secular administrative body in St. Petersburg. After 1831 half of the convents and monasteries were closed down. After 1864 all Church property was confiscated and virtually all monastic orders disbanded. [...] In 1870 the government decreed that the Catholic liturgy was henceforth to be said in Russian. [...] Russian policy towards the Uniates was one of extermination. (Zamoyski 1987, 314-315)

A pesar de estas iniciativas, el espíritu polaco se mantuvo intacto: las mujeres organizaban escuelas primarias clandestinas, los escritores seguían publicando sus libros en el extranjero y los artistas dedicaron sus obras a la expresión del sentimiento patriótico del país (Górka 1942, 50).

La cacería religiosa la llevaron igualmente a cabo las autoridades alemanas, quienes, bajo la política del “Kulturkampf” impulsada por Bismarck, arrestaron al obispo Stanislaw Halka Ledóchowski, el primado de Polonia, a quien los polacos consideraban el *interrex*. Además, la parte prusiana de Polonia sufrió una política de germanización a gran escala, cuyo principal objetivo era el exterminio total de los polacos, quienes no podían construir sus casas sin el permiso de las autoridades ni tampoco utilizar su idioma en la administración alemana y en las escuelas. Pero con estas medidas, al igual que en la parte rusa, solo conseguían consolidar más el patriotismo de los polacos, e incluso los silesianos, que hacía siglos que no eran libres, empezaban a ser conscientes de su carácter nacional.

Solo en Galicja disfrutaron los polacos de la libertad necesaria para desarrollar su vida acorde a sus costumbres y tradiciones. Esto se debía a la transformación que la monarquía de los Habsburgo tuvo que efectuar después de su derrota en 1866 en la guerra contra Prusia. Así, los territorios polacos obtuvieron autonomía, la administración y el sistema educativo estaban completamente polonizados, se organizó la dieta polaca provincial y se restauraron las universidades de Cracovia y Lviv.

Por lo tanto, se puede decir que la segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por la pérdida de confianza en las sublevaciones como herramientas para recuperar la libertad, el ascenso del positivismo y del trabajo orgánico¹²⁸ –según el cual la principal meta de los ciudadanos polacos era el trabajo para el propio país, su desarrollo social, económico y educativo– y una larga espera por una guerra lo suficientemente significativa como para facilitar la independencia:

Organic work is a controversial issue in Polish history and historiography. Demanding a realistic evaluation of the partitioned nation’s possibility of regaining its independence, organic work implied not only that the nation lacked resources to do so on its own, but also the folly of expecting foreign assistance in this struggle. (Blejwas 1982, 47)

Esta espera se alargaría hasta principios del siglo XX y encontraría su respuesta en la Primera Guerra Mundial:

That war that was present in all Polish prayers of the 19th century, the war between three powers that had partitioned Poland at the end of 18th century, the war that was the only chance to crash the domination of foreign powers over Poland and to rebuild an independent Polish state, was longed for and welcomed by all Polish political parties hoping that it would destroy the chains of national slavery. (Żurawski vel Grajewski 2015, 119)

¹²⁸ Marek Świącicki (1944, 14) esclarece lo que los positivistas polacos entendían por “trabajo orgánico”: «the positivists likened a nation to a normal organism which, before it can begin to function properly, must be suitably developed and strengthened. The Polish nation before it could undertake its fight for Independence had to organize itself internally develop its economic life and overcome ignorance and poverty».

Y, finalmente, sus deseos se cumplieron después 123 años de ocupación extranjera. En 1918, al final de la Primera Guerra Mundial, la independencia polaca se restauró en la forma de la Segunda República bajo el mando de Józef Piłsudski, el primer mariscal de Polonia.

1.3. La cuestión polaca

Muchos poetas y filósofos intentaron dar respuesta a la cuestión polaca. Primero, a finales del siglo XVIII apareció la corriente romántica, poco después de la primera partición y el comienzo de la esclavización de la madre patria. El Romanticismo histórico de Walter Scott fue justo lo que necesitaba una sociedad que solo podía mirar hacia el pasado con añoranza. Poetas como Franciszek Karpiński, Franciszek Dionizy Kniaźnin y Adam Czartoryski escribían a la moribunda Mancomunidad como amantes y sus sucesores inmediatos alabaron sus logros desaparecidos.

Más tarde, después de la insurrección de 1831, se empezó a necesitar una justificación a los sufrimientos de la nación. Adam Mickiewicz (1798-1855), el mayor poeta de inicios del siglo XIX polaco, publicó en 1833 *The books and the pilgrimage of the Polish nation*, donde sugirió que Polonia, al igual que los judíos, era una nación con una misión: había sido crucificada por la causa de la justicia y esta crucifixión expiaría los pecados políticos del mundo y lo llevaría a la resurrección. Polonia era el Cristo de las naciones (*Chrystus narodóm*), cuyo rol era redimir el mundo a través de su sufrimiento. Esta imagen daba sentido a todo lo que estaba ocurriendo y, aunque pocos la aceptaron literalmente, ofrecía esperanza. Sharratt (1986, 90) sostiene que la demostración de que el Mesianismo polaco dejó una marca en la conciencia nacional se podía observar en las ideas expresadas por los polacos en relación con la elección de Juan Pablo II como papa, ya que lo vivieron como una señal de la protección especial que Dios brindaba a Polonia.

La situación volvió a alterarse debido a los cambios sociales y la revolución industrial. Zamoyski (1987, 296-297) fija el origen de la filosofía polaca en el pensamiento de Kant y Hegel y en las ideas francesas. Bronisław Trentowski (1808-1869) rechazó la idea de Hegel de “estado racional”, basada en consideraciones prácticas y no en la nacionalidad ni en la cultura, y desarrolló una filosofía de la acción que llevaría a la regeneración polaca. Józef Maria Hoene-Wroński (1776-1853) intentó elaborar un sistema histórico en el que el destino de Polonia desempeñaba un papel fundamental. Por último, el filósofo polaco que más contribuyó al pensamiento europeo fue August Cieszkowski (1814-1894), quien publicó en alemán y francés obras sobre la relación entre el cristianismo y el socialismo.

La preocupación por la cuestión polaca se extendía por todo el territorio europeo y muchos simpatizaban con las aspiraciones polacas de libertad y rechazaban las injusticias cometidas por las tres potencias invasoras, pero sobre todo criticaban la política impulsada por las autoridades rusas. Sin embargo, a pesar de manifestar su apoyo en discursos y periódicos, ningún otro país estaba dispuesto a involucrarse.

Por todo esto, los poetas y los filósofos debían admitir que no había ninguna respuesta para la cuestión polaca, ni política ni espiritual. Lo único que podían hacer era aferrarse a su identidad polaca. Tal y como afirmó Krasíński en su último poema: «You are no longer just my country; a place, a home, a way of life; the death of a state or its birth; but a Faith – a Law!» (*apud* Zamoyski 1987, 300).

1.4. La situación de las mujeres en la sociedad polaca del siglo XIX

La emancipación de las mujeres en Polonia es un fenómeno principalmente decimonónico, aunque el siglo XVIII ya presencié la aparición de las escritoras, tales como Konstancja Benislawska (1747-1806) y Elżbieta Drużbacka (1695-1765). Barbara Sharratt (1992, 149) resalta su importancia, independientemente de la calidad de sus obras, pues fueron ellas quienes allanaron el camino para la aceptación de las mujeres en el panorama literario polaco, entre las que es necesario destacar a Maria Konopnicka (1842-1910), Gabriela Zapolska (1857-1912) y Eliza Orzeszkowa (1841-1910)¹²⁹.

La literatura siempre ha ocupado un lugar privilegiado en Polonia y a menudo ha jugado un papel importante en la preservación de su patrimonio nacional, sus sentimientos patrióticos y sus valores cristianos, pero también les proporcionó modelos a seguir. No se puede ignorar el efecto que el Romanticismo tuvo en la creación de la masculinidad polaca con sus ideales, mitos nacionales y el ethos de la caballería y la rebelión.

La transformación económica, social y política empezada en el año 1860, que llevó a los territorios polacos desde la agricultura a la era industrial, suscitó también algunas de las cuestiones que dominarían la vida intelectual y el discurso político anteriores a la Primera Guerra Mundial (Blobsaum 2002, 799). Entre estos asuntos se encuentran: la cuestión de la

¹²⁹ Eliza Orzeszkowa fue una noble polaca, nacida cerca de Hrodna, hoy territorio de Bielorrusia, conocida por sus obras relacionadas con la situación de las mujeres y los campesinos en la sociedad polaca. Su novelística destaca por la gran profundidad psicológica y moral de los personajes. Es importante resaltar su novela *Cham* (1888), en la que describe la vida rural en Bielorrusia, pero también trata el tema del adulterio de Franka, casada con el campesino Pawel.

identidad polaca (detallada en los apartados anteriores), la nueva cuestión judía¹³⁰, la cuestión social (relacionada con los obreros y los campesinos) y la cuestión femenina. Aunque esta última fue planteada en el discurso contemporáneo de otras sociedades que se enfrentaban a los problemas suscitados por la modernidad, en las circunstancias polacas se abordó en el contexto específico de la propia transformación social y política de Polonia, sin olvidar la ausencia de un estado real.

¿Pero cuál era la situación de las mujeres en la segunda mitad del siglo XIX en los territorios polacos ocupados por Rusia¹³¹? Anna Żarnowska (1996, 470) describe la posición que ocupaban, tanto en los países de la Europa occidental en general como en la sociedad polaca: «their activity was confined to the family, and their social roles restricted to motherhood, nursing and teaching. [...] Women were assigned work within their family and household, and were isolated from social life, while work in the public forum was assigned exclusively to men».

Por lo tanto, las mujeres tenían un estatus social inferior al de los hombres, recluidas en el hogar y dependiendo de sus cónyuges o familias:

Por una parte, las mujeres eran insignificantes como grupo, pero, por otra parte, aquellas de alto estatus económico y de proveniencia noble eran tratadas como iguales a los hombres. Esto ofrecía ciertas posibilidades de protección y de gestión del patrimonio ante la ausencia o la muerte del marido. La principal alternativa para las mujeres era el matrimonio. El papel de la mujer era similar independientemente de su estado social: era regla fundamental que el cabeza de familia era el hombre, y su mujer estaba obligada a obedecerlo, aunque hay que señalar que la posición de la mujer como esposa y madre era, al menos a nivel declarativo, alta. (Ślusarczyk 2014, 277)

Esta división se fortaleció en la segunda mitad del siglo XIX a través de las oportunidades educativas que se ofrecían a hombres y mujeres, independientemente del lugar que ocupaban en la jerarquía social. Así, los hombres eran preparados para participar activamente en la vida pública (estudios secundarios y/o universitarios para los hijos de los terratenientes y estudios

¹³⁰ El Positivismo polaco coincidió con el primer período de explosión de antisemitismo en Polonia, por ello, la “cuestión judía” se empezó a discutir extensamente en la prensa. Mientras en esta la actitud hacia los judíos era en general hostil, en las novelas, cuentos cortos y poemas, se les describía con simpatía. Grynberg (1980, 50-51) refiere que, irónicamente, el mismo autor que había escrito los artículos poco amistosos, los presentaría en su prosa artística de manera diferente. Un ejemplo sería el ya mencionado líder del Positivismo de Varsovia, Aleksander Świętochowski. Los judíos eran mostrados como participantes en la vida social polaca, sacados de su comunidad y familia y juzgados desde el punto de vista de su actitud hacia la causa nacional polaca. En *Lalka*, Prus fue uno de los pocos autores en intentar revelar algunos aspectos de la existencia judía, tales como las dificultades experimentadas por aquellos judíos convertidos, a través del personaje de Dr. Szuman.

¹³¹ La novela analizada en el presente estudio, *Lalka* de Boleslaw Prus, está ambientada en la ciudad de Varsovia, que estaba bajo el dominio ruso durante el periodo de las particiones. Por lo tanto, se ha considerado oportuno describir la situación de las mujeres en la zona rusa, puesto que es en la que vivió el autor de la obra y en la que se basó para retratar la sociedad en la que se desenvuelven sus protagonistas, Izabela y Wokulski.

primarios para los hijos de los campesinos), mientras que la mayoría de los padres decidían no enviar a sus hijas a la escuela oficial rusa.

Pero también había un factor que unía la situación de los hombres y de las mujeres, y es que ambos estaban enfrentados a un estado extranjero, en este caso Rusia, que negaba a los individuos, independientemente de su sexo, recibir una educación en su lengua materna y utilizar este idioma en la vida pública, o incluso el derecho a tener sus propias instituciones culturales. Este hecho tuvo una importancia primordial para la actitud y la práctica política de las mujeres en los territorios polacos. Hombres y mujeres compartieron actitudes similares hacia el Estado y estaban unidos en su resistencia frente a los invasores y en sus sueños de conseguir un estado polaco. Reymont, en *Los campesinos*, reflexiona a través de las palabras de sus personajes sobre las escuelas rusas y sobre cómo los polacos eran obligados a pagarlas de sus propios bolsillos:

Es preciso que la enseñanza sea en nuestra lengua, y si no, quieren que no votemos por la escuela, que no demos un gros, que resistamos; ya sé que para un criado es cosa fácil gritar a su amo: no quiero trabajar más, bésame cierta parte, y echar a correr antes de que le administren algo. Pero el pueblo no puede escapar a los golpes cuando se subleva porque nadie ofrece sus espaldas en su lugar. Os aseguro que resultará más barato edificar una escuela que oponerse a las autoridades. Es cierto que en ella no se enseñará en nuestra lengua; pero así y todo no nos harán volver rusos, porque nadie dirá sus oraciones ni hablará con los suyos más que como su madre le enseñó. [...] Para una escuela que enseñase en nuestra lengua, daríamos hasta medio rublo por fanega; pero para la otra ni un gros. ¡Para qué necesitamos una escuela rusa! Mis hijos han ido a una de éstas tres años y no conocen ni la *A*. (LC IV 207-215).

Por ello, las tareas principales de cualquier ciudadano eran, por un lado, fortalecer los lazos nacionales y, por otro lado, consolidar los vínculos de las generaciones jóvenes con la identidad polaca para, así, resistir los intentos de desnacionalización de las autoridades rusas. Pero estas tareas fueron asignadas principalmente a las mujeres, quienes actuaban dentro del seno de la institución principal de la sociedad, la familia. Esta institución mantuvo su supremacía en el terreno socializador hasta el renacimiento del estado polaco, y fue gracias a las madres, quienes luchaban contra la rusificación brindándoles una educación patriótica y elemental en la lengua materna a sus hijos e hijas:

El periodo de la repartición de Polonia influyó de manera muy importante en la posición de las mujeres en la sociedad, atándolas aún más al ámbito del hogar y la familia. En la lucha por preservar la cultura polaca [...], la debida educación de los niños, comprendida como educación patriótica, tomó gran significado. Por un lado, esta situación les daba importancia nacional y política a las mujeres, pero, por otro lado, las definía como símbolo de madre (La Madre Polaca), llena de abnegación, siempre dispuesta a sacrificarse por el bien de la patria y a renunciar a toda aspiración que no esté relacionada con la familia, la educación de los hijos, el apoyo al marido [...]. Las mujeres participaban en el mantenimiento del carácter polaco, creando la identidad nacional tanto en la casa (enseñanza del idioma polaco) como fuera de ella (lucha por el idioma polaco en la escuela). (Ślusarczyk 2014, 278-279)

Las circunstancias especiales que caracterizan los territorios polacos difuminaron las barreras entre la vida privada y la pública, dando lugar así a la creación del movimiento feminista

enfocado en la actividad social y en la emancipación. Los temas que trataban eran la educación, la sociedad, la formación y la instrucción de las mujeres como responsables de sus vidas. Pero esta ola de feminismo tuvo en sus inicios un carácter elitista, puesto que estaba dirigido por mujeres educadas, generalmente escritoras y pertenecientes a las altas esferas sociales. Sin embargo, la situación cambió después de la insurrección de 1863 cuando, debido a las medidas represoras rusas, se originó la “revuelta de las hijas”, «from the landed class against the traditional patriarchal model of the family and the confinement of the salon, which for decades had defined the proper place of a woman of landed wealth» (Blobaum 2002, 801), uniéndose de esta manera las aspiraciones de las élites y de las campesinas.

Por lo tanto, las transformaciones políticas, sociales y económicas del final del siglo XIX condujeron a una revisión por parte de las élites polacas del rol de las mujeres en la sociedad, hecho que pasó a denominarse “la cuestión femenina”, concepto introducido en Polonia por Eliza Orzeszkowa y el Positivismo liberal de Varsovia. Sin embargo, los cambios socioeconómicos y el nuevo discurso público no alteraron la situación de las mujeres dentro de las familias. Así, el feminismo polaco encontró su mayor obstáculo dentro de unas actitudes patriarcales profundamente arraigadas, según las cuales el único prestigio de las mujeres venía dado por su rol como esposas y madres. La única solución que encontraron fue a favor del nacionalismo:

That solution is best summed up in the image of the *Matka Polka* as modified by Polish nationalism – of the Catholic Polish mother, who conscious of her ethnically and religiously defined national identity and nursing it in her children simultaneously resists the intrusion of alien and anti-Polish influences into the larger society, thus fulfilling her major obligation of citizenship. [...] Suffice it to say that the *Matka Polka* model, updated and secularized as a “modern” solution to the “woman question” of the turn of the last century went largely unchallenged as the social prescription for women's participation in public affairs until the 1980s. In the process, it became and would long remain the principal obstacle to the emergence of a second wave of Polish feminism. (Blobaum 2002, 815)

Por lo tanto, tal y como mantiene Renata Ingbrant (2014, 38), toda la mitología nacional polaca se apoya sobre los valientes hombres polacos, criados y educados en el espíritu patriótico por sus *Matki Polki*. Este modelo encarna un estereotipo promovido por multitud de poetas, incluyendo a Adam Mickiewicz en su “Do Matki Polki” (“A una madre polaca”). En este, expone el destino de aquellos que sacrifican voluntariamente sus vidas por la defensa de la nación. Según el poeta, estos serían los mejores hijos de Polonia y el cometido de las mujeres era prepararlos para su final predestinado.

Además, durante las insurrecciones y diversas guerras, las mujeres tuvieron que aprender a adoptar los roles masculinos con tal de mantener a sus familias. No obstante, a pesar de sus incursiones en estos dominios, siempre han emergido nuevas formas de subordinación femenina y nuevas maneras de que los hombres reforzaran esta subordinación. Ingbrant

(2014, 40) consolidan la idea de la “ansiedad masculina” tan recurrente en los discursos de la actualidad y la identifica en el caso polaco con el conservadurismo, el tradicionalismo, el nacionalismo, la agresión moral, la homofobia y la restricción de los derechos de las mujeres, especialmente los derechos reproductivos, tal y como pasó después de 1918 y 1989.

1.5. El adulterio desde un punto de vista legal

Tras la caída de Napoleón y el nacimiento del Reino de Polonia, en el Congreso de Viena surgió la pregunta de si se mantendría vigente el Código Napoleónico. En un principio no se abolió, puesto que contaba con el apoyo de las esferas judiciales polacas, y solamente se contempló la posibilidad de hacer algunas enmiendas. Para este fin se nombró en 1820 una Diputación que preparó un proyecto de ley a partir de comentarios de la jurisprudencia y de hacer un análisis comparativo de las disposiciones del Código Civil del Estado de Prusia (*Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten*) y del Código Civil austríaco (*Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch*). Así, el *Kodeks Cynwilny Królestwa Polskiego* se publicó el 1 de junio de 1825 y entró en vigor el 1 de enero de 1826.

En dicho Código Civil, todo lo relacionado con el matrimonio está determinado por lo religioso, es de carácter confesional, aspecto en el que se diferencia del territorio bajo dominio prusiano, en el que la ley es laica. Por ello, no contempla el divorcio, aunque sí que acepta la separación de lecho y de mesa (declarada por las autoridades religiosas) por motivos como el adulterio (*czużołóztwo*). Sin embargo, el código no diferencia entre mujeres y hombres en este aspecto, por lo que independientemente del cónyuge que cometa la falta, se puede demandar la separación.

Es interesante mencionar el principio de la ley sobre el matrimonio, donde se marca el sometimiento de la mujer al hombre, algo que consideran natural:

Oddział I. O prawach i obowiązkach między małżonkami ze względu na ich osoby.

W obliczu ołtarza, w obliczu prawa, zaręczają sobie małżonkowie wiarę, wsparcie i wzajemną pomoc. Łączą się w jednym i tym samym celu szczęścia domowego, na którym się gruntuje porządek i pomyślność towarzyska. Lecz nie jednakowo ukształciło ich przyrodzenie, dając w podziale mężowi siłę, aby się opiekował małżonką, bronił ją i zasłaniał od niebezpieczeństw moralnych i fizycznych, a tem sainóm, aby się stal głową rodziny; kobiecie zaś udzielając słodycz, skromność, czulość, które stają się rękojmią przyszłego szczęścia małżonka, jeżeli będzie umiał niemi kierować i utrzymywać w przyzwoitych obrębach. Nie w przemocy więc mężczyzn znajduje się przyczyna przewagi, jaką im powszechnie prawa przyznają, lecz w samem od natury pochodzącóm ukształceniu płci — obojga, zakreśliło przyrodzenie dla niewiast pewien rodzaj podległości, a mężczyznom powierzyło obronę i pieczę nad niemi, bez czego nie mógłby się utrzymać związek małżeński i związek towarzyski. Małżonka, przypuszczona do nazwiska i domu mężowskiego, powinna iść za nim, towarzyszyć mu wszędzie, słodzie przykrą życia kolej; on zaś nawzajem opatrywać jej potrzeby, czuwać nad

bezpieczeństwem, całością i szczęściem. Na tych powodach, gruntują się przepisy Oddziału I, Działu V. D. S. z r. 1825.¹³² (Kodeks Cywilny Królestwa Polskiego 1825, 60-61)

¹³² Traducción propuesta por la autora:

Sección I. Sobre los derechos y obligaciones entre los cónyuges.

Frente al altar y frente a la ley, los cónyuges se prometen fe, apoyo y ayuda mutua. Se unen por un mismo propósito, que será la felicidad del hogar, pues el orden y el bienestar social se basan en ella. Pero su condición no es igual por nacimiento, pues al esposo se le dio la fuerza para cuidar a su esposa y defenderla de los peligros morales y físicos, y así convertirse en cabeza de familia; mientras que a la mujer se le dio dulzura, modestia y ternura, que asegura la felicidad de su futuro cónyuge si este sabe cómo dirigirla y mantenerla dentro de los límites de la decencia. La ventaja que generalmente se les confiere a los hombres no reside en la violencia, sino en la naturaleza misma del origen de los sexos, ya que establece una especie de subordinación de las mujeres, y se les confía su defensa y protección a los hombres, sin las que no se podrían mantener a sí mismas, ni tampoco el matrimonio y la relación social. La esposa debe seguir y acompañar a su cónyuge en las buenas y en las malas; él, a su vez, se ocupa de sus necesidades y supervisa su seguridad, integridad y felicidad. Por estos motivos, se crean las disposiciones de la División I, División V. D. S. de 1825.

2. Literatura polaca: positivismo neorromántico

El nacimiento de una nueva corriente literaria no está siempre acompañado de desavenencias manifiestas, sino que también se puede dar de manera gradual, casi imperceptible, como lo hizo tempranamente el Positivismo en Polonia. Se puede fijar el año 1864 como su inicio, el mismo año que la derrota de la insurrección de enero y el final de las aspiraciones políticas y revolucionarias de los románticos, puesto que se empezó a priorizar la construcción de instituciones públicas por encima de una red conspiratoria vasta. Así, esta derrota marcó la desintegración de la nobleza como clase social y la revisión de las actitudes conocidas como Romanticismo político. Además, Borkowska (2004, 172) resalta las fuertes represalias de las autoridades rusas, que implicaban la limitación de la libertad de expresión, de prensa y de creencia, y las formas en las que los intelectuales polacos consiguieron evadir esta censura, como por ejemplo el desarrollo del lenguaje figurado. Estas fechas también coincidieron con la abolición por parte del zar de la servidumbre en el Reino de Polonia y la concesión de tierras a los campesinos. Estas circunstancias obligaron a los antiguos terratenientes a establecerse en las ciudades y a crear así una unión entre el campo y la ciudad que nunca se había dado en la historia polaca.

No obstante, es más complicado fijar la fecha de su conclusión, puesto que, a pesar de que en la última década del siglo XIX ya estaba naciendo la corriente neorromántica, los últimos positivistas dejaron el campo literario entre los años 1910 y 1916. Por lo tanto, los años comprendidos entre 1890 y 1914 se caracterizan por la coexistencia de dos tendencias literarias completamente distintas. Czerwinski (1994, 321) afirma al respecto que «most young scholars would agree [...] that the movement ended in 1881, with the collapse of social and political programs. Some argue that the latter phase of the movement coincides with the beginning of *Młoda Polska* (Young Poland) – 1890, and the beginning of modernism».

Su denominación derivó de la obra de Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* (1830-1842), publicada en un momento en el que el Romanticismo se encontraba en su punto más álgido y en la que se proclamaba el valor de la ciencia como único medio fiable para conocer el mundo. Pero, según Bryant (1985, 1), el filósofo francés no escribió sobre el positivismo, sino sobre la “filosofía positiva” y el “método positivo”. Además, existe la creencia de que el Positivismo no llegó a Polonia gracias a Comte, sino más bien a los utilitaristas ingleses, sobre

todo Herbert Spencer y John Stuart Mill (*On Liberty*, 1859)¹³³. Además, eran ávidos lectores de la obra de Charles Darwin y su teoría de la evolución, puesto que buscaban constantemente analogías entre las sociedades humanas y los organismos biológicos (hecho que explica su énfasis en el crecimiento orgánico por encima del cambio revolucionario) y pensaban que, si la naturaleza evoluciona de manera progresiva, también en la sociedad se pueden encontrar las mismas leyes (Milosz 1969, 283).

Auguste Comte, en su *Discours sur l'esprit positif* (1844) enfatiza el significado que la palabra “positivo” recibe dentro de su filosofía, y su objetivo era tratar con sujetos reales y útiles y obtener un conocimiento positivo, certero y exacto en oposición a especulaciones vacías. Władisław Tatarkiewicz, un filósofo polaco, propuso en la enciclopedia *Świat i Życie* una definición para el término positivismo:

We call by the name of positivism the attitude of those scientists who, motivated by cautiousness and limiting the aims of science to the establishment of facts and external facts only, do not consider that we are at all able to observe and to describe psychological facts exactly. According to their view we exceed the limits of real science whenever we go beyond the observed facts and the conclusions based on them; and we enter then the domain of suppositions and vain speculations. (*apud* Strzalkowski 1983, 5)

2.1. Positivismo social y político en Polonia

El Positivismo polaco, sin embargo, no fue un movimiento puramente científico o filosófico, sino también social y político, hecho que lo distingue de otros movimientos similares. Entre los pensadores polacos positivistas más conocidos se encuentran: Julian Ochorowicz –remarcable psicólogo que, bajo la influencia de Auguste Comte, escribió “Wstęp i pogląd ogólny na filozofię pozytywną”–, Franciszek Krupiński –en cuyos escritos se pueden encontrar rastros de la filosofía hegeliana, pero más adelante se vuelve hacia Comte y John Stuart Mill y combina las filosofías de ambos pensadores con la fe monoteísta y la moralidad cristiana– y Aleksander Świętochowski, entre otros. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar a Dominik Szulc y Józef Supiński¹³⁴, los primeros en ser considerados positivistas.

¹³³ John Stuart Mill influyó en los positivistas polacos sobre todo en su teoría de la ciencia, más concretamente en el método utilizado. Esto se debe a que, para poder expresar lo que estos pensadores entendían por método positivista, fue necesario acudir a los escritos de Stuart Mill, puesto que Comte no les ofrecía una exposición sistemática de dicho problema (Strzalkowski 1983, 43).

¹³⁴ Según Szulc, el desarrollo del conocimiento humano pasa por tres etapas de evolución: «that of Sophy, Philosophy and Science, corresponding closely to the three stages in the philosophy of Auguste Comte» (Strzalkowski 1983, 13). Así, constantemente resalta la importancia de que todo parta de la experiencia. En cuanto a Supiński, también defendía el conocimiento objetivo basado en hechos tangibles como Comte, puesto que, según él, la ciencia es experiencia razonada.

Aunque existan discrepancias entre los pensadores positivistas polacos con respecto a si Auguste Comte fue realmente el fundador del Positivismo, su influencia no se puede negar:

1. in the theory of knowledge: - in the phenomenalism [...] and in the negative attitude towards metaphysics. The problem of reality discussed by Polish positivists is alien to Comte, who was a naïve realist. 2. in the theory of science: - in the concept of science; in the non-acceptance of “bare facts”; in their conviction of the necessity of basing philosophy on scientific facts, which had already been stressed by d’Alembert; and above all in the increased importance attributed to scientific method, though the determination of this method follows the pattern of John Stuart Mill. [...] It is, however, much easier to trace the influence of Stuart Mill or Spencer, as of more recent date, and more occupying Polish positivists than that of Comte whose doctrine they did not much discuss since its essential notions lay at the very basis of their philosophical outlook. (Strzalkowski 1983, 42-43)

Pero estas no fueron las únicas influencias recibidas por los pensadores polacos. Primero, en la filosofía de Świętochowski, se pueden encontrar conceptos que recuerdan a Schopenhauer y a la filosofía india. Después, se puede observar la influencia que Kant y la Escuela Escocesa tienen en los escritos de Ochorowicz. Además, ambos positivistas están bajo la influencia de Kant, al igual que el mismo Comte. En cuanto a su importancia dentro de la sociedad polaca, Strzalkowski (1983, 45) defiende que, gracias a ellos, Polonia, a pesar de su falta de libertad política, fue capaz de seguir el ritmo de progreso y logros del pensamiento occidental.

Krzyżanowski (1978, 356) sostiene que los principios positivistas se usaron para la creación de un programa práctico, basado en el utilitarismo y en el trabajo orgánico, que pretendía asegurar el desarrollo económico y fortalecer la sociedad para, así, conducir a la liberación de la nación en un futuro indeterminado: «Positivism was first of all a programme of work for the Poles under conditions of total political defeat, economic regression, and backwardness of the population; it taught “the heroism of wise life” [...] and everyday efforts to save the very existence of the nation» (Kolek 1925 ,193).

Pero este programa solo encontró en el Reino de Polonia las condiciones adecuadas para desarrollarse de una forma clara y definida, y por ello es conocido también como Positivismo varsoviano. No obstante, la cultura política e intelectual fue uniforme en todos los territorios polacos a pesar de las diferencias habidas entre Cracovia y Varsovia, puesto que sus preocupaciones eran las mismas:

The differentiation of the areas of Poland ruled by different partitioning powers was not so much of a problem as it might seem, for works written by Galician writers reached readers in the Kingdom, provided they did not dabble in politics and mention the regaining of Independence ; so literature was a means of communication linking the different parts of the partitioned country and disseminating views that were important for the life of the whole nation. (Krzyżanowski 1978, 446)

Esta naturaleza práctica explica por qué su denominación no se utilizó solo para definir la corriente literaria, sino que se aplicó para describir toda la cultura polaca de la segunda mitad del siglo XIX. Así, la visión positivista de los polacos estaba marcada por el agnosticismo, el anticlericalismo, el liberalismo, el utilitarismo –desarrollado por John Stuart Mill en el tercer

capítulo de *On Liberty*, “De la individualidad como uno de los elementos del bienestar”– y el deseo de alcanzar la felicidad a través del trabajo, el conocimiento y la educación (Czerwinski 1994, 321), pero también por el inicio del sindicalismo y el florecimiento de la filosofía marxista, el movimiento socialista y el optimismo utópico¹³⁵ (Szturc 1998, 44). Más recientemente, la producción literaria de dicho periodo recibió el nombre de “realismo crítico”, ya que la actitud de los escritores era realista, pero al mismo tiempo crítica con la herencia ideológica dejada por el Romanticismo y la situación actual de los polacos en todos sus campos. Estos cambios también se vieron en cuanto a la actitud hacia Rusia, que ya no se percibía como el opresor, sino como el país de grandes escritores como Iván Turguénev y León Tolstoi, entre otros (Szturc 1998, 44).

El Positivismo no superó las tradiciones literarias de origen romántico con éxito y sus escritores convivieron con un grupo igualmente numeroso de epígonos de la época romántica:

Could be distinguished by the persistent continuation of Romantic historicism with its typical, psychological attitudes, a feature which makes one introduce such terms as “post-Romanticism” [...]. One may speak about an extremely long-lasting tendency towards Romanticism from the eighteenth century till today, since several art critics regard some works of abstractionism and surrealism as merely new forms of Romanticism. (Kolek 1925, 226)

El Positivismo se desarrolló sobre todo entre los literatos que asistieron a la *Szkoła Główna Warszawska*¹³⁶ (Escuela principal de Varsovia), la antigua Universidad de Varsovia. Es importante resaltar que después de la insurrección de 1863 comenzó el aumento del uso de la prensa y era habitual que los escritores positivistas hicieran su debut literario utilizando este medio de comunicación para difundir sus escritos, como Bolesław Prus y Henryk Sienkiewicz. Puesto que todos estaban vinculados con Varsovia –aunque no todos vivieran ahí, como por ejemplo Eliza Orzeszkowa, quien residía en Grodno–, sus trabajos se publicaban en periódicos varsovianos: *Przegląd Tygodniowy* (*La revisión semanal*, el periódico positivista más importante en Polonia), *Prawda*, *Niwa* o *Atheneum*. No obstante, el mayor aporte del Positivismo fue un tipo de novela dirigido a todo el mundo, no solamente a un público polaco como en el caso de la novela romántica (Święcicki 1994, 15). Además, la

¹³⁵ En 1880 Federico Engels publica una de sus obras más importantes, *Socialism: Utopian and Scientific*.

¹³⁶ *Szkoła Główna* jugó un papel importante en dar forma a la ideología positivista. Se fundó en 1862, poco antes de la Insurrección de Enero, como una manifestación de las reformas en el sistema educativo impulsadas en el Reino de Polonia por Aleksander Wielopolski. Después de la derrota de la insurrección, la academia fue amenazada con la rusificación, que finalmente ocurrió siete años después de su fundación. Aunque su periodo de actividad fue corto, la Escuela principal tuvo una gran influencia en la vida cultural del Reino de Polonia entre los años 1870 y 1890. Sus graduados promovieron muchas campañas publicitarias organizativas y apoyaron la comunidad con grandes aportes económicos destinados al desarrollo de la ciencia polaca a pesar de sus circunstancias desfavorables (Klimaszewski 1984, 193).

crítica literaria adquirió gran importancia durante el período positivista, y se llevó a cabo según los principios teóricos del crítico francés Hippolyte Taine, quien intentó establecer un método de investigación de las humanidades similar al sistema empleado en las ciencias naturales.

En el extremo más radical de los positivistas, representado sobre todo por los periódicos *Przegląd Tygodniowy* y *Prawda*, se hacía una crítica acérrima a los sueños revolucionarios, puesto que estos escritores opinaban que el valor de una nación no radicaba en su independencia, sino en sus contribuciones económicas y culturales. Pero su actitud crítica también se extendía al pasado polaco y a la anarquía que los nobles promovían. Así, atacaban el oscurantismo, el clericalismo y las barreras entre clases y luchaban por la igualdad entre los ciudadanos polacos. Estos seguidores de la nueva tendencia eran los herederos del racionalismo polaco del siglo XVIII, por lo que desarrollaron un programa de propagación de la literatura y de la ciencia en un intento de elevar el nivel moral de las masas. No obstante, Milosz (1969, 284) resalta que «the reappraisal of Romanticism in literature was severe, although the Positivists certainly did not refuse greatness to Mieckiewicz, Słowacki, and Krasiński. They turned their anger mostly against the second wave of the Romantics, particularly against the craze of messianic ideas».

Borkowska (2004, 190) señala que los positivistas evitaban la perspectiva subjetiva y promovían el culto al colectivo, en palabras del historiador literario Antoni Potocki. Los héroes se valoraban en función de su implicación en los asuntos públicos. Por ello, las obligaciones éticas tuvieron mayor importancia que los asuntos amorosos, que se quedaron en un segundo plano.

A pesar de estar privados de escuelas y universidades, los polacos del Reino produjeron obras literarias brillantes de la mano de escritores como Orzeszkowa, Sienkiewicz y Prus, pero también de otros como Michał Bałucki, Adolf Dygasiński, Maria Konopnicka, Teodor Jeske-Choiński, Gabriela Zapolska, Artur Gruszecki, Jan Lam y Maria Rodziewicz, entre otros. Sin embargo, Milosz (1966, 1007) destaca el desconocimiento de la literatura decimonónica polaca y de los propios nombres de los autores en el resto de Europa.

2.2. Representantes del Positivismo polaco

En sus primeras fases, los periodistas fueron los creadores e ideólogos del movimiento positivista, aunque ello se debió a que en la segunda mitad del siglo XIX el periodismo se

convirtió en una profesión. Los autores positivistas más extraordinarios eran al mismo tiempo periodistas y editores y, gracias a los periódicos, se propagaban los ideales del nuevo movimiento. Entre ellos se encuentra el ya mencionado Aleksander Świątochowski, quien fue uno de los escritores más politizados de la época y el único liberal entre los partidarios de la modernización. Su ideología política se caracterizaba por un rechazo exacerbado hacia la resistencia armada y una defensa de una actividad social que acabaría por convertir Polonia en un estado postfeudal fundado sobre el derecho, la prosperidad y el conocimiento. Además, a diferencia de sus compañeros positivistas, era extremadamente crítico con la religión y la consideraba la “comedia de la credulidad humana” (Strzałkowski 1983, 26). En sus dramas –*Antea* (1876) y la trilogía *Nieśmiertelne dusze* (1876-1889)– al igual que en sus novelas –el ciclo *Cuentos de hadas (Bajki)*– describió la presión que las normas sociales ejercían sobre la libertad individual (tal y como John Stuart Mill escribió en su cuarto capítulo de *On Liberty*, “De los límites de la autoridad de la sociedad sobre el individuo”). Es Świątochowski uno de los primeros en escribir sobre las características del movimiento positivista y la influencia de Comte:

Some understand a Positivist to be a faithful adherent of the school of Comte, others add his independent pupils, and still others apply this term to any and every philosopher whose method of research is founded on the natural sciences. With such a triple standard, misunderstandings emerge by the minute. [...] Since Positivism is far from being the invention or conception of a single man [Comte], since his fundamental ideas are the common property of several centuries and entire series of learned men; and, finally, since the most recent Positivist thinkers, so-called, contradict all the original proclamations of Comte, the founder of Positivism – it thus follows that Positivism, correctly understood, is not a school with an inflexible codex, with changeless articles of faith or with an infallible earnestness, but a scientific *method* founded upon experiment and the natural sciences, which has been applied and developed over several centuries and yields *increasingly new* results. (Świątochowski *apud* Markiewicz 1980, 9)

Eliza Orzeszkowa es conocida por obras como *Marta* (1873), que se tradujo a varios idiomas y pronto se convirtió en la Biblia del movimiento feminista alemán puesto que promovía la emancipación de las mujeres. No obstante, solo llegaría a la cima de su arte con *Nad Niemnem* (1888), una épica nacional que presentaba la situación de la sociedad polaca veinticinco años después del fracaso de la última insurrección. Más tarde, Eliza experimentaría con las formas narrativas naturalistas con obras como *Niziny* (1885), *Dziurdziewie* (1886) y *Cham* (1888). En su defensa del trabajo orgánico, Orzeszkowa afirmó que «work generates wealth; wealth, learning; and learning, virtue» (Orzeszkowa *apud* Markiewicz 1980, 17).

En cuanto a la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, esta no generó un nuevo concepto lingüístico ni nuevas formas de expresión lírica, ni tampoco vio nacer a escritores como Mieckiewicz o Słowacki. Esto se debe a que, para los positivistas, este género literario era anacrónico y discordante con el espíritu progresista de la época (Klimaszewski 1984, 204),

aspecto que más tarde desarrollará el existencialismo de Jean Paul Sartre en el siglo XX. Se pueden resaltar las contribuciones de Konopnicka, Adam Asnyk (1838-1897), Antoni Lange (1861-1929) y Felicjan Faleński (1825-1910).

2.3. Tendencia histórico-patriótica

Junto a las ideas positivistas, se desarrolló simultáneamente una corriente diferente, en parte opuesta a la anterior, conocida como tendencia histórico-patriótica, que abarcaba toda la cultura del país. Esta orientación patriótica se intensificará después de la pérdida de la independencia, puesto que la literatura se convertirá en la conciencia de la nación (Sharratt 1986, 86). A diferencia del Positivismo, era un tipo de arte que continuaba el historicismo romántico y hacía referencia a la rica herencia nacional, ya que, cuando las insurrecciones y las medidas políticas fallaron, solo quedaba la cultura para mantener la existencia de la nación polaca. Kolek (2002, 195) cita la opinión de Jan Matejko con respecto a este nuevo movimiento:

Today art is for us a very special weapon and therefore we should not separate art from our love to the fatherland... I cannot do what I would like to do. I do not compose and paint according to my understanding of the requirements of artistic perfection of the picture. I have to deal with more important things than that.

Así, el Positivismo, tan reacio al Romanticismo, volvió a las tradiciones promulgadas por la Ilustración, como el pensamiento filosófico y la predilección por ciertos temas: el mundo clásico. Sharratt (1986, 89) afirma que «the reason for Polish literature's preoccupation with Polish history and Polish reality was the threat of cultural extinction». Esto se puede comprobar en las obras de los tres grandes genios positivistas y su proliferación se debió a que, con la ambientación clásica, los autores podían tratar todos aquellos temas tabúes de la sociedad y evadir la censura de las autoridades rusas.

El máximo representante de la corriente histórico-patriótica fue Henryk Sienkiewicz (1846-1916), también conocido por obras escritas bajo las convenciones positivistas y un continuador de la novela histórica iniciada por Walter Scott y que recordaba a aquel Romanticismo inicial del siglo XVIII. Es reconocido sobre todo por su *Trylogia*, compuesta por *Ogniem i mieczem* (*A sangre y fuego*, 1884), *Potop* (*El diluvio*, 1886) y *Pan Wołodyjowski* (*El señor Wołodyjowski*, 1888), que fue una glorificación abierta de la lucha armada por la independencia,

una expresión del ideal polaco y de la solidaridad nacional¹³⁷ y un desafío ideológico a las concepciones positivistas. Es interesante el discurso que pronunció cuando recibió el Premio Nobel en 1905 por *Quo vadis?*¹³⁸ (1896):

Nations are represented by their poets and their writers in the open competition for the Nobel Prize. Consequently the award of the Prize by the Academy glorifies not only the author but the people whose son he is, and it bears witness that that nation has a share in the universal achievement, that its efforts are fruitful, and that it has the right to live for the profit of mankind. If this honour is precious to all, it is infinitely more so to Poland. It has been said that Poland is dead, exhausted, enslaved, but here is the proof of her life and triumph. [...] This homage has been rendered not to me – for the Polish soil is fertile and does not lack better writers than me – but to the Polish achievement, the Polish genius. (*apud* NobelPrize.org)

Pero estos no fueron los únicos temas desarrollado por los positivistas. Los problemas sociales estaban muy presentes en sus escritos: la vida de los judíos y de los artesanos, el inicio de la industrialización, la situación de las mujeres y los problemas de la emigración. El programa positivista creado por los intelectuales tenía entre sus directrices el trabajo desde los cimientos, es decir, los problemas de los campesinos y las áreas rurales, ya que se llevaron a cabo acciones para inculcar en los campesinos la conciencia nacional a través de la seguridad económica y la educación.

2.4. *El Naturalismo*

En el momento en el que el Realismo estaba en la cima de su desarrollo, alrededor del año 1882, llegó una nueva corriente de la mano de Émile Zola, el Naturalismo, que se debería situar en la vanguardia del Positivismo y que proclamaba que una obra literaria debía tener la misma función cognitiva que un estudio científico. Como resultado de las circunstancias descritas, la literatura de la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por su naturaleza tríplica, con el Realismo crítico en el centro, bordeado por el Romanticismo y el Naturalismo (Krzyżanowski 1978, 356). Los límites de estos tres movimientos coexistentes se

¹³⁷ Es interesante, dentro de la solidaridad polaca, mencionar la vertebración del movimiento de emancipación y autonomía sociales durante los años 1980-81. Se organizó en el ámbito del trabajo, aunque consiguió la implicación de toda la sociedad y logró, sin armas ni violencia, negociar con el poder polaco-soviético la legalización de los sindicatos independientes. Es la primera vez que la lucha se desarrolla con una clara estrategia no violenta y es organizada por “Solidarność”, un movimiento sindical autogestionario nacido en Gdańk, al frente del cual estaba Lech Walesa. No se puede omitir, además, la actuación de las mujeres durante su desarrollo: debido a la inmunidad no escrita otorgada a su sexo, conocida como *immunitet płci*, pudieron mantener vivo el movimiento a través de la organización de sus redes subterráneas durante la ley marcial (Ingrbrant 2014, 39).

¹³⁸ *Quo vadis?* hace un contraste entre un imperio pagano pero decadente como es la Roma del emperador Nero y una comunidad cristiana primitiva y virtuosa.

difuminaban fácilmente, y más teniendo en cuenta que los escritores no siempre expresaron con claridad los principios en los que se basaba su creación.

A partir de 1880 se empezó a criticar la corriente positivista, primero por Jan Gnatowski, y más tarde Sienkiewicz en *O naturalizmie w powieści* (*Sobre el naturalismo en las novelas*, 1880) y en *Listy o Zoli* (*Cartas sobre Zola*, 1893). Así surgió el Naturalismo social, que era la forma más radical del Positivismo y pretendía reunir la literatura y la ciencia, puesto que solo la observación de la naturaleza podía ser la base del trabajo literario. Pero esta tendencia a mostrar las miserias humanas no gustó entre el público polaco, y ni siquiera los escritores más progresistas como Aleksander Świętochowski, Prus, Orzeszkowa y Konopnicka la encontraron de su agrado. Según Miłosz (1969, 291), se pensó que el Naturalismo estaba bien para la próspera y feliz Francia, pero no para una nación cuya mera existencia estaba en peligro. Por ello, el Naturalismo de base francesa tuvo pocos adeptos en Polonia, e incluso estos aceptaron solo algunos de sus principios y los aplicaron de manera moderada: Antoni Sygietyński (1850-1923), Stanisław Witkiewicz (1851-1915) y Gabriela Zapolska (1857-1921).

3. Bolesław Prus (Aleksander Głowacki, 1845-1912)

Aleksander Głowacki nació en 1845¹³⁹, aunque no se conocen muchos detalles sobre su infancia. Pronto se quedó huérfano y fue criado por sus familiares, primero en Pulawy y después en Lublin. A pesar de no poseer información contrastada sobre esta etapa de su vida, se conoce que participó en la insurrección de 1863, fue herido y después encarcelado. Más tarde, ingresó en la *Szkoła Główna* aunque no completó sus estudios académicos. No obstante, nunca dejó de estudiar por su cuenta ni de soñar con dedicarse a la ciencia.

En cuanto a sus influencias, es importante resaltar la de los escritos de Herbert Spencer, hecho que el mismo Prus confesó: «I grew up under the influence of evolutionist Spencerian philosophy, and I heded its counsels, not those of idealistic or Comtian philosophy» (Miłosz 1969, 292). Así, Prus veía al ser humano como parte de la naturaleza, pero no compartía la teoría de Darwin sobre la supervivencia del más fuerte como la clave para entender las dinámicas sociales. Para él, aunque la lucha era necesaria para eliminar los individuos sin valor, la cooperación, asimismo presente en la naturaleza, era más importante, puesto que la sociedad era un organismo cuya salud dependía del equilibrio y el funcionamiento armónico de sus partes.

Hizo su debut literario con una serie de cartas en 1864 y, a partir de 1872, empezó a firmar sus obras “menos importantes” bajo el pseudónimo de Bolesław Prus. Continuó trabajando como columnista para la prensa, en periódicos como *Opiekun Domowy*, *Mucha*, *Kolce*, *Niva*, *Ateneum* y *Nowiny*. En 1874 publicó la primera parte de sus *Szkieice warszawskie* en el *Kurier Warszawski* y en 1875 comenzó su serie *Kroniki Tygodniowe*¹⁴⁰ en *The Warsaw Courier*.

Durante este periodo también desarrolló su propia teoría literaria, basada principalmente en la novela. Consideraba que la principal tarea del novelista era el descubrimiento de nuevos tipos humanos y señalar procesos sociológicos importantes. Su trabajo como periodista fue la base que llevó a Prus a escribir sus primeros cuentos cortos y, más adelante, sus novelas

¹³⁹ En el pasado se pensaba que su año de nacimiento era 1847, no obstante, recientemente se ha establecido que nació en 1845. Pietrkiewicz (2006, 191) piensa que la familia de Prus falsificó su certificado de nacimiento para asegurar su liberación de la prisión tras la insurrección de enero, debido a su supuesta minoría de edad. No obstante, esta sospecha no se funda en suficientes pruebas.

¹⁴⁰ *Kroniki Tygodniowe* eran columnas que aparecían semanalmente en los períodos en los que Prus trabajaba. Son una verdadera enciclopedia de cincuenta años en la vida de Varsovia y comentan noticias relacionadas con la vida en la capital, sobre todo, pero también sobre Polonia en general o incluso de Europa, junto a comentarios profundos con tintes cómicos. En la actualidad se han publicado en formato de libro y ocupan veinte largos volúmenes.

largas –entre estas se encuentra *Dusze w niewoli* (1877). Después de unos primeros intentos llegó a la madurez literaria y descubrió su camino en las historias que escribió sobre niños: *Przygody Stasia* (1879), *Anielka* (1880), *Katarynka* (1880), *Grzechy dzieciństwa* (1883), en los que irradia un humor muy parecido al de Dickens, su maestro en este campo.

En 1884 Prus consiguió trabajar para el semanal *Wędrowiec*, conocido por su tendencia naturalista. En este periódico se publicaron sus novelas cortas naturalistas: *Przy księżycu* y *Podwójny człowiek*. Sin embargo, Krzyżanowski (1983, 32) sostiene que, en sus primeras incursiones en la prosa, las líneas entre los informes periodísticos y la ficción estaban tan difuminados que incluso en la actualidad es difícil establecer en qué momento Prus se convirtió en escritor de cuentos cortos.

El período comprendido entre los años 1885 y 1897 marcó el cénit de la literatura de Prus, puesto que volvió su atención hacia la novela. En 1885 afirmó que «the aim of literature is to aid the spiritual development of the individual and of society. The sciences aid thought, social sciences aid thought and will, while literature aids thoughts, feelings, and will, that last indirectly» (Prus *apud* Miłosz 1969, 294). En 1885 escribió *Cienie* y un estudio sobre Farys y en 1886 empezó la publicación de sus cuatro grandes novelas: *Placówka*¹⁴¹ (1886), *Lalka*, (1890), *Emancypantki*¹⁴² (1894) y *Faraon*¹⁴³ (1897).

A partir de esta etapa, Prus muestra una actitud más bien pesimista y empieza a dudar del funcionamiento armónico de Polonia como una sociedad. En uno de sus artículos escribió: «our society today does not look like an organism, like a net in which every interstice is connected with a thousands of others, but like a heap of sand which seeps through one's

¹⁴¹ *Placówka* es el estudio de un pueblo polaco, cuyo protagonista, un campesino llamado Ślimak, sirve para ilustrar la vida del pueblo entero. Prácticamente todos los personajes son analfabetos; no hay ninguna escuela y la religión se confunde con la magia. El argumento se construye alrededor de una serie de desgracias que le ocurren al protagonista cuando este rechaza vender su parcela de tierra a los alemanes.

¹⁴² *Emancypantki* es una de las novelas menos exitosas de Prus y a la que Miłosz (1969, 299) califica como «artistic failure». Este fracaso puede deberse probablemente a los pocos conocimientos que el autor tenía sobre las mujeres, puesto que no fue capaz de crear unos personajes convincentes. La novela gira en torno a la derrota de la emancipación desde el punto de vista del ajuste social y su impacto en las mujeres ingenuas y entusiastas. Siguiendo con los temas presentados en sus novelas anteriores, parece que Prus vuelve a intentar justificar el fracaso a través de su personaje Madzia Brzeska. Głowiński (1980, 41) afirma que la principal preocupación de esta novela no es la descripción de la vida de una mujer inocente, sino más bien la descripción del mundo a través de las categorías que ella considera propias.

¹⁴³ En cuanto a *Faraon*, a diferencia de *Emancypantki*, no hay ninguna duda sobre su calidad literaria y narrativa. En esta novela se discute, bajo el formato de una novela histórica, un problema relevante en todas las épocas de la historia, es decir, el funcionamiento y mantenimiento del poder político. La selección del reinado del Faraón Ramsés XII (que nunca existió) en el siglo XI a.C. se debe a la búsqueda de un escenario alejado de las presiones y la censura del tiempo de Prus. Lo que hace que esta obra sea especialmente interesante es el hecho de que, hasta el momento, nadie había intentado tratar los asuntos de Estado en una novela.

fingers» (Prus *apud* Miłosz, 1969 302). Además, aunque no excluía un mayor entendimiento entre los polacos y los rusos, se mostraba muy escéptico ante la idea de una coexistencia con los alemanes, pensamiento que se puede observar en *Placómska*. Miłosz cita las palabras de Prus con respecto a su ideología pesimista:

We live in the epoch when science is beginning to lose its character of universal truth and is becoming a set of falsities, of instruments for a rapacious policy.... The honor of creating such a science belongs to the Germans; less than a year ago, a philosopher, Hartmann, acting as a political agent, advised his compatriots to exterminate the Poles... Wait a bit, and upon the stem of the once glorious German science will grow a “new chemistry” to poison unpleasant peoples, a “new medicine” to contaminate them with epidemics. [...] And that if a war creates proper frames for the Slavic question which today – in reality – does not exist? And what if it happens so that all the Slavs would desire to be free, in their own lands, in order to work, within the limits of their forces, for some new civilization and not to feed upon Roman-German remnants? (Prus *apud* Miłosz 1969, 302-303)

En 1895 Prus viajó a Alemania, Suiza y Francia y, a la vuelta, encontró problemas para llegar a sus lectores a pesar de seguir trabajando como publicista. Así, tras el cambio de siglo, se dedicó más al trabajo social que a la escritura, campo en el que ya no tenía tanto éxito. En 1901 publicó *Najogólniejsze ideaty życiowe*, el único tratado literario que escribió sobre su visión teórica. Su trabajo en la novela *Przemiany* fue interrumpido por su muerte en 1912. Bolesław Prus determinó el camino del desarrollo de una de las tendencias más importantes dentro de la historia de la literatura polaca, el Realismo (Czerwinski 1994, 328). No obstante, es interesante constatar que, a diferencia de Sienkiewicz y Orzeszkowa, no consiguió reconocimiento por su talento hasta después de su muerte (Krzyżanowski 1972, 389).

4. *Lalka* (*La muñeca*, 1890)

Lalka es la obra más importante de Prus y, según Kolek (1925, 191), la primera novela polaca excepcional sobre la clase media, que ofrece una amplia imagen de su vida, problemas sociales y los conflictos suscitados por el fracaso de la insurrección de 1863. Este hecho se corresponde con la visión totalizadora de la novela de Prus, parecida a la de Balzac en Francia (Jauksz 2020, 25). Se empezó a publicar por entregas en un periódico de Varsovia desde septiembre de 1887 hasta marzo de 1889 y como novela en tres volúmenes en 1890. Welsh (1963, 33-36) resalta que Prus basó su obra en sus propias observaciones sobre la sociedad polaca. Por lo tanto, los personajes, las localizaciones y los temas son todos representativos de dicha sociedad. Mientras, el autor intenta mantener una actitud objetiva, sin ninguna filosofía intrusiva, examina en detalle las tensiones y conflictos existentes en las relaciones humanas. Incluso la elección del establecimiento de la acción en el pasado reciente (una década antes de la publicación) es decisiva, pues ayuda a que el lector reconozca el escenario y entienda la estructura compleja de la novela.

Aunque sea el estudio de un colectivo y sea conocida como una novela sin héroe, el autor centra su atención en Stanisław Wokulski, el protagonista y la encarnación del conflicto sufrido por muchos polacos de la época, es decir, el suscitado entre las tradiciones heredadas del Romanticismo y la nueva ideología, el Positivismo. El sufrimiento de Wokulski comienza cuando, después de ver a Izabela Łęcka —una aristócrata venida a menos—, se enamora perdidamente de ella. Pero, a pesar de su pésima situación económica, Izabela desprecia al comerciante por considerarlo inferior y no merecedor de sus atenciones. Es interesante resaltar que, a pesar de que los primeros críticos de la novela describían a Izabela como una muñeca de salón («Izabela amaba el mundo de los salones más que a la vida misma» [L, 439]), no solamente a ella hace referencia el título de la obra, sino también a una muñeca real dentro de la ficción, sujeto de un caso judicial.

Pero esta historia no tiene un héroe tradicional, y la misma composición de la novela refuerza esta idea. La narración del autor, que se centra en Wokulski y el relato de los eventos de 1870 —el tiempo de la acción—, se ve interrumpida por el discurso de Rzecki, quien también juega un papel importante en la historia del protagonista y constituye un segundo narrador, pero, además, introduce otro elemento relacionado con el pasado del personaje: a través de *flashbacks* presenta al lector la “Primavera de las naciones” de 1848-49. Asimismo, debido a la extensa galería de personajes, la novela se construye de tal manera que el lector puede

observar la vida varsoviaña a través de dos prismas diferentes: por un lado, desde el punto de vista de la pequeña burguesía que se reúne en la tienda de los Mincels y, por otro lado, desde el de la casa de vecinos de la calle Krucza. Todo esto hace que *Lalka* sea una novela con un protagonista colectivo, la historia de una comunidad humana en la que el autor pretendió presentar los procesos sociales que se desarrollan en una comunidad urbana cambiante durante la vida de tres generaciones (la intención inicial del autor fue ponerle el título *Trzy pokolenia* – Tres generaciones). Este aspecto recuerda al proyecto de Balzac, *La comédie humaine* (1830) por la pretensión de universalidad, algo típico del Realismo.

Krzyżanowski (1972, 392) enumera tres factores que determinan la importancia de la obra dentro de la literatura polaca: primero, su realismo y la abundancia de detalles sobre los hábitos, costumbres y problemas sociales que describe; segundo, el vívido retrato de los personajes y, tercero, los tintes humorísticos que están presentes a lo largo de toda la narración.

Se trata de una novela rica en observaciones sobre la vida diaria en Varsovia y cumple las exigencias básicas del género, puesto que guía al protagonista hacia una plena conciencia de la ruptura entre su sueño y la realidad de la sociedad que lo rodea. Además, la ruina final de Wokulski se podría interpretar como la derrota de toda una generación de polacos incapaz de superar su herencia romántica y la imposibilidad de llevar a cabo los ideales positivistas de trabajo orgánico. Además, Kolek resalta que:

The novel may also be seen as an accusation of the whole trend of Romanticism with its old-fashioned and ungrounded social divisions, its apotheosis of the armed struggle for Independence in spite of repeated failures, and its neglect of the more basic needs of the population with its illiteracy and poverty [...]. The ideological “message” of the novel is by no means all that obvious and the statements made above are greatly tempered by the warm-hearted, even affectionate, treatment of the characters possessing the Romantic traits. In spite of that, the pessimism of the final conclusions is inescapable. Prus laid much more hope in the progressive younger generation though, naturally, no such conception could appear in print controlled by Tsarist strict censorship. (Kolek 1925, 191)

En un inicio, la novela no fue recibida con gran entusiasmo, aunque sí algunos críticos de la generación más joven la reconocieron como un clásico. En la actualidad, es considerada como la mejor novela polaca debido a su perfección artística y profundidad intelectual, la novela polaca más europea.

4.1. La persecución amorosa en *Lalka*

Lalka no es una novela decimonónica de adulterio, sino que la mujer no está comprometida todavía y sus sentimientos e intereses oscilan entre varios pretendientes. Sus protagonistas no están casados ni, aunque tengan intención de hacerlo, llegan a contraer matrimonio.

Izabela no es una heroína adúltera al uso, aunque sí que se entiende que, en otras circunstancias, reuniría los requisitos para serlo. Wokulski no es un marido viejo que no presta atención a su mujer, sino un comerciante completamente entregado a su tardía pasión amorosa. Sin embargo, aunque no haya adulterio propiamente dicho, sí que aparecen todos los elementos necesarios para que este texto sea el adecuado si se analiza la percepción de la sociedad polaca al respecto. Es decir, se describen a la perfección cuáles son las motivaciones de las jóvenes para ser infieles, cómo evalúa la sociedad su falta y cuáles son las consecuencias para los implicados. Aunque los protagonistas no llegan a casarse, a través de sus conversaciones y pensamientos, y gracias al ejemplo de otros personajes como es el matrimonio del barón Dalski, se infiere que el posible futuro de la pareja conllevaría, sin dudarlo, el adulterio de Izabela.

José María Guelbenzu (2008) afirma que Prus es «en todo superior a su nobelizado contemporáneo Sienkiewicz; el primero fue un escritor realista centrado en los problemas de su tiempo, que se integró en el conflicto personal y social del individuo, mientras que el segundo fue un adulador de lectores patrióticos». Así, mientras los amoríos entre Wokulski e Izabela mantienen la intriga, la habilidad del escritor los entreteje con el contexto histórico de conflicto de clases y la lucha existente entre el Romanticismo polaco tardío y el positivismo imperante en Europa. A pesar de que la narrativa describe la decadencia de algunas estructuras sociales, como es la aristocracia, abarca mucho más, puesto que acepta la diversidad de la vida en lugar de rechazar sus aspectos negativos, que son mostrados con humor.

Los temas que abarca la literatura son aquellos que preocupan a su sociedad, aspecto que la diferencia de la literatura realista actual, que no tiene pretensiones de universalidad. En el caso de Polonia, después de haber estudiado en profundidad su contexto histórico, se puede comprender que los polacos no estuvieran interesados en leer sobre el adulterio. Para ellos, la institución del matrimonio no estaba en peligro puesto que toda la población centraba sus esfuerzos en la situación política y en la recuperación de la libertad perdida. Por lo tanto, la infidelidad, tanto la femenina como la masculina, no es uno de los tópicos del realismo polaco, a pesar de su popularidad en el resto de Europa. Cuando sí que está presente, actúa como un aspecto secundario de la novela, como es el caso de *La tierra de la gran promesa* o *Chłopi*. Además, aquellas novelas que se acercan más al estilo y argumento de *Madame Bovary*

no son consideradas obras relevantes y no tienen traducciones, como por ejemplo *Na skalach Calvados*¹⁴⁴ de Antoni Sygietyński o *Cham* de Eliza Orzeszkowa.

En este capítulo se analizará el argumento¹⁴⁵ de la novela y se observará el retrato fidedigno de la sociedad polaca, pero sobre todo varsoviana, en la que el autor se desenvolvía. Por lo tanto, sin menoscabo del análisis discursivo, se hará hincapié en el contenido: acciones, acontecimientos, personajes, objetos y ambientes.

4.1.1. Un comerciante y una aristócrata

Lalka, a pesar de contener el estudio de un personaje central (Wokulski) y dos retratos completos (Izabela e Ignacy), ninguno de ellos es suficientemente heroico como para dominar el entresijo social o controlar el funcionamiento de la trama (Pietrkiewicz 1960, 99). Wokulski encarna el idealismo romántico a la vez que el positivismo, mientras que Izabela representa todo aquello que la nueva corriente pretende dejar atrás, como son los privilegios de la aristocracia y las formas románticas en general. A continuación, se hará la descripción de cada uno de ellos y se demostrará que ambos son producto de su tiempo y de su clase social. En los retratos de ambos personajes se ha optado por el análisis de aquellos elementos narrativos más representativos de esta tipología narrativa y desde el punto de vista del tema de la tesis, el adulterio.

4.1.1.1. Izabela, la muñeca en la casa de muñecas¹⁴⁶

4.1.1.1.1. Sus rasgos: características de una aristócrata

Izabela Łęcka, representada como una doncella proveniente de una buena familia y deseada en el mercado matrimonial, solo contaba con dieciocho años en el momento del discurso, el año 1878, por lo que se puede concluir que nació alrededor de 1860. Desde su primera

¹⁴⁴ *Na skalach Calvados* de Antoni Sygietyński cuenta la vida de los pescadores normandos y, debido al interés que Gustave Flaubert despertaba en el autor, se pueden reconocer en Berta, la protagonista, características de Emma Bovary.

¹⁴⁵ Se entiende argumento como «la construcción artística, como la modalidad que adopta la construcción del relato como ordenación de una serie de hechos [...] es lo que el lector recibe, el lector se entera de lo sucedido sujeto a una modalidad, aspectualidad, voz y tiempo» (Pozuelo Yvancos 2009, 228-229), diferenciándolo de la trama o la historia, que «tiene un orden lógico-causal-temporal [...] una serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores» (Pozuelo Yvancos 2009, 228, 230).

¹⁴⁶ Según Welsh (1963, 34), Prus crea, en Izabela, el personaje de una mujer infeliz, víctima de la sociedad en la que vive y que, por lo tanto, recuerda al creado por Charles Dickens en *Nuestro común amigo* (1864), Bella Wilfer, a la que describe como “the doll in the doll’s house” (la muñeca en la casa de muñecas).

aparición, el narrador hace hincapié en su apariencia exterior, de extremada belleza, rasgo que marcará sus relaciones sociales y que los demás personajes repetirán con asiduidad:

Era Izabela una mujer extraordinariamente hermosa. Todo en ella era único y perfecto: la altura, más que mediana; la figura, espléndida; la cabellera, espesa y rubia de tono ceniza; la nariz, pequeña y recta; los labios, carnosos; los dientes, cual perlas, y las manos y los pies, modélicos. Lo que causaba más impresión eran sus ojos, ya oscuros y soñadores, ya llenos de alegres chispas, ya de color azul claro y fríos como el hielo. También causaba sensación el juego de su fisonomía. Cuando hablaba, hablaban sus labios, sus cejas y sus fosas nasales; también sus manos y su porte, pero, sobre todo, sus ojos, con los cuales parecía desear verter toda su alma en el oyente. Cuando escuchaba, parecía desear beber el alma del hablante. Sus ojos sabían abrazar, acariciar, llorar sin lágrimas, abrasar y helar. (L, 89)

Para analizar a Izabela empezaremos por sus orígenes y su familia. Se hacen frecuentes alusiones a su padre, su prima y su tía, pero no ocurre lo mismo con la madre. Con respecto a ella, se menciona su muerte, pero no cuándo acontece ni se profundiza más en las consecuencias de la falta de una figura materna, como ocurre, por ejemplo, en *La Regenta*.

Izabela sufre las consecuencias del sistema educativo¹⁴⁷ al que había sido sometida debido a su condición como mujer aristócrata y vive alejada de la realidad y sin un contacto directo con la vida ordinaria. Prus denomina este mundo de la protagonista como el «mundo de la eterna primavera» (L, 91), en el que todo es organizado de tal manera que proporcione placer y entretenimiento:

Izabela había vivido desde la cuna en un mundo hermoso y no sólo sobrehumano sino también sobrenatural. Dormía entre los plumones más finos, se envolvía en sedas y brocados, se sentaba en mullidos asientos de tallados ébanos y palisandros, bebía en cristal de Bohemia y comía en plata y porcelana tan cara como el oro. Para ella no existían las estaciones del año; sólo una eterna primavera, llena de luminosidad suave, de flores frescas y exquisitos aromas. No existían las partes del día, pues a veces, incluso durante semanas enteras, se acostaba a las ocho de la mañana y almorzaba a las dos de la madrugada. (L, 90)

La aristócrata tampoco era consciente de las vicisitudes de las clases sociales pobres, a las que cree inferiores, opinión que comparte con el lector a través de la técnica del estilo indirecto libre: «Además de este mundo encantado, también había otro, el ordinario. [...] Y se decía a sí misma, que aquel mundo, aunque inferior, era bonito [...] su corazón rezumaba bondad hacia los habitantes de aquel mundo inferior» (L, 93-95). Cuando durante uno de sus viajes tiene la oportunidad de visitar una forja y observar a sus trabajadores, estos, desde su visión romántica, le recuerdan a los cíclopes martilleando las armas contra los divinos gobernantes del Olimpo¹⁴⁸:

¹⁴⁷ Con relación a su educación, Wokulski llega a preguntarse si cada una de sus palabras son propias o producto directo de una lección aprendida de memoria, si «no es más que un método gracias al cual las bien educadas señoritas embelesan a idiotas como yo» (L, 904).

¹⁴⁸ Es interesante mencionar que la descripción que Izabela hace de la forja recuerda a la monumental arquitectura rusa, incluso de la época comunista.

Entonces tuvo la sensación de haber bajado de las felices alturas del Olimpo. Le vinieron a la mente las leyendas sobre los gigantes rebeldes, sobre el fin de ese mundo tan hermoso en el que se hallaba, y por primera vez en su vida, ella, la diosa ante la cual doblaban el espinazo mariscales y senadores, sintió miedo. (L, 96)

Dentro de su concepción, incluso piensa que Polonia es un país de poca cultura, *un pueblo bárbaro*. A partir de este momento empieza a darse a las actividades filántropas, pero siempre con un motivo egoísta, y es que «le parecía que en alguno de estos miserables, tal vez en todos, se ocultaba el mismo Cristo, que le salía al paso con el fin de proporcionarle ocasión para hacer una buena obra» (L, 95). Dicha escena no deja de recordar al Realismo espiritualista ruso, pero también a los personajes Nazarín y Benita de la *Misericordia* (1897) de Benito Pérez Galdós.

Pero también muestra una actitud despreocupada en su vida cotidiana, y es que no es capaz de afrontar ni siquiera a su propia realidad. Cuando debe enfrentarse a situaciones complicadas, simula dolores de cabeza para poder escapar. Además, incluso aquellos problemas que no puede rehuir son rápidamente olvidados por ella, puesto que, desde su carácter narcisista, nada que no sea su propia persona recibe demasiada atención por su parte: «Izabela relató a Florentyna las aventuras vividas en el hipódromo, mas al cabo de una hora ya no pensaba en ellas» (L, 451); «La pregunta de cómo iría la subasta, que la había tenido preocupada durante días, desapareció sin dejar rastro» (L, 594).

Su actitud en general recuerda al comportamiento de las lectoras románticas. Está fascinada por escuchar leyendas entre ruinas y se muestra muy sensible a la poesía, sobre todo a la de Adam Mickiewicz: «Sus labios temblaban y le acudieron lágrimas a los ojos. [...] Izabela se enjugó los ojos y abandonó de prisa las ruinas» (L, 935). Por ello, en un ambiente romántico y ruinoso, Izabela se siente más predispuesta a escuchar la declaración amorosa de Wokulski y emocionarse con ella.

En lo que respecta a su romanticismo, no se pueden dejar de mencionar las lecturas de Izabela, entre las que se encuentra la obra de su primo Zygmunt Krasiński, poesía de base cristiana que describe una sociedad sacudida por la lucha de clases; Adam Mickiewicz; *Romeo y Julieta* e incluso la novela *Une page d'amour* de Zola. Además, su prima Florentyna también añade las novelas sentimentales, hecho que fortalece su caracterización como lectora romántica y recuerda a los folletines leídos por Emma Bovary.

Pero la situación de Izabela cambia cuando empieza a sentir las consecuencias de la mala situación económica que su progenitor había traído a la familia. La joven vive en la casa familiar con su padre, descendiente de una familia aristócrata de la que había heredado una gran fortuna. Sin embargo, al inicio de la novela él ya había perdido toda su riqueza, incluso

la dote de Izabela, y tiene dificultades para llegar a fin de mes. Es interesante detenerse en la descripción que Prus hace de este peculiar personaje y la evolución de su economía:

El señor Tomasz Łęcki era un hombre de unos sesenta años, no muy alto, corpulento y sanguíneo. Lucía un pequeño bigote blanco y una cabellera del mismo color, peinado hacia arriba. De ojos grises y sabios y erguido de cuerpo, caminaba de forma decidida. En la calle le cedían el paso, y la gente sencilla decía: «Tiene que ser todo un señor.»

En efecto, el señor Łęcki contaba en su estirpe con un sinfín de senadores. Todavía su padre poseía millones y él mismo, de joven, tampoco anduvo manco. Más tarde, empero, parte de la fortuna fue engullida por los acontecimientos políticos y lo que quedaba por los viajes por Europa y las relaciones en las altas esferas. Pues *pan* Tomasz, antes de 1870, solía visitar la corte francesa y más tarde, la vienesa y la italiana. [...] Ahora llevaba años sin moverse de Varsovia al no tener dinero suficiente para brillar en corte alguna. En cambio, su piso se había convertido en el centro del mundo elegante y lo fue hasta el día en que corrió el rumor de que *pan* Tomasz no sólo había dilapidado su propia fortuna, sino también la dote de Izabela. (L, 86-87)

Por los problemas económicos descritos con anterioridad, Izabela es rechazada por su grupo social: «Los primeros en desaparecer fueron los pretendientes, tras ellos las damas poseedoras de hijas poco agraciadas y con los que quedaba rompió el propio Tomasz, restringiendo sus relaciones exclusivamente a los miembros de su familia» (L, 87). La marginalización del entorno es una afrenta que no puede soportar y provoca su propio rechazo y desprecio hacia la aristocracia que le ha dado la espalda: «más despreciaba a la gente: no lograba entender que a una mujer tan hermosa, buena y tan exquisitamente educada como ella el mundo la diese de lado sólo porque ¡no tenía una fortuna!» (L, 439). Por ello, «Izabela se consumía en la soledad y el silencio de su bella residencia [...]. Hoy, este mismo salón aparecía frío, oscuro y desierto... No quedaban sino ella y la invisible araña de la tristeza que siempre cubre con sus redes grises aquellos lugares en que fuimos felices» (L, 103-104). La cita utilizada es, por otro lado, un despliegue de características románticas para describir el estado de ánimo de la protagonista y la soledad a la que la condena la sociedad por su pobreza. Pero también es ella misma la que contribuye a su aislamiento a través de su actitud tiránica hacia sus pretendientes, quienes se veían sometidos a la burla pública si mostraban abiertamente su interés por ella:

Por aquella época, casi todo el mundo se había apartado de Izabela. Si bien era cierto que los señores mayores todavía la agasajaban con galanterías a causa de su belleza y elegancia, los más jóvenes, sobre todo aquellos que poseían títulos o grandes fortunas, la trataban con frialdad y la mantenían a distancia. [...] miraba a través de los visillos la calle por donde pasaban los carruajes de los señoritos bien, los cuales, bajo los más diversos pretextos, desviaban la vista de sus ventanas con tal de no tener que saludarla. (L, 439-440)

Esta soledad se debe también a la opinión escéptica que Izabela tiene de la institución del matrimonio. Su origen aristocrático le impide creer en el amor verdadero, puesto que dentro de su clase social los matrimonios son negocios que solamente se basan en el nombre (o título) y en el patrimonio. Así, su criterio es una prueba más del cinismo de la aristocracia:

Izabela aprendió, poco a poco, que sólo era posible elevarse a tamañas alturas [...] con ayuda de dos alas: la cuna y el dinero. [...] De ahí el deber de contraer matrimonio meditados, cosa de la que mejor entendían las damas entradas en años y los señores de edad provecta. La elección adecuada de nombres y de fortunas lo significaba todo, pues el amor – no ese amor loco con el que sueñan los poetas, sino el verdaderamente cristiano – sólo aparecía después del sacramento, y era del todo suficiente que la esposa vistiera el hogar conyugal con su bello porte y el marido la acompañara en el mundo con su seriedad. (L, 98-99)

Los enlaces concertados despiertan en ella un gran rechazo tanto hacia los matrimonios como hacia los hombres en general, hasta tal punto que los ve como una desgracia para las mujeres y se atreve a afirmar que «no hay felicidad en los matrimonios» (L, 99). No obstante, Izabela se muestra exigente en general en su elección de marido, posiblemente debido a la alta opinión que tiene de sí misma. Ninguno de sus pretendientes reúne los tres requisitos que ella marca: «que su futuro cónyuge le gustase, tuviese un apellido ilustre y una fortuna en consonancia» (L, 100). Se puede observar cómo el autor utiliza la ironía, una técnica muy habitual durante el Realismo, para describir a su protagonista; incluso se podría hablar de un personaje caricaturesco de las aristócratas de la sociedad decimonónica.

Su tía, la condesa Karolowa, pensando en su porvenir, intenta hacerle cambiar de opinión en cuanto a los matrimonios, y es que, desde su punto de vista, «la situación de una mujer hermosa casada con un hombre viejo no es de las peores. Todo el mundo se interesa por ella, habla de ella y le rinde honores por su sacrificio, y un marido viejo es menos exigente que uno de mediana edad...» (L, 106), tal y como le aconsejaba también Fejoo a Fortunata en *Fortunata y Jacinta* (1887). Sin embargo, otro de los miembros de la aristocracia, su antiguo pretendiente Kazimierz Starski, reflexiona sobre lo que son los matrimonios de la nobleza:

Si el matrimonio ha desempeñado algún papel en la historia, bien seguro que no se trata de bodas contraídas por amor, sino de aquellas otras contraídas por interés. [...] El matrimonio es un acto demasiado importante como para contraerlo tras una mera consulta al corazón. No se trata de una poética unión de dos almas, sino del resultado de la conjunción de los intereses de muchas personas. (L, 849-850)

Pero también había aspectos de su carácter y de su historia personal que podían favorecer la aceptación de un matrimonio concertado, como el desconocer lo que es el amor y aspirar a uno de características idealizadas: «jamás había estado enamorada. Contribuían a ello la frialdad de su temperamento, la convicción de que el matrimonio no necesitaba de adornos poéticos y, finalmente, un amor ideal» (L, 101).

En su opinión sobre los matrimonios entre aristócratas llama la atención la reflexión que hace sobre la evolución de estos hombres mayores que deciden casarse con mujeres mucho más jóvenes que ellos y en la que parece hacer una descripción del regente don Víctor, el marido de Ana Ozores: «Un marido en batín, que bostezaba en presencia de su mujer, que

la besa con unos labios llenos del humo de un cigarro puro [...]. Y lo peor era que, antes de la boda, cada uno de ellos se mostraba como el admirador más ardiente» (L, 99).

La protagonista se podría considerar una persona frígida, pues respondía a las atenciones de sus pretendientes con una indiferencia gélida, desdeñosa. Dicha actitud se la inculcaron desde pequeña, ya que «siempre tenía presente que una señorita con un apellido como el suyo no debía mostrar sus sentimientos, ni tan siquiera ante la ruina» (L, 591). Pero Prus profundiza más en los motivos de su frialdad y desenmascara su extraño amor secreto, «el más extraño de que se haya tenido noticia» (L, 101): una estatua de Apolo. Después de verla y quedarse prendada de su belleza, decide adquirir una para sus dependencias. Así, comienza a soñar con ella y a identificarla con el hombre ideal al que le gustaría conocer en la vida real¹⁴⁹:

En una ocasión vio en una galería de arte una estatua de Apolo que la impresionó tanto que, tras comprar una copia de la misma, la colocó en su gabinete. La contemplaba durante horas, pensaba en ella y... quién sabe cuántos besos habían calentado las manos y los pies de la mármorea deidad. [...] en su divino semblante le mostraba, embellecidos, los rasgos de aquellos hombres que en algún momento la habían impresionado. (L, 100-101)

Esta frigididad sexual la lleva a coqueteos inocentes que la traen consecuencias desafortunadas. Uno de los mejores ejemplos sería el introducido por el narrador a través de la presencia de varias celebridades como personajes de la novela. El primero es Rossi, quien visita Varsovia en junio de 1878 y es un antiguo amor de Izabela: «Un par de años atrás, precisamente en París, Rossi era el ideal de Izabela; estaba enamorada de él y ni siquiera ocultaba sus sentimientos, por supuesto en la medida en que tal cosa era posible en una señorita de su posición» (L, 475). Para la joven y su progenitor, el haber viajado a países lejanos es una manera de escaparse de la realidad incierta de su país, de vivir una ilusión exótica. Por ello, tal y como afirma Buda (2019, 126-127), Izabela se queda prendada primero de Rossi y después de Kaazimierz Starski por sus visitas a América y a China, respectivamente, pues la distancia geográfica puede simbolizar distancia social —lo mismo ocurre cuando Wokulski retorna de París y es esta misma distinción social la que el protagonista busca con sus viajes

¹⁴⁹ La atracción que Izabela siente por su estatua de Apolo recuerda al mito de Pigmalión, presentado en *Las metamorfosis* de Ovidio. En esta obra, Pigmalión, rey de Chipre, decide casarse con la mujer perfecta, pero, ante la imposibilidad de encontrarla, se dedica a la creación de esculturas. Así es como crea a Galatea y se acaba enamorando de su belleza. Al igual que Izabela, él también sueña con que su estatua cobra vida:

Pigmalión se dirigió a la estatua y, al tocarla, le pareció que estaba caliente, que el marfil se ablandaba y que, deponiendo su dureza, cedía a los dedos suavemente, como la cera del monte Himeto se ablanda a los rayos del Sol y se deja manejar con los dedos, tomando varias figuras y haciéndose más dócil y blanda con el manejo. Al verla, Pigmalión se llena de un gran gozo mezclado de temor, creyendo que se engañaba. Volvió a tocar la estatua otra vez y se cercióro de que era un cuerpo flexible y que las venas daban sus pulsaciones al explorarlas con los dedos. (*Las metamorfosis*, Libro X de Ovidio).

Sin embargo, a diferencia de la joven polaca, el rey chipriota sí que consigue la felicidad junto a su amada Galatea, puesto que la diosa Afrodita se apiada de él: «mereces la felicidad, una felicidad que tú mismo has plasmado. Aquí tienes a la reina que has buscado. Ámala y defiéndela del mal».

finales, antes de desaparecer. Sin embargo, no sirve cualquier destino para fascinar a la aristócrata, sino solo aquellos lugares relacionados con la libertad y no con la ocupación sufrida por Polonia.

En sus intentos de acercarse al artista, la joven utiliza el amor que Wokulski le profesa, a pesar de esto representar una humillación para el comerciante, puesto que toda la sociedad, incluso su inocente amigo Rzecki, es consciente del interés real de la aristócrata: «con sus bellísimos y soñadores ojos, devoraba al actor [...] Hasta un niño vería enseguida que esa señorita, de por sí fría como el hielo, está hoy loca por Rossi... ¡Cómo lo miraba, cómo se olvidaba a ratos de disimularlo, y dónde, en el teatro, ante mil personas!» (L, 534-535). Pero, aunque Izabela admire a Rossi, no ve ninguna posibilidad real de un matrimonio entre ellos, puesto que la aristócrata no se imagina dedicándose a cuidar del vestuario teatral de su marido y renunciar a su vida de lujos: «¿Casarse con Rossi? ¿Cuidar de su vestuario y tal vez coser los botones de sus camisas de dormir...? [...] Amarlo, amarlo sin esperanza... con eso bastaba... Amar y, a veces, hablar con alguien de ese amor trágico...» (L, 478).

Más adelante, en abril de 1879, es Molinari quien visita Varsovia. Este es un violinista italiano, que, a pesar de no poseer ningún título nobiliario, trataba a toda la aristocracia varsovia con insolencia y de manera ofensiva, hecho que despierta la curiosidad de Izabela. Su atractivo es tan grande que la protagonista incluso empieza a identificar al músico con su visión de Apolo: «Pese a que lo conocía desde hacía pocas horas, Molinari había despertado en Izabela un vivo interés. Cuando, tras volver más tarde a casa, echó un vistazo a su Apolo, le pareció que el marmóreo ídolo compartía con el violinista la postura y ciertos rasgos» (L, 1142). Sin embargo, el artista no consigue causar una buena impresión en la sociedad, y esto lo hace insignificante a ojos de Izabela y pone fin a su éxito en Varsovia. Este acontecimiento descubre una nueva faceta de la protagonista, como una muñeca de la sociedad, pues hubiera sido capaz de perdonar que Molinari asesinara a Wokulski, pero no así que causara mala impresión.

4.1.1.1.2. Evolución del personaje

A diferencia de su pretendiente, el personaje de Izabela se podría considerar plano, puesto que no presenta cambios significativos a lo largo de la narración. Las únicas modificaciones que sufre están estrechamente relacionadas con la percepción que tiene de Wokulski, pero estas no se ven reflejadas en sus actitudes ni acciones.

Así, desde el principio la actitud de Izabela es de rebeldía frente a lo que la sociedad esperaba de ella (un ejemplo sería su opinión sobre los matrimonios por conveniencia) y rechaza a todos los pretendientes por considerarlos indignos. Incluso cuando todos los jóvenes aristócratas abandonan su conquista debido a la situación económica de su familia y se ve obligada a aceptar la propuesta de Wokulski, continua sin cambiar su actitud altanera en sociedad y sigue coqueteando con otros hombres¹⁵⁰, sublevándose una vez más frente a lo que la sociedad decimonónica polaca podía esperar de una joven recién prometida.

4.1.1.1.3. Modalización narrativa

La modalización narrativa es el tipo de discurso que el narrador utiliza para relatar los hechos de la novela, es decir, la perspectiva adoptada por el narrador para presentar la historia a sus lectores. En la literatura de la segunda mitad del siglo XIX las dos técnicas más extendidas son el monólogo interior (un buen ejemplo sería el soliloquio de Izabela en su *chaisse-longue*) y el estilo indirecto libre.

En la descripción de los protagonistas, pero también en la historia en general, no deja de ser llamativa la polifonía utilizada por el autor para retratar a sus personajes de una manera más fidedigna. Por ello, uno de los recursos más utilizados por los autores positivistas es la caracterización de los personajes en relación con su ambiente, es decir, a partir de las relaciones que establecen con su entorno y de cómo son vistos por los demás. En este caso, Izabela es un personaje altamente elogiado y criticado por la sociedad que la rodea. Su primo, Julian Ochocki, la idolatra hasta tal punto de considerarla una diosa («¿Distinguida? [...] Diga más bien que es ¡una diosa! Cuando hablo con ella me parece que llenaría toda mi vida» [L, 341]), al igual que el barón Dalski, uno de sus antiguos pretendientes («¡Qué feliz el hombre a quien ella entregue su corazón y su mano! ¡Qué encanto, amigo mío, qué inteligencia! En verdad se la puede reverenciar como a una diosa» [L, 829]). Pero quien más reflexiona sobre Izabela es Wokulski: «Si ella no es un ángel ¡yo soy un perro!» (L, 900).

No obstante, también tiene detractores, como el judío Szuman, quien ve en ella la perdición de Wokulski («la señorita Łęcka, de cuyo lado no apartaremos a ese tonto de capirote ni con fórceps. Y eso que ya empieza a darse cuenta de la catadura de la susodicha [...] No es

¹⁵⁰ El caso del personaje de Izabela Łęcka es curioso, puesto que, incluso en la actualidad, la sociedad polaca la sigue considerando como la *femme fatale* de su literatura, la mujer perversa que provoca la desgracia de su pretendiente. No obstante, es interesante observarla como una mujer que no aceptaba las convenciones misóginas de la época y se rebelaba ante lo que la sociedad intentaba imponerle, como es un matrimonio por conveniencia.

precisamente una mujer íntegra [...] Hermosa y malcriada, pero sin alma» [L, 1049-1051]); el barón Krzeszkowski, quien la describía en sociedad como una «mocita entrada en años, añadiendo que se acabará casando con su mayordomo» (L, 448) y el mismo Wokulski en los momentos en los que duda de su inocencia o después de la última desilusión: «Izabela no es más que una señorita hermosa, digamos incluso que extraordinariamente hermosa, pero nada más que eso, una señorita, no un fenómeno sobrenatural» (L, 319); «¿Y qué tiene de extraordinario? Es una mujer como tantas otras... Me parece que en balde pierdo el juicio por ella» (L, 317).

Izabela hace partícipe a la lectora de la alta opinión que tiene de sí misma. Después de toda una vida criada entre lujos y siendo el centro de la atención, es consciente de la pasión que despierta en los hombres: «No soy tan ingenua ni tengo tanta falsa modestia como para no saber que gusto... ¡Dios mío!, incluso al servicio...» (L, 135). Pero no por ello se muestra más indulgente con sus pretendientes, a quienes desprecia: «La admiraban y la adoraban, pero a distancia, pues nadie quería exponerse a un rechazo desdeñoso» (L, 100); «a sus dieciocho años, Izabela tiranizaba a los hombres con su frialdad» (L, 99). Hay que resaltar la actitud crítica que la aristócrata adopta frente a los hombres y a sus estrategias de coquetería:

Los hombres nos halagan con su idolatría de manera tan poco ceremoniosa que ya no sólo me han dejado de extrañar su desmesurada solicitud y la impertinencia de sus miradas, sino también, más aún si cabe, cuando no se muestran así. Si en un salón encuentro a un hombre que no me habla de su simpatía y sus sufrimientos o permanece sumido en un silencio sombrío que delata una simpatía y unos sufrimientos mayores todavía, o no me muestra una gélida indiferencia que es señal del grado sumo de simpatía y sufrimientos, entonces siento que me falta algo, como si me hubiera dejado olvidado el abanico o el pañuelo... ¡Vaya si los conozco! A todos esos donjuanes, poetas, filósofos y héroes, a todas esas almas sensibles, desinteresadas, rotas, soñadoras o fuertes... Conozco bien toda esa mascarada, y te aseguro que me divierto mucho. ¡Ja, ja, ja! Qué ridículos son... (L, 135-136)

Además, le resulta incomprensible que alguien pudiera tener otros intereses que no fueran ella, y por ello critica la inclinación que Ochocki y Wokulski pudieran tener por la ciencia o los negocios: «no se hacía ilusiones con Ochocki: estaba más volcado en su máquina voladora (¡qué locura!) que en ella» (L, 440); «No concebía que Wokulski pudiera tener otro interés en el mundo que no fuese el de verla a ella; y si se presentaba tarde, decidió no sólo tratarlo con altivez sino también mostrarle su enojo» (L, 443).

De modo que Izabela vive en la creencia de que es un ser casi divino, superior a las personas que la rodean e incluso a las leyes de la naturaleza:

Si alguien le preguntase sinceramente qué era el mundo y quién era ella, respondería sin dudar un instante que el mundo era un jardín maravilloso, lleno de castillos encantados, y ella, una diosa o una ninfa aprisionada en un cuerpo humano. [...] Para ella ni siquiera existía la fuerza de la gravedad, pues le acercaban las sillas, le ponían delante los platos, en la calle la llevaban en carruajes, le ayudaban a subir las escaleras, la ascendían en volandas a las cimas de las montañas. El velo la protegía del viento, la carroza de la lluvia, las martas cibelinas del frío, la sombrilla y los guantes del sol. [...] con aquel vestido, con aquella rosa y en aquel sillón azul celeste parecía una diosa. (L, 89-90, 476)

4.1.1.2. Wokulski, el nuevo rico

Stanislaw Wokulski es el personaje más complejo de describir, puesto que es dinámico, presenta rasgos tanto románticos como positivistas y todos los demás personajes que lo rodean tienen algo que decir sobre él. El autor utiliza la técnica de la polifonía para caracterizar al comerciante y es que, a menudo, recibimos información contradictoria sobre él de sus interacciones con los otros personajes y a través de quienes conforman su entorno. Al final, al igual que Izabela, él también parece ser un muñeco de la sociedad, incapaz de controlar su propia vida: «¿A quién me dirijo? ¿Quién querrá escucharme en este engranaje del que soy juguete? Cruel destino el de no sentirse ligado a nada, no desear nada y comprender tantas cosas» (L, 785); «Tenía la sensación de que una fuerza que él era incapaz de definir lo había arrojado fuera del círculo en que se encontraban todos los asuntos, esperanzas y deseos, y que su vida, semejante a un gran peso, transcurría en medio del vacío» (L, 1149).

José María Guelbenzu sostiene sobre el autor y su protagonista, a raíz de la publicación de la traducción al castellano de *Lalka*, que:

Prus es un stendhaliano confeso que decide escribir sobre la crisis europea que acabará en la guerra de 1914-1918 desde la perspectiva polaca que le compete. Para ello crea un formidable personaje, Stanislaw Wokulski, un hombre emprendedor hecho a sí mismo que ha reunido una bonita fortuna con el comercio y lo enfrenta a la aristocracia decadente; el recurso literario es sencillo: en su madurez, Wokulski, que hasta entonces no ha tenido tiempo de dedicarse a amoríos, se enamora como un colegial de Izabela Lecka, aristócrata, "hermosa y malcriada, pero sin alma", como dice el lúcido judío Szuman al amigo y segundo de Wokulski, Rzecki. [...] Prus es una novedad absoluta. (Guelbenzu 2008)

Folejewski (1950, 134-138) encuentra diversas analogías entre el ruso Iván Turguénev y el polaco Boleslaw Prus, como su actitud hacia los problemas elementales de la vida, hacia la academia y especialmente hacia la literatura. Además, halla similitudes entre *Padres e hijos* (1862) y *Lalka* por la representación realista del choque de generaciones, pero también por sus protagonistas: tanto Bazarov como Wokulski se ganan el favor del público por ser igualmente románticos e indefensos ante la vida a pesar de enfrentarse a muchos de sus problemas con una actitud positivista.

4.1.1.2.1. Prehistoria de la novela

Wokulski nació en 1832 y en el momento de la narración cuenta con cuarenta y seis años. De extracción noble, pero pobre, con antepasados importantes («el mariscal juraba que Wokulski debía de pertenecer a un linaje antiguo» [L, 445]), hijo de Piotr Wokulski y sobrino de un «teniente, y luego capitán, en el séptimo regimiento de infantería...» (L, 222). La presidenta afirma que:

Los Wokulski pertenecen a una estirpe tan noble como los Starski e incluso los Zaslowski. Y en cuanto a la condición de comerciante... Querida Bela, Wokulski nunca ha vendido lo que vendió el abuelo de tu tía. [...] El hombre que ha sabido salir de la miseria, que ha amasado una fortuna sin sombra de sospecha y que se ha formado y cultivado como él, puede permitirse el lujo de hacer caso omiso a los salones. (L, 881)

Desde 1854 hasta 1861 trabajó en Hopfer, tiempo en el que conoció a su amigo Rzecki y entró en contacto con universitarios y funcionarios que le proporcionaron los libros necesarios para los exámenes de acceso a la universidad. Estaba muy interesado en la ciencia y soñaba con construir una máquina de movimiento perpetuo. A partir de 1861, abandonó el comercio con tal de estudiar y poder acudir como oyente libre a diferentes conferencias académicas. En estas tareas era muy diligente, pues se pasaba los días y las noches trabajando.

En 1862 aprobó el examen de ingreso a la Escuela Central, aunque menos de un año después la abandonaría para participar en la insurrección de enero de 1863 por la que fue exiliado a Siberia desde 1864 hasta 1870. A su regreso no fue bien recibido por la sociedad varsoviana, ya que «los comerciantes no le dieron empleo porque era científico y los científicos, tampoco, porque era un antiguo dependiente» (L, 666), así que empezó a trabajar en la misma tienda que su amigo Rzecki, a pesar de ser un erudito tras recibir su educación científica en el exilio y haberse granjeado la amistad de científicos desterrados.

Prus neutraliza el significado político del exilio empezando la trama principal de su historia siete años después del regreso de Szuman y Wokulski. Se revela así la manera en la que la vida en Varsovia ha vuelto a la normalidad debido a la no participación en causas políticas. Sin embargo, caracteriza Siberia como un lugar propicio para el crecimiento personal y la realización de los sueños de la juventud, pues carece de la atmósfera opresora de Polonia. También Siberia es el lugar en el que el protagonista conoce a Suzin y su deseo de entrar en un arreglo comercial con la misma autoridad que lo exilió demuestra que sus ambiciones financieras sustituyen sus lealtades nacionales (Blake 2003, 169).

En 1871 se casó por conveniencia con la viuda del dueño, Malgorzata Pfeifer. Será altamente juzgado por dicho enlace («¡Cuántas veces dijeron de mí que me alimentaba del delantal de mi mujer y que lo debía todo al trabajo de los Mincell!» [L, 75]), aunque este solo dura cuatro años debido a la muerte de la viuda. Para acallar las críticas decide ir a Bulgaria a hacer su propia fortuna en la guerra ruso-turca. Esta determinación está relacionada con el primer encuentro entre el comerciante e Izabela en abril de 1877. En la prehistoria de la novela, desde los tiempos del comerciante en Siberia¹⁵¹, se presenta su amistad con un genio

¹⁵¹ Este exilio a Siberia se muestra de manera velada en la novela debido a la censura de la época, pero el público polaco sabía cómo leer entre líneas. Ya desde el primer capítulo de la novela se hace alusión a este episodio: «a

financiero ruso quien le enseña a utilizar su capital en el comercio con suministros de guerra, gracias a lo que, una vez en Bulgaria, consigue multiplicar el capital de la tienda. En marzo de 1878 se produce su regreso a Varsovia y el inicio de los acontecimientos de la novela y de las vicisitudes que atraviesa para acercarse a Izabela.

4.1.1.2.2. Sus rasgos: características de un comerciante

Físicamente, destaca por su gran atractivo («parecía un hombre tranquilo y triste. [...] sus ojos, unos ojos enormes y soñadores, sí, soñadores... “Hermoso hombre”» (L, 1105); «¿Él? ¡Pero si es un hombre atractivísimo! ¡Qué complexión, qué noble fisonomía, qué ojos! [...] Él llamaría la atención hallándose entre otros mil» [L, 996]), que, combinado con su riqueza, hace que sea el objetivo de toda mujer en edad de casarse: «familias con hijas adultas y de viudas y de muchachas casaderas que parecen más valientes que la infantería húngara» (L, 286). Izabela no comparte esta creencia y, cuando lo conoce, piensa que solamente es un advenedizo arrogante, un bruto cínico y sin gracia con unas manos rojas y una actitud áspera. Sin embargo, a medida que se acercan y se ve obligada a compartir su tiempo con él y a considerarlo como un posible futuro marido, esta imagen cambia:

Izabela se dio cuenta de que el rostro de Wokulski no era del montón. Unos rasgos definidos y decididos, el pelo tieso, como erizado por la ira, un bigote discreto, una barba minúscula, formas dignas de una estatua, la mirada clara y sobrecogedora... [...] En cualquier caso, recordaba al coronel de fusileros Trosti y – de verdad – a la estatua del gladiador triunfante. (L, 438-439)

Componer su etopeya es una tarea más ardua, puesto que se trata de un personaje redondo consciente de su propia evolución: «sentía que las horas pasadas en el barrio de la ribera habían operado en él un cambio» (L, 175). Wokulski es reservado con su vida privada, pero a la vez impaciente e impetuoso en sus acciones. A pesar de su gran suerte en los negocios, no parece ser codicioso ni importarle el dinero. Además, es considerado en la sociedad como una persona sabia, ambiciosa en sus estudios, muy racionalista y hambrienta de conocimientos. Da la impresión de ser un hombre de acción, que lucha contra los obstáculos, y emerge como una persona fuerte, capaz de seguir esforzándose: «siempre ha sido un hombre de acción que llevaba a cabo inmediatamente lo que se había propuesto su cabeza o su corazón» (L, 309). La sociedad lo ve como «¡un loco! ¡Un loco de remate! ¡Un aventurero!» (L, 24), ya que, debido a su carácter inquieto y por haber dejado, por voluntad propia, la tienda en manos de la Providencia y haber marchado con todo el dinero heredado a la guerra en busca de fortuna. El narrador justifica su impulsividad por «su naturaleza de león [que]

guisar ese desguisado que hasta hoy nos tragamos todos; y no paró hasta despertarse en un lugar siberiano cerca de Irkutsk» (L, 27).

necesitaba de emociones fuertes; sólo entonces su alma desgarrada por la pasión recuperaba el equilibrio» (L, 407).

No deja de ser llamativa su hipocresía en cuanto a las altas clases se refiere. Critica abiertamente a la aristocracia («ni Starski, ni Izabela, ni Ewelina han caído de la luna, sino que son producto de un estamento, una época y unas ideas entre las cuales se han criado. Son como la urticaria, que en sí no es una enfermedad, pero que sí es un síntoma de la infección que corroe la savia social» [L, 1283]) y muestra deseos de destrozarla desde dentro: «¡Vaya formas que se gastan aquí! [...] Ay, si pudiese derribar todo esto...» Y [...] tuvo el presentimiento de que entre él y aquel distinguido mundo [...] tendría que librarse una batalla en la que aquel mundo se desmoronaba o perecería él» (L, 214). Sin embargo, por su amor hacia Izabela se esfuerza en integrarse en los círculos de la nobleza y en ayudarlos a recuperar sus fortunas.

Pero todos sus intentos, lejos de significar su aceptación real, le granjean la enemistad de la mayoría de los sectores de la sociedad. Los nobles lo desprecian («Él les ha creado la sociedad y ellos lo consideran enemigo de la misma» [L, 1018]), los trabajadores lo critican («¡Y esos adorables empleados por los que Wokulski lucha a brazo partido! Hay que ver lo que dicen de él, cómo lo llaman explotador» [L, 1018]) y los comerciantes lo rechazan por sus relaciones con los aristócratas por su gran influencia, sus buenas conexiones y sus negocios con Rusia.

Esto despierta en él un gran sentimiento de soledad que llevaba generando desde su más tierna infancia. Durante los años que trabajó en la tienda de Hopfer era rechazado por la sociedad y recibía constantemente sus burlas: «cuando, siendo dependiente, se mataba a estudiar durante las noches, todo el mundo se burlaba de él, empezando por los pinches de cocina y terminando por los intelectuales» (L, 158). Después de volver del exilio fue nuevamente rechazado por la sociedad y en la guerra ruso-turca se sintió solo: «No te puedes imaginar todo lo que he sufrido [...] tan espantosamente solo... la peor soledad no es la que le rodea a uno, sino ese vacío que se instala en tu interior cuando abandonas el país sin llevarte una mirada cálida, ni una palabra cordial» (L, 76). Asimismo, es consciente de que es percibido por la aristocracia como un advenedizo y del rechazo que esta siente en general hacia los comerciantes, al igual que de la imagen que Izabela tiene de él: «¡Y todavía te extraña que le des asco?» (L, 172), «Tirano... déspota... [...] el comerciante despreciado por ella» (L, 1088).

Nos es presentado como un activista social. Entre sus buenas obras se encuentra la ayuda desinteresada a Vysotsky y a su hermano el liniero, la rehabilitación de la prostituta María, su

entrega a la familia de Helena Stwska y la contratación del judío Szlangbaum a pesar del creciente antisemitismo: «constato que desde hace años crece la antipatía a los sabatarios; incluso a aquellos que hace pocos años los llamaban polacos de religión de Moisés, hoy los llaman judíos» (L, 294), «como judío, sólo resulto odioso a los cristianos, mientras que, como converso, sería repugnante tanto para los cristianos como para los judíos» (L, 296-297). Sin embargo, la mayor de sus actuaciones fue la conquista de Izabela a través de la inversión de su capital en la recuperación de la fortuna de la familia Łęcka.

En cuanto a sus creencias, Wokulski, a pesar de ser poco religioso («Y recordó que no había pisado una iglesia desde hacía mucho, mucho tiempo. “¿Cuánto fue? El día de mi vida..., el del entierro de mi mujer... son dos veces.”» [L, 192]), se muestra muy supersticioso en sus negocios y en el amor: «¿un aviso para mí?» (L, 238); «Si esta yegua gana, Izabela me amará...» 387; «si va en ese coche será un buen augurio» (L, 832). Su carácter romántico lo hace propenso a creer en el destino.

4.1.1.2.3. Evolución del personaje

Maria Dąbrowska (*apud* Pietrkiewicz 2006, 194) afirma que Wokulski presenta una dualidad muy marcada. Por un lado, encontramos al Wokulski obsesionado por su amor y, por otro, al Wokulski que observa a su otra mitad con una mirada fría y condenatoria: «Se han fundido en él dos hombres: el romántico anterior al año sesenta y el positivista del setenta» (L, 309). El mismo personaje es consciente de este hecho y piensa que «en mí habitan dos hombres [...]: uno, del todo sensato y el otro, loco de remate» (L, 466).

Como buen héroe romántico, Wokulski está determinado por la búsqueda de su propia felicidad: «Aunque se abriese la tierra bajo los pies... ¿comprendes...? Aunque me cayese encima el firmamento entero, no daré marcha atrás, ¿comprendes? Por una felicidad así daré la vida...» (L, 434). Se enamora a primera vista de Izabela, sin siquiera cruzar una palabra con ella y, casi desde el principio, es consciente de que este amor corroe como un veneno, pero también da sentido a su vida y es más fuerte que él mismo. Por este *amour fou* participa en junio de 1878 en un duelo con el barón Krzeszkowski, del que, afortunadamente, sale victorioso. Además, aunque a veces reciba indicios sobre la verdadera naturaleza de los sentimientos de Izabela, está demasiado cegado por sus sentimientos como para entenderlos: «La falta de pericia de Izabela para atender a los enfermos le causó a Wokulski una molesta sensación de desagrado. Pero sólo por un momento» (L, 586). Esta actitud romántica se extiende hacia todas las mujeres en general y recuerda al folletín decimonónico:

A todo esto Stach [...], estuviera en la bodega de Hopper o en la estepa rusa, se había alimentado tanto de Aldonas, Marylas y vaya a saber de cuántas más heroínas románticas y quimeras por el estilo, que en la señorita Łęcka ve a una diosa. No es ya que la quiera; es que la venera, la idolatra, rezaría postrado a sus pies... (L, 1051)

También podemos observar en sus cavilaciones y conversaciones: en un principio muestra una atracción hacia la muerte («la única realidad que nunca decepciona ni miente es, sin duda, la muerte» [L, 786]), que evoluciona hasta llegar al punto de tener pensamientos suicidas: «¿Y hubo algún momento en que deseara tirarse desde la barquilla? Wokulski retrocedió en la silla» (L, 768). En mayo de 1879 lleva a cabo su primer intento de suicidio en Skierniewice como reacción espontánea al sufrimiento asociado a la desilusión amorosa («Y de pronto sintió no ya un deseo, sino el hambre, el irrefrenable anhelo de la muerte» [L, 1202]) y, meses más tarde, en septiembre, desaparece misteriosamente. Al igual que los héroes románticos, Wokulski también tiene un destino misterioso y es la lectora quien debe elegir entre el suicidio o un final positivista.

El dependiente Rzecki, su confidente y consejero, también es un romántico incurable. Gracias a su diario se conoce mejor el contexto histórico y social, pero también el pasado de Wokulski. Además, el anciano albergaba la esperanza de que la dinastía napoleónica recuperaría su poder y de que su descendencia más joven, el príncipe Loulou, restablecería la libertad en Europa:

La estirpe de los Bonaparte, en cambio, ha tenido a Europa en un puño con Napoleón I, luego con Napoleón III [...]. Ya veréis lo que todavía hará Napoleoncito IV, quien, sin llamar la atención, ¡aprende el arte de la guerra entre los ingleses! [...] aunque Napoleón I había muerto prisionero, la estirpe de los Bonaparte volvería a salir a la superficie. Después del primero ya se encontraría un segundo Napoleón, e incluso si éste acabase mal, vendría el siguiente, hasta poner orden en el mundo, uno tras otro. (L, 45-47)

Dentro de esta creencia también tenía espacio para Wokulski, en cuya misión política no dejó de creer hasta el momento de su muerte. Cuando el judío Szuman examina su cadáver, resalta que todos los protagonistas de la tradición romántica han desaparecido gradualmente: «¡Es el último romántico! Cómo nos van dejando... Cómo se van yendo...» (L, 1389).

Así, ambos herederos del legado romántico sufren derrotas y deben desaparecer de la esfera social para dejar paso a una nueva generación que impulsaba la necesidad de aprender sobre el sentido práctico y el trabajo arduo, pero también mantenía el entusiasmo desinteresado en el desempeño de roles constructivos en el progreso de la humanidad. Esta exitosa unión está personificada dentro de la novela por el grupo de estudiantes y por el joven científico Ochocki.

Pero Prus estaba muy alejado de los estereotipos románticos, por ello presentó la experiencia del protagonista durante la insurrección como algo negativo y sus relaciones comerciales y

amistosas con Rusia como algo permisible¹⁵². Para Wokulski, al igual que para el autor, la vida se caracterizaba por ser un reino de elecciones personales, situaciones sorprendentes y caminos no siempre racionales. Pietrkiewicz enumera las coincidencias que existen entre la biografía de Wokulski y la de su creador:

He has to go through a series of failures similar to those which Prus himself experienced. The handicaps imposed by his origin and early upbringing also resemble Prus's own disadvantages [...] They both have an unhappy childhood in common [...]. The experience of the rising struck perhaps deeper than any disappointment of his later years. The rebel in Prus [...] perished at the age of eighteen. [...] The feeling of estrangement from his own people, which grew in Wokulski after the defeat of 1863, was also not unfamiliar to Prus [...]. Equally revealing is Prus's great dream of a scientific career which ended, for him as for Wokulski, in the reality of a mere hobby. [...] What remained of the scientist's dream was a positivist outlook and a respect for applied knowledge, especially for new theories and inventions [...]. The money which Wokulski gives to Geist seems to be a retribution for his own failure in science. (Pietrkiewicz 2006, 195-196)

Así, puesto que idealiza la ciencia, Wokulski también es un positivista idealista. Durante la novela intenta utilizar su conocimiento para el bien de la humanidad y, en los momentos en los que su amor por Izabela se debilita, el camino positivista tiene cada vez más importancia para él: «Luego, en las oscuras profundidades llamadas naturaleza, le parecía ver dos estrellas: una pálida pero fija: era Geist y sus metales; la otra, deslumbrante como el sol pero que se apagaba de repente; era *ella*» (L, 795). Su actitud es positivista, ya que sus acciones se rigen por los ideales del trabajo orgánico, considera que el único remedio para la sociedad es el trabajo digno, cree en el trabajo desde la fundación y aprecia el poder del dinero y sabe cómo utilizarlo: «el trabajo por el bienestar de la sociedad es la base» (L, 494-495); «existe un remedio bien sencillo: trabajo obligatorio adecuadamente remunerado» (L, 171); «la sociedad tendrá que regenerarse de abajo arriba. Si no, se pudrirá» (L, 211); «Es cierto que el dinero es muy poderoso, pero hay que saberlo usar» (L, 927). Incluso su visión sobre París recibe tintes positivistas:

En nuestro país, el trabajo humano da resultados insignificantes: somos pobres y estamos instalados en el abandono. Allí, en cambio, el trabajo brilla como el sol. ¡Qué edificios, cubiertos de adornos desde el tejado hasta la acera cual preciosas cajitas! ¡Y esos bosques de lienzos y de estatuas, y esas selvas de máquinas, y esos abismos de objetos artesanos y de otros fabricados en serie! Sólo en París he comprendido que el ser humano no es en absoluto tan insignificante y desvalido como aparenta. Todo lo contrario: es un gigante genial e inmortal que arranca las rocas con la misma facilidad que graba en ellas filigranas más sutiles que el encaje. (L, 894-895)

Pietrkiewicz (1960, 96-103) considera a los héroes de las mayores obras de Prus como retratos del fracaso desde todos sus puntos de vista: el colapso de los planes, las pérdidas

¹⁵² Además, Prus pone en las palabras del príncipe la justificación de la participación de Wokulski en la guerra y describe sus negocios como aceptables:

Cierto..., cierto... - le interrumpió el príncipe -, fortunas de este tipo suelen ser sospechosas, pero de Wokulski respondo sin reservas. La condesa me habló de ello, y yo hice mis averiguaciones entre los oficiales que habían participado en la guerra, entre otros mi propio sobrino. Y Wokulski merecía una opinión unánime: el suministro del que él se había encargado siempre era intachable. Incluso los soldados, cada vez que recibían pan bueno, decían que estaba hecho con la harina de Wokulski. (L, 217)

espirituales y materiales e incluso de la vida, en dos casos. Sin embargo, el autor justifica estos fracasos en términos morales y sociales y los representa como éxitos en un marco más amplio, aspecto que le confiere a su prosa una cualidad cristiana de compasión.

Elizabeth Blake (2003, 172-180) observa la evolución del personaje y de sus sentimientos hacia Izabela a partir de sus viajes, a los que describe como exilios semivoluntarios de Varsovia, ciudad que identifica con la joven aristócrata. Después de volver de Bulgaria, le confiesa a Rzecki la añoranza que lo había embargado en su ausencia, lo que demuestra su apego a Varsovia y, por extensión, a Izabela. Más tarde, cuando viaja a París, su cortejo fracasado debilita también su vínculo con su tierra natal, por lo que no programa su regreso. Pero su imagen idealizada de la capital francesa, cuna del Positivismo, no se corresponde con su experiencia real, en la que se encuentra con los vestigios del Romanticismo. Por ello, no duda en volver a Polonia, a la finca de la duquesa, donde se ve aislado de la modernidad por las tradiciones antiguas de la aristocracia. Esta visita lo catapulta a una dimensión anterior del espacio y el tiempo, en la que el Romanticismo sigue existiendo y en la que un compromiso con su amada sería posible en las ruinas del castillo Zaslawie. Como testimonio del control total de Izabela sobre él, Wokulski sacrifica su último vínculo con París, el único rival de la joven.

Sin embargo, en el momento en el que su compromiso se rompe, Wokulski ya no encuentra ninguna razón para permanecer en Polonia, pues su patria se había convertido en sinónimo de su amada. Empieza a distanciarse a través de la literatura extranjera, rechazando conscientemente las obras polacas, pues de ellas recibió la desilusión de su alma. Por último, destruye cualquier apego emocional existente hacia Izabela, y vuelve a elegir el exilio voluntario:

Wokulski's embracing of Parisian exile, then, is his final attempt to escape Poland's Romantic legacy in the French capital which represents not the center of the Polish exile community but the modern city that will support his scholarly endeavors. In this respect, Prus redefines the image of Romantic Paris by depicting the city as a new Positivist locale, where modern industry has supplanted the concept of birthright. Prus' *Lalka* thereby gives the Romantic vestiges of Old Poland a final warning – that modernity will soon make their world obsolete. (Blake 2003, 184)

4.1.1.2.4. Modalización narrativa

Wokulski viene retratado, a lo largo de la novela, tanto en tercera persona (desde fuera) por la mayoría de los personajes, incluso por aquellos con los que no tiene ningún contacto directo, como en primera persona (desde dentro) por sus propias palabras (Pozuelo Yvancos 2009). Así, desde antes de su primera aparición, el lector ya es testigo de una conversación en un restaurante de renombre en la que se hacen reiteradas referencias al dueño de la tienda

J. Mincel y S. Wokulski. Mientras para el consejero Węgrowicz solo es un *loco de remate*, un aventurero dispuesto a poner toda su fortuna en peligro, el arrendatario, quien afirma conocerlo algo, asegura que «siempre me ha parecido una persona reservada y orgullosa [...]. Pero nunca he notado que Wokulski mostrase señales de tender hacia la locura» (L, 25).

La opinión de Izabela con respecto al comerciante cambia a lo largo de la historia, pero las palabras con las que hace referencia a él parecen profetizar su futura relación y el desenlace de la misma: «ha aparecido un nuevo enemigo» (L, 108). Después, alude a él como a «un chanchullero, un especulador [...] paleta [...] un individuo desagradable (L, 120-121) y, aunque con el paso del tiempo parece encariñarse con él, estas opiniones negativas aparecen de manera recurrente.

El resto de la sociedad también muestra opiniones contradictorias con respecto a Wokulski. Los aristócratas lo ensalzan por sus ideas para incrementar sus capitales («el señor Wokulski es un buen comerciante y dirigirá nuestra sociedad» [L, 510]) pero lo siguen juzgando por su condición de comerciante: «Un individuo de poco fuste... En cualquier caso, no es alguien a quien recibir en sociedad...» (L, 508). Sus compañeros de gremio lo desprecian por sus relaciones con la nobleza y sus empleados, lejos de conformarse con las condiciones que ofrece, lo consideran un tirano. Las únicas personas que en todo momento lo aprecian son aquellas que mantienen una relación más estrecha con el comerciante, como la señora Stawska o su amigo Rzecki.

En cuanto a su opinión sobre sí mismo, Wokulski la comparte con la lectora a través de la técnica del monólogo interior. A diferencia de Izabela, el protagonista se infravalora y se pregunta «¿quién eres tú, estúpido, para suspirar por una mariposa [Izabela]?» (L, 172). Además, a menudo, se compara con los nobles, pues, según él, «no es de extrañar que Izabela desprecia a un hombre como yo, habiéndose criado entre hombres como él...» (L, 391).

4.1.2. ¿Adulterio fuera del matrimonio? Un engaño al pretendiente

Como hemos dicho, *Lalka* no es una novela decimonónica de adulterio al uso, puesto que los protagonistas no están casados ni llegan a contraer matrimonio. A lo largo de sus casi mil cuatrocientas páginas, extensión típicamente realista, se presenta la evolución de la relación de Wokulski e Izabela, desde antes de conocerse personalmente hasta la decepción final y la desaparición misteriosa del héroe. Sin embargo, su interés radica precisamente en que, a pesar de no existir una obligación de fidelidad, se produce un engaño al pretendiente, quien es incapaz de comprender los motivos que impulsan a la joven.

Así, Wokulski, en sus intentos de negar la realidad y los coqueteos de Izabela con cualquier muchacho de su misma clase social, reflexiona sobre el sinsentido de la infidelidad de una mujer soltera. A su modo de ver las cosas, ese actuar es una tontería, pues, «¿Para qué iba a engañarme? Ella a mí, que ni siquiera soy su prometido» (L, 922). Es más, «entiendo a la esposa que engaña a su marido, pues puede justificarse por las ataduras que le ha impuesto el matrimonio. Pero que una mujer libre engañe a un extraño... ¡Ja, ja, ja!, eso sí que sólo puede hacerse por amor al deporte...» (L, 1335). Sin embargo, la dependencia económica que Izabela tiene hacia su pretendiente no es tan distinta de la que tienen las mujeres de sus maridos una vez casadas. Pero, aunque Wokulski llegue a entender la motivación de las casadas, nunca comprenderá el actuar de Izabela:

Entiendo a la mujer que se casa por dinero, aunque ésta sea una manera tonta de hacerse rico. Entiendo incluso a la casada que, después de años de feliz convivencia, de repente se enamora de otro hombre y engaña a su marido; a veces la obliga a ello el temor al escándalo, a los hijos y a otras mil ataduras... Pero una mujer soltera engañando a su prometido es un fenómeno completamente nuevo. (L, 891-892)

4.1.2.1. Argumento: La evolución de la relación

Desde su primera aparición, Wokulski se muestra interesado por el cambio de las circunstancias de Izabela durante el tiempo que se había ausentado para aumentar su riqueza. Por ello, le pregunta a su amigo Rzecki sobre su situación económica, pero, sobre todo, por la sentimental:

—¿Y la señorita Łęcka? ¿No se ha casado?

—No.

—¿Y no tiene intención de hacerlo?

—Lo dudo mucho. ¿Quién se casaría hoy en día con una damisela que tiene grandes pretensiones y ninguna dote? Envejecerá sola, aunque sí que es bonita. (L, 75)

Vio por primera vez a la aristócrata en el teatro¹⁵³, «ataviada con un vestido blanco, ocupaba un palco junto a su padre y a Florentyna [y] le había causado una impresión poderosa» (L, 159). «A partir de aquel día descuidó la tienda y los libros, y se dedicó a buscar ocasiones en que podría ver a Izabela» (L, 160), además de allanar su camino a su corazón a través de la obtención de un certificado que acreditara su pertenencia a la nobleza y de una gran fortuna en Bulgaria. En este momento contaba con cuarenta y cinco años, que, según su doctor, «son la época del último amor, el peor» (L, 164).

¹⁵³ Espacio recurrente en las novelas decimonónicas, en España sobre todo en las de Clarín y Galdós. Se puede observar la evolución de los encuentros románticos, que en la Edad Media solían ocurrir en las entradas de las iglesias y en compañía de la criada de la doncella.

Sin embargo, Izabela no comparte su entusiasmo y, después de preguntarse «¿Quién es ese Wokulski que hoy se le ha presentado en múltiples facetas, desde varios puntos de vista...? ¿Qué tiene que ver con su tía, con su padre?» (L, 127), antes incluso de conocerlo se muestra convencida de su interés y atemorizada por sus avances dentro de su entorno («Sólo ahora me doy cuenta de que, en un año, no ha habido representación teatral, ni concierto, ni conferencia en que no me lo encontrara, y sólo hoy esa... lerdá figura me llena de pavor...» [L, 135]; «Tengo miedo de ese hombre» [L, 239]). Mientras su familia le habla maravillas sobre Wokulski, ella rechaza la presencia del comerciante dentro del círculo aristócrata y sus pretensiones de conquistarla:

Compra nuestros pagarés y nuestra plata, engatusa a papá y a la tía, o sea, que me rodea con sus redes como el cazador a sus presas. Ya no es un admirador triste, un pretendiente al que se puede rechazar; es un... ¡conquistador! Él no suspira, sino que se gana el favor de la tía y maniata a papá a fin de tomarme a la fuerza, si no para obligarme a que me entregue a él voluntariamente... [...] Lo digo basándome en mis presentimientos, que advierten..., que gritan que ese hombre fue a la guerra con el único fin de conseguirme. Y apenas ha vuelto, ya me tiene rodeada por todas partes. (L, 137-138)

Pero, tal y como dijo Milan Kundera en *La insostenible levedad del ser* (1984), el miedo atrae a Izabela y aviva en ella el deseo de caer: «Hoy era presa de un deseo así. Desdeñaba a Wokulski, [...] pero a pesar de todo no lograba controlar el deseo irrefrenable de entrar en la tienda, mirar a Wokulski» (L, 141). Esta actitud altiva despierta las dudas del comerciante, quien empieza a preguntarse si realmente había estado enamorado de ella o «padecido una enfermedad cerebral a lo largo de todo un año y la atribuí a un enamoramiento. [...] apenas la he visto, ha dejado de importarme» (L, 145, 148). Sin embargo, la enfermedad vuelve y le ciega ante los indicios que recibe de la verdadera naturaleza de los sentimientos de Izabela: «¿qué significan las miradas de ella? Unas muy parecidas me las ha lanzado hoy... Es cierto que una muchacha casadera debe tener varios admiradores y tentarlos a todos para... ¡venderse al mejor postor! [...] ella correspondía a cada uno con esas mismas miradas» (L, 206).

Debido a la constante presencia de Wokulski en la vida de Izabela, esta piensa a menudo en él y es cada vez más consciente de los cambios que habían experimentado sus sensaciones con respecto al comerciante. Así, al inicio lo percibió como *una sombra enorme acercándosele*, que «había soltado varios miles de rublos para obras de caridad y para el orfanato de su tía; después, [...] que jugaba a las cartas con su padre [...] y siempre perdía; luego, [...] que había comprado primero los pagarés de su padre [...] y después su servicio de mesa» (L, 436). Sin embargo, no dejaba de ser un bruto cínico que la perseguía con sus miradas en los teatros y en los conciertos y que asestaba golpes a su orgullo de aristócrata con su caridad.

«Apareció otro hombre» (L, 437) a sus ojos y esta opinión se modificó cuando Wokulski le confesó haber comprado la vajilla para obtener beneficio y cuando expulsó de su tienda a Mraczewski por sus comentarios inapropiados. Solo a una mujer que se adora se le harían semejantes concesiones, según ella, pero seguía pesando más su condición de comerciante.

En una tercera fase, «se dio cuenta de que sacaba una cabeza a toda la demás concurrencia» (L, 438) y de que los aristócratas hacían lo posible por conocerlo personalmente y tratar con él. Este descubrimiento la hacía fijarse más en Wokulski y pensar que «si en lugar de una tienda aquel hombre poseyera grandes extensiones de tierra, sería muy apuesto; si hubiera nacido príncipe, sería imponentemente bello» (L, 439). Además, los dos pretendientes que le quedaban, el mariscal y el barón, también ayudaban a que, como un náufrago, se volviera cada vez más hacia el comerciante. El mero pensamiento de que «estaba loco por ella un hombre fuera de lo común» (L, 441) aliviaba sus penas, aunque seguía sin tomarse en serio sus pretensiones amorosas:

¡Ay, si Wokulski fuese un viajero como aquellos o al menos un minero que hiciera millones a fuerza de vivir años enteros bajo tierra...! Pero no era más que un comerciante, y, para más escarnio, ¡en novedades! [...] Un hombre así podía ser un buen consejero, incluso un amigo muy apreciado. [...] Incluso... un marido, pues qué desgracias se abaten sobre las personas... Pero no un amante, ¡sería ridículo! (L, 441-442)

En una cuarta fase, a fuerza de tener una presencia constante en la vida de Izabela, Wokulski consigue que esta corresponda a sus saludos y conversación. Pero también esta percepción de Izabela cambia, en este caso debido al desplante que Wokulski le hizo al barón Krzeszkowski por resarcir el orgullo de la joven aristócrata, pero tampoco en este caso fue suficiente para que ella abandonara sus prejuicios sociales:

Para complacerme a mí (seguro que no tenía otros motivos) le puso al barón la zancadilla comprando su caballo... Ha destinado todo el dinero ganado [...] al orfanato y lo ha depositado en mis manos [...]. Y, sobre todo, como si me adivinada el pensamiento, lo ha desafiado... [...] en ese Wokulski hay algo... Lástima que sea un comerciante en complementos. Sería muy agradable tener un admirador como él si... si ocupara otra posición en la sociedad. (L, 450-451)

Así empieza una fase en la que Izabela comienza a desear la proximidad del comerciante, puesto que es el único hombre en que su padre había depositado su confianza y que podría devolverle su antigua posición social. Por ello, se pregunta cuántas decepciones se habría ahorrado en la vida si tuviera un amigo inteligente y enérgico como él, aunque incluso se resiste a llamarle “amigo”, puesto que solo alguien que poseyera por lo menos una heredad podía ostentar este título. Pero decide igualmente «perdonarle su... posición social» (L, 457) y convertirlo en su hombre de confianza, su confesor, en aquel que le encontraría un marido digno y la amaría con un amor ideal.

Todas las acciones que Wokulski lleva a cabo y las inversiones que hace en la familia de Bela provocan que los aristócratas duden de él y de sus capacidades para liderar la sociedad comercial. Estos hombres temían comportamientos impulsivos por parte del comerciante. Además, Wokulski es consciente de todas las concesiones que ha hecho por ella, pues «quien quiere casarse, tiene que disponer de una fortuna: así que la hice. Tiene que acercarse a la mujer amada: me he acercado. Tiene que verlas por su situación material y protegerla de sus enemigos: yo hago las dos cosas» (L, 463). Pero también sabe que «una cena y una visita distan mucho de una larga amistad [y que] si todas las amistades condujesen al matrimonio, cada mujer tendría que tener docenas de maridos» (L, 465). Teme la posibilidad de que Izabela sea una de aquellas mujeres que solo son capaces de amar a sus caprichos, aunque no por ello podía acallar su esperanza de haber conseguido ser amado por ella.

Habría que preguntarse si los sentimientos de Wokulski son reales, puesto que a lo largo de la novela sufren cambios y las dudas lo asaltan sin parar: «si se estaba tan ardientemente enamorado como él, ¿acaso era posible permanecer sentado junto a la razón de su locura y no percibir en su alma nada más que silencio, un silencio inconmesurable» (L, 484). Pero también duda de su idoneidad para ser candidato a la mano de Izabela, ya que encuentra a otro de sus pretendientes más adecuado:

Si yo fuese el juez supremo –pensaba– y me preguntaran quién es más digno de Izabela, Ochocki o Wokulski, tendría que reconocer que... Ochocki. Dieciocho años más joven que yo (¡dieciocho años!) y tan guapo... A sus veintiocho años tiene terminadas dos facultades (a esa edad, yo apenas empezaba a estudiar) y ya ha patentado tres inventos (yo, ¡ninguno!). [...] ¿Quién soy yo para rivalizar con él? (L, 351)

Sin embargo, ella acepta la presencia de Wokulski, la busca y la requiere, y él solo hace que dejar pasar el tiempo hasta poder volver a estar en su compañía. Incluso el padre, *pan* Tomasz, reconoce la atracción que se percibe entre ambos jóvenes, pues «aquellas dos personas armonizaban en altura y movimientos. Él, sacándole una cabeza y de complexión fuerte, caminaba como un ex militar; ella, más menuda aunque mejor moldeada, avanzaba como si flotase» (L, 521). Por el contrario, Rzecki no comparte esta opinión y está convencido de que la relación con Izabela solo puede acabar en tragedia para el comerciante. Esto se debe, principalmente, a los sueños premonitorios que tiene:

Se durmió y soñó que en la ventana de una casa grande veía a la señorita Izabela, hacia la cual quería correr Wokulski, que se encontraba junto a él. En vano intentaba retenerlo un *pan* Ignacy bañado ya en sudor de tanto esfuerzo. Wokulski se desasía de sus manos y desaparecía en el portal de la casa. [...] Y, en efecto, se derrumbaba. Izabela, sonriente, salía de su interior volando como un pájaro, mientras que a Wokulski no se le veía por ninguna parte... [...] Luego, una vez en el mirador de la torre, Izabela se elevaba como un pájaro y se posaba sobre el edificio del teatro, mientras que Wokulski, queriendo volar también él, se precipitaba al vacío desde una altura de diez pisos. (L, 532, 538)

Pero estos paseos y planes comunes se interrumpen abiertamente cuando Wokulski, después de haber aprendido inglés para sorprender e impresionar a su enamorada, es testigo de los coqueteos de esta con su primo Kazio Starski y decide abandonar Varsovia y viajar a París para dejar atrás su locura pasional. Una vez en la capital francesa, el comerciante vive de manera apática, alejado de la realidad. Ahí conoce al profesor Geist y entra en contacto con su revolucionario descubrimiento gracias al que era capaz de anular el peso específico de los metales, lo que le hace dudar todavía más de la veracidad de sus motivos para volver a Varsovia. Sin embargo, acepta el consejo del profesor de ajustar sus cuentas con el mundo antes de dedicar su vida a la ciencia.

Pero en Zaslawek, donde algunos nobles estaban pasando sus vacaciones en la casa de la presidenta, Wokulski vuelve a caer bajo los encantos de Izabela. Esta, por su parte, se muestra cada vez más dispuesta a compartir su tiempo con él, sobre todo después de que su tía la advirtiera: «No te aconsejo ni desaconsejo nada. Tienes tu propio juicio y sabes cuál es la situación, así que tú misma debes tomar una decisión y aceptar las consecuencias» (L, 874). Además, su percepción había cambiado una vez más y la figura de Wokulski se le presentaba de una manera diferente, «ya no veía en él a un comerciante en novedades sino a un hombre que acababa de regresar de París, que tenía una gran fortuna, que se relacionaba con lo más selecto de la sociedad, que era admirado por el barón y con el que coqueteaba Wąsowska» (L, 879).

En aquellos paisajes idílicos Wokulski declara sus sentimientos a Izabela y comparte con ella el que sería un lugar especial para ambos, la piedra donde la presidenta había mandado grabar un poema para su amor perdido, el tío de Wokulski: «Allí donde ambos reímos, allí donde ambos lloramos, / estaré siempre contigo, / pues allí donde estuvimos / parte de mi alma he dejado» (L, 934-935). En abril de 1879, dos años después de la primera vez que Wokulski la vio, Izabela decide casarse con él. Tras esta decisión, Wokulski le entrega su futuro y, con él, el amuleto que Geist le dio como prueba de su descubrimiento. La sociedad no comparte la supuesta felicidad de la pareja. Szuman, uno de los principales detractores de Izabela, opina que «para ella Wokulski vale tanto cuanto valen su dinero e importancia; es lo suficientemente bueno para ser su marido, cómo no, a falta de otro. Pero como amantes, ya elegiré a otros, más acordes con su estilo y sus expectativas» (L, 1051).

Pero la propuesta de matrimonio aceptada no da paso a un cambio en la actitud de Izabela, quien sigue coqueteando con los jóvenes que la rodean incluso en presencia de su prometido. A su modo de ver las cosas, «no pienso renunciar por Wokulski a mis gustos y simpatías. El

matrimonio no es una cárcel, y para desempeñar el papel de presa, yo sirvo menos que nadie» (L, 1140). Así que el enamorado tiene que seguir sufriendo los coqueteos de la aristócrata, pero esta vez desde una confianza ciega en su lealtad a pesar de las advertencias de los demás, sobre todo con respecto a Starski y a su ocupación de seductor. Algunos incluso parecen prever el que será el final de la pasión, pues piensan que Wokulski «va a imitar a Mickiewicz¹⁵⁴, quien no sólo perdonó a la mujer que se había burlado de él, sino que, aun engañado, la añoró e incluso la inmortalizó en su poesía. Bonita lección para nuestras señoritas: si quieres ser famosa, ¡jengaña a tus admiradores más fervientes!» (L, 1052)¹⁵⁵.

Los murmullos de la sociedad acaban teniendo razón, la felicidad de Wokulski no dura mucho. El protagonista no tarda en descubrir, una vez más gracias a su dominio del inglés, la infidelidad de su joven prometida. Aquella sería la última vez que vería a Izabela y su desilusión amorosa lo empuja a intentar suicidarse y a replantearse la forma en la que había aprendido lo que era el amor:

¡He aquí los efectos de conocer a las mujeres a través de la poesía! Debiste haberlas contemplado, Stanislaw Wokulski, no a través de las gafas de los Mickiewicz, Krasiński y Slowacki, sino de la ciencia estadística, que enseña que una décima parte de cada ángel es una prostituta; si te hubieras llevado una decepción, por lo menos habría sido una decepción agradable. (L, 1197)¹⁵⁶

4.1.2.2. La caída de un positivista romántico

Después de conocer a Izabela en aquella fatídica tarde de 1877, Wokulski recobró la vitalidad que había perdido en el momento de su matrimonio con Malgorzata y volvió a fijarse un objetivo. Durante la guerra turca acumuló una gran fortuna y, cuando volvió a Varsovia, elevó su estatus social hasta el punto de ser admitido en los círculos aristocráticos donde pudo conocer a Izabela. Fue invitado a su casa, se ganó la confianza de su padre e incluso se convirtió en su prometido. Más tarde, consideró a Izabela como una criatura sin corazón que coqueteaba con cualquier joven de su propia esfera social. Por ello, Wokulski canceló abruptamente el romance, liquidó sus negocios y desapareció. En el primer período de su vida se curó de sus ensoñaciones políticas, mientras que en el segundo rompió con su culto romántico a la feminidad. Si sobrevivió cualquier idealismo en su mente, solo podía centrarse en la investigación científica por el bien de la humanidad. El mismo personaje reflexiona

¹⁵⁴ Durante su viaje a París, el mismo Wokulski reconoce sentirse identificado con Mickiewicz, pues ambos compartieron un sentido similar de exilio de su patria, que les negó sus amores verdaderos.

¹⁵⁵ Una característica típica de las novelas realistas es el uso del autor implícito, técnica que se puede observar muy bien en el fragmento citado.

¹⁵⁶ En la presente cita se puede observar la psicología de la *femme fatale*.

sobre su evolución en los últimos dos años y sobre cómo luchó por encajar en el entorno de Izabela haciendo la sinopsis de la novela:

Luego se le ocurrió preguntarse en qué había malgastado sus energías y su vida, y se respondió que en luchar contra un ambiente en el cual no encajaba. Cuando había querido estudiar, no había podido porque en su país no se necesitaba gente culta, sino mozos y dependientes. Cuando había querido ser útil a la sociedad sacrificando su vida si era necesario, se le adelantaron fantásticas quimeras en lugar de un proyecto sensato, y luego relegaron su persona al olvido. Cuando buscó trabajo, no se le ofreció ninguno, sino que se le indicó el fácil camino de un matrimonio por interés con una mujer de más edad. Cuando, finalmente, se enamoró y aspiró a ser un padre de familia como Dios manda, el pastor de una grey doméstica cuya santidad todo el mundo exaltaba, se le condujo a una situación sin salida. Hasta el punto de no saber si la mujer que le había hecho perder la cabeza era una vulgar coqueta alocada o, como él, un ser desorientado, que no encontraba su propio camino. (L, 764)¹⁵⁷

En su engaño, Izabela había perdido el amuleto que Wokulski le había regalado como prueba de su completa resignación a sus pies, y así lo había despojado no solo de sus ilusiones amorosas, sino también de su última esperanza, la ciencia. Por lo tanto, este desengaño lo devuelve todavía más a sus convicciones románticas: «Quisiera que me tragara la tierra... y caer a tal profundidad como... como el pozo del castillo de Zasław. Y también quisiera que me cubriesen los escombros, a mí y a mi fortuna, y que no quedase el mínimo vestigio de que un día había pisado este mundo» (L, 1232). Pero también lo empuja hacia el despertar de su conciencia y al reemplazo de la apatía que lo caracteriza por el dolor: «“Sufro, luego existo”, pensó Wokulski» (L, 1243), una clara alusión a René Descartes.

También en estos momentos de duelo emocional y reclusión doméstica es cuando el protagonista se empieza a dedicar a la lectura compulsiva:

Sin embargo, el libro que más hojeó era *El Quijote*, pues le causaba una impresión poderosísima. Evocó aquella extraña historia del hombre que durante años, como él, había vivido en el mundo de la poesía; que, como él, había luchado contra molinos de viento; que, como él, había sido derrotado; que, como él, había buscado a la mujer ideal, y encontró, ¡otra vez como él!, a una moza aldeana, y no de muy buen rostro. (L, 1235)

Además, se da cuenta de que la literatura patria solo lo había llenado de ilusiones a lo largo de los años que se había alimentado de ella, y que en estos momentos de tristeza solo la literatura extranjera le proporcionaba paz y tranquilidad. Este hecho demuestra la todavía fuerte influencia del Romanticismo en las letras polacas: «¿Será verdad [...] que realmente seamos un pueblo de soñadores?» (L, 1236) y corrobora que la novela realista se asienta en la novela romántica, más concretamente en el folletín. Esta vuelta hacia otras literaturas es interpretada por Agata Buda (2019, 127-128) como la única forma del personaje de ser libre,

¹⁵⁷ Tal y como diría Lukács en su *Teoría de la novela* (1816-1820), la novela realista representa a un ser en contradicción con la sociedad.

pues nada relacionado con Polonia podría alcanzar nunca la libertad; por ello, relaciona su fracaso amoroso personal con el fracaso nacional de estar bajo la opresión de otros países.

Durante su convalecencia «se dejó llevar por la imaginación y [...] se le apareció una manada de jadeantes lobos persiguiendo a una loba en desbocada carrera por la nieve. ¡Y él era uno de ellos!» (L, 1261). Así, se entrevé la imagen de Izabela como una víctima de la sociedad y de su círculo aristocrático que, a través del acoso al que la someten, la empujan a actuar de cierta forma. Entre sus agresores se encuentra el propio Wokulski como incentivador de la perdición de la joven. Incluso Ochocki apoya esta teoría cuando afirma que «tanto para la lujuria como para la estimulación de los nervios hacen falta mujeres, mujeres hermosas, elegantes, divertidas y exquisitamente educadas, o más bien amaestradas precisamente en esta dirección... No tienen otra carrera por delante...» (L, 1360).

Este período de aletargamiento lo acerca cada vez más a su final. Aunque desaparezca misteriosamente y exista la duda de si decidió suicidarse o viajar a París para trabajar junto a Geist en su invento revolucionario, en la narración existen pruebas que apoyan ambas opciones. Según la sociedad, era un «hombre otrora fuerte del que se decía que se había convertido en una decrepita piltrafa» (L, 1275), y a él mismo «le parecía que era un hombre muerto contemplando su propio entierro» (L, 1276) y pensaba que «vale más estar muerto que seguir viviendo así» (L, 1297). También cuando reflexiona sobre su estado actual y sobre el brusco despertar de sus ilusiones, encuentra símiles con don Quijote y hace alusiones a la proximidad de su muerte: «don Quijote fue más feliz que yo –pensó—. Sólo estando con un pie en la tumba empezó a despertar de sus ilusiones... Mientras que yo...» (L, 1235).

Pero también de este estado anímico consigue salir y, después de una conversación con la viuda Wąsowska, se da cuenta de que «hace diez semanas que no me he sentido tan bien, tan libre... [...] sólo hoy he vuelto en mí de verdad [...] sólo se puede comparar con el despertar del letargo de una persona que ya yacía en el ataúd» (L, 1312, 1313). Por ello, aborrece todo lo relacionado con Izabela, su «único deseo es que desaparezca hasta el último vestigio de mi relación con la señorita Łęcka...» (L, 1313). Así, comienza una etapa en la que se pregunta el porqué de su enfado, puesto que tenía mucho que agradecerle a su ceguera temporal y posiblemente su vuelta a la ciencia junto a Geist: «Si no hubiera sido por ella, no habría hecho fortuna... Si no hubiera sido por ella y por Starski, no me habría ido a París en aquella primera ocasión, con lo cual no habría conocido a Geist [...]. ¡Y pensar que de semejante bálago nacerá un día el metal de Geist!» (L, 1325).

En cuanto a Izabela, sigue adelante con su vida de aristócrata venida a menos, y confiesa que «a veces tengo ganas de llorar de aburrimiento» (L, 1330). Además, no entiende los motivos de Stach para romper el matrimonio y se siente desolada, por lo que acude a diario a la piedra donde ocurrió uno de los encuentros de la expareja, a la que «se llevaba al ingenuo ingenierito para, en su presencia, echar de menos a Wokulski...» (L, 1358). Más tarde, sin embargo, después de perder a todos sus pretendientes, se ve obligada a ingresar en un monasterio.

Pero el comerciante no acepta esta demostración de su antigua amada y, en su cometido de destruir las huellas de su relación, se rumorea que destruyó la piedra y el castillo de Zaslav, puesto que se le vio en sus inmediaciones antes de la explosión. «Pero... ¡qué estilo! [...] Morir aplastado por los restos del feudalismo y de manera que hasta tembló la tierra...» (L, 1379).

Finalmente, Wokulski desaparece, primero yendo a Moscú y después perdiéndose su pista en India, China y América, dejando tras de sí desolada a la nobleza, puesto que vende todos sus negocios, incluida la sociedad mercantil, a los judíos. Por ello, toda la buena reputación que había cosechado por sus actos parece quedar en el olvido y ser reemplazada por el rencor y las críticas. Pero Rzecki ve en Ochocki el heredero de las aspiraciones y sueños de Stach, ya que en muchos aspectos le recuerda a su amigo, y, en cuanto a su paradero, cree firmemente que el comerciante no se había quitado la vida:

Hombre original donde los haya, a Stach siempre le ha gustado dar sorpresas. ¿No nos estará preparando una? [...] no me extraña que Stach haya dicho más de una vez que le gustaría desaparecer lo antes posible y borrar cualquier huella de su paso por este mundo. Pero presiento que no es así... (L, 1342, 1344).

Reflexionando sobre la vida de Wokulski, Ignacy Rzecki opina que «dadas las circunstancias, hizo lo mejor que pudo hacer» (L, 1373). Así, la frase *Non omnis moriar*¹⁵⁸, utilizada dos veces en el capítulo final de la novela, justifica el sentido último de los esfuerzos de Wokulski.

Por lo tanto, se ha podido comprobar que *Lalka* presenta todos los elementos necesarios para incluirla dentro de la investigación del adulterio literario en la segunda mitad del siglo

¹⁵⁸ *Non omnis moriar* (No moriré del todo) es el tópico introducido por Horacio en la Oda III, 30:

«He acabado un monumento más duradero que el bronce y más alto que las regias tumbas de las pirámides, que no podran destruir las lluvias persistentes, el frío Aquilón ni la marcha de los tiempos con la serie innumerable de los años. No moriré del todo. La mejor parte de mi ser se librará de Libitina, y mi gloria crecerá de día en día con las alabanzas de la posteridad, mientras el pontífice suba al Capitolio acompañado de la vestal silenciosa. Desde las márgenes que bate con estruendo el Áfido a los sedientos campos, donde Danao, venciendo su humilde fortuna, reinó sobre pueblos agrestes, se dirá que yo “siendo humilde” fui el primero que ajustó a la lira latina los cantos eolios. ¡Oh Melpómene!, llénate del orgullo que infunden tus méritos y ven a ceñir mi frente con el laurel de Apolo» (Horacio 23 a.C.)

XIX puesto que, a pesar de no aparecer como motivo principal dentro del argumento, sí que se hacen constantes alusiones al mismo de manera que es una posibilidad muy presente en la mente de la lectora. Así, encontramos por un lado a la joven aristócrata fría y manipuladora quien, influenciada por lecturas muy parecidas a las de la propia Emma Bovary, rechaza los matrimonios concertados, muy habituales entre los de su clase, y trata de manera condescendiente a todos sus pretendientes. Por otro lado, encontramos a Wokulski, el hombre maduro que se enamora como un colegial de una mujer veinte años más joven que él y en la que solo despierta repulsión. Ella, obligada por la sociedad y por su pésima situación económica –originada por las malas inversiones de otro hombre, su padre–, se ve forzada a aceptar sus avances amorosos como condición para recuperar la estabilidad y seguridad para su familia. ¿No recuerda esto a la historia de Ana Ozores?, ¿o a la de Emma? y ¿en qué se diferencia Izabela de ellas? Posiblemente en que el autor profundiza menos en sus pensamientos e inquietudes y despierta más rechazo en la lectora que sus compañeras, en que su protagonismo se ve ensombrecido por un personaje del calibre de Wokulski y, por último, en que el público empatiza más con el comerciante que con los esposos de las adúlteras.

Wokulski no es como Charles Bovary, Víctor Quintanar o Gert von Innstetten, no descuida su conquista –aunque no olvidemos que se encuentra al inicio de esta y desconocemos cuál hubiera sido su comportamiento años después de contraer matrimonio– y le dedica todo su tiempo y atención. No es un viejo que tiene a su esposa como a un trofeo, es un hombre maduro que pone todo su empeño y economía con tal de hacerla feliz. Pero igualmente a Izabela su pretendiente le resulta aburrido y sigue coqueteando con los jóvenes de su misma clase social. Este es su engaño, un engaño al pretendiente, un engaño que no encuentra justificación ni lógica dentro del razonamiento de Wokulski, pues no están atados por el vínculo matrimonial y ella podía renunciar a su compromiso si ese era su deseo. Sin embargo, lo que no entiende el comerciante es que, a pesar de no estar casados, desde la perspectiva de Izabela tienen la misma relación que el matrimonio Ozores. Ella, al igual que Ana, se ve obligada, por su precaria situación social y económica, a aceptarlo y a tolerarlo, a pesar de no amarlo de la misma manera que él a ella. Por ello, se puede hablar de un engaño de las mismas dimensiones, y de un encarcelamiento con las mismas condiciones.

Las consecuencias para los implicados, sin embargo, son muy diferentes de las encontradas en el resto de las novelas realistas. Kazimierz Starski es una figura trágica, víctima de la decadencia de su clase social y empujado hacia la caza de fortunas femeninas para conseguir dinero. Las consecuencias a las que se debe enfrentar no están relacionadas con sus relaciones

con Izabela, sino con sus problemas económicos. Por ello, tras varios intentos fallidos de conquistar a damas ricas, abandona el país perseguido por sus acreedores.

En cuanto a Wokulski, desaparece sin dejar rastro, creando un halo de misterio en torno a su destino. En este aspecto se puede observar claramente la influencia romántica. Además, para representar de una forma más fidedigna el caos de la realidad, Prus optó por un final abierto muy arriesgado. Así, la asertividad del narrador se debilita y su conocimiento no es completo. Ni el narrador ni el lector conocen cuál es el paradero del protagonista, pero ambos hacen conjeturas al respecto.

Izabela parece perder su valía en el momento en el que se ve abandonada por los hombres que la rodeaban. Sus pretendientes desaparecen debido a su caída en desgracia, Wokulski la rechaza, Starski renuncia a ella debido a su situación económica y su padre fallece. Ante este desamparo, el único camino que parece quedarle es el retiro monacal y, en efecto, abandona Varsovia para entrar en un monasterio de Viena. Una vez más, la mujer recibe el peor castigo a pesar de que fue la sociedad la que la creó. Pero ¿cuál fue la reacción de la sociedad ante la desgracia de Izabela? A pesar de que el autor no profundiza demasiado en este aspecto y de que a lo largo de la historia muchos personajes justifican los actos de la aristócrata, después del abandono de Wokulski también su entorno la rechaza. Aunque no comete el mismo delito que Ewelina, ambas reciben el mismo castigo por parte de la sociedad y de sus parejas: la marginalidad y, sobre todo, la soledad.

Izabela ve peligrar su posición social e intenta dominar a su entorno. Comienza por su padre, un hombre de carácter afable y entregado por completo a la hija a la que adora. Continúa con todos sus pretendientes, a los que desprecia en público. Acaba con Wokulski, a quien, una vez comprometidos, sigue humillando con sus coqueteos con otros hombres, transgrediendo así las normas sociales. La protagonista, a través de la posición de superioridad que adopta frente a toda la sociedad, se rebela ante la propia condición femenina, rechaza el matrimonio y todo lo que su rol de género le imponen. Sin embargo, debido al descuido de otro hombre, su padre, se ve obligada a someterse a la misma institución que desprecia con tal de recuperar la estabilidad económica de la familia, y con un hombre al que aborrece todavía más que al resto por su clase social. Aunque se considere, pues es lo que otros le han repetido, que es una diosa que se encuentra por encima de los preceptos morales, es derrotada por la sociedad y castigada con el convento por su transgresión. Para Izabela realizar su propia trascendencia no se corresponde con el adulterio en sí, sino con escapar a las normas conductuales rígidas que la sociedad les impone a las

mujeres. Solo consigue salir de su inmanencia a través de coqueteos inocentes, pero esa actitud no le es permitida una vez prometida con un hombre.

4.2. El adulterio de la baronesa Ewelina Janocka

El barón Dalski es el ejemplo perfecto de un aristócrata convencional que cae víctima de los encantos de una muñeca de salón, la señorita Ewelina Janocka. Su matrimonio y las consecuencias de este parecen dejar entrever el final del posible enlace entre Izabela y Wokulski. Además, ofrece una perspectiva interesante sobre el adulterio, puesto que, desde antes de que la pareja contrajera nupcias y hasta el momento de la separación, es la sociedad, a través de las palabras de Wokulski, la que opina al respecto y lo presenta.

Dalski es «un caballero muy delgado, con unos pequeños bigotes en punta, una diminuta perilla casi gris y pelo casi blanco» (L, 818-819), considerado por el protagonista como «semejante momia [...] parecida estantigua [...] semejante payaso» (L, 825, 893). Además, Wokulski reflexiona irónicamente sobre su persona y la pasión amorosa a una edad tan tardía —pero no olvidemos que el médico de Wokulski también considera tardía y peligrosa la edad de este para enamorarse—:

Y no podía apartar de su imaginación la figura del barón destacándose como una sombra sobre el fondo amaranto del asiento. Había observado su rostro demacrado, encendido por un rubor terroso, su pelo blanco como si se hubiese espolvoreado harina, sus grandes ojos hundidos en los que ardía una chispa insana. Aquellos estallidos de pasión producían a un tiempo una impresión cómica y triste en un hombre que sin cesar se tapaba la garganta, comprobaba si la ventanilla estaba bien cerrada y cambiaba continuamente de sitio en el compartimento por temor a las corrientes de aire. «¡Extraordinario! [...] Seguro que es diez años mayor que yo, ¡y qué estropeado está, además de ser un ingenuo!» (L, 824-825)

Después de ser un eterno pretendiente a la mano de Izabela, se enamora perdidamente de Ewelina Janocka, aunque su opinión sobre la nieta de la presidenta no siempre había sido positiva: «¡Qué mujer! [...] Cuando la conocí, oiga, me pareció más fría que el mármol y sólo interesada en los trapos. Hoy me doy cuenta de qué tesoros se esconden en ella» (L, 822). Pero sus sentimientos se asemejan a la veneración que Wokulski siente: «¡Estoy loco! Sólo pienso en ella; cuando duermo, sueño con ella, cuando no la veo, estoy, oiga, realmente enfermo. Pierdo el apetito, me entra una gran tristeza, una especie de angustia» (L, 823). A pesar de todo, no deja de ser consciente de la diferencia de edad y sabe que «ni yo seré tan feliz como hubiera podido serlo antes, ni a ella le proporcionaré la felicidad plena. Mi único consuelo está en pensar que volveremos a encontrarnos en un mundo mejor y donde los dos seremos jóvenes. Al fin y al cabo, ella me pertenecerá también allí» (L, 857). Sobre las palabras

del barón es interesante resaltar la pertenencia de las mujeres a sus esposos, incluso después de la muerte, un pensamiento patriarcal típico de la doctrina cristiana.

Sin embargo, después de poner a prueba a la joven aristócrata, se entrega por completo al amor: «hice testamento en Varsovia y la he nombrado heredera universal, incluso si muero antes de la boda» (L, 824). Además, sus sentimientos le ciegan y niega las señales de la atracción entre Ewelina y Starski:

Un hombre distinguido pero desagradable [...]; a mi prometida no le gusta en absoluto, le crisa los nervios; tanto, que en su compañía la pobre se pone de mal humor. Y no me extraña porque son dos naturalezas bien diferentes: ella es seria; él, un frívolo; ella es una persona sensible, incluso dada al sentimentalismo; él, un cínico. (L, 830)

En el tren hacia la residencia de la presidenta, amiga común de ambos, el barón le confiesa al comerciante la aceptación de su propuesta de matrimonio y quién había sido la receptora de esta. No obstante, desde el primer momento recibe la crítica silenciosa de Wokulski, quien no encuentra el mismo amor en los ojos de Ewelina y no puede evitar preguntarse si «¿estarán tan ciegos como él todos los enamorados? [...] Pues para mí, igual que para todos los demás aquí reunidos, está claro que esa señorita no lo quiere en absoluto. ¿Quién sabe si no ama a Starski...?» (L, 857).

Después de escuchar una conversación privada entre los dos amantes, en la que Ewelina afirma que a veces piensa que preferiría yacer en la tumba antes que casarse, Wokulski evalúa acertadamente la situación y la información que ha reunido desde que se encuentra en la casa de la presidenta: «la señorita se casa por dinero y Starski con sus teorías la reafirma en esta decisión. A lo mejor él también está colado por ella... No, no lo parece. Más bien ya se ha aburrido de ella y con tanto más ahínco la empuja al matrimonio» (L, 858). Incluso sueña con vivir la misma situación en su propia persona, y, sin saber que efectivamente la vivirá, piensa que esto sí que le curaría en un santiamén. Asimismo, rechaza todas las similitudes entre su relación con Izabela y la del futuro matrimonio:

¿acaso se puede condenar terminantemente a esa mujer? Ella reconoce en voz alta que no tiene carácter y en voz baja que necesita del dinero, que no posee, pero sin el cual no sabría vivir, igual que el pez fuera del agua. ¿Qué salida le queda, pues? Casarse con un hombre rico, aun a costa de su felicidad. Pero como al mismo tiempo el corazón le reclama sus derechos y su admirador la empuja a ese matrimonio – y los dos creen que las caricias del viejo marido no afectarán el buen gusto de su propia relación –, hacen un nuevo intento: el engaño antes de la boda, sin siquiera intentar patentarlo. O a lo mejor son tan virtuosos que han aplazado el engaño para después de la boda... (L, 892-893)

Ewelina Janocka es otra muñeca de salón, una joven igualmente educada en los ideales aristocráticos, en quien Wokulski observa sus dotes de actriz, pero también una expresión de tristeza perpetua en sus ojos. Sin embargo, ella reconoce tener un carácter débil y dejarse guiar por la compasión que le despierta el barón:

Yo misma tengo uno muy débil. No sé resistirme a nada, me da miedo decir no... Tal vez cometo un error; al menos algunas personas me dan a entender que hago mal casándome con el barón. [...] ¿Sabría usted apartar de su lado a una persona que le dijera que lo amaba más que a su propia alma y que, si no le correspondía usted, lo poco que le quedaba de vida transcurriría con la única compañía de la soledad y la desesperación? Si alguien estuviera hundiéndose en el abismo ante sus ojos y le implorara socorro, ¿no le daría usted la mano para así fundirse con ese otro cuerpo hasta que apareciera el equipo de rescate? (L, 890-891)

En una conversación con la presidenta, Wokulski sigue reflexionando sobre esta relación y sobre Ewelina, hecho irónico teniendo en cuenta el parecido que existe entre esta y su amada: «sólo deseo rezarle... Se lo digo de verdad: yo no haría sino arrodillarme a sus pies y mirarla a los ojos, y me sentiría el hombre más dichoso del mundo, oiga, si ella me permitiera besarle el borde de su vestido» (L, 856); incluso sus gustos parecen ser los mismos, ya que ambas comparten un cariño especial por Kazimierz Starski. Además, con Ochocki concuerda en que la joven no deja de ser un producto de la aristocracia, una muñeca:

Entre nosotros, es una rana; no una mujer. Sólo pensaba en trajes, bailes y coqueteos. Ni siquiera sé si alguna vez ha leído un libro o mirado algo con interés. Un mero pedazo de carne con ojos... fingiendo tener alma cuando apenas tenía estómago. Usted no la conocía; no se puede imaginar qué tipo de artilugio es, y cómo bajo todas las apariencias de un ser humano no tiene nada de humano. (L, 1286)

Lo que la sociedad estaba pronosticando no se hace esperar demasiado, y poco tiempo después de contraer matrimonio el barón descubre el engaño de su joven esposa. Al igual que la relación, también el adulterio se ve sometido a la opinión pública. En este caso es Julian Ochocki, el que más alejado parecía estar de los murmullos, quien le comunica a Wokulski la decisión de Dalski con respecto a su matrimonio, pues «se divorcia inapelablemente de su adorada esposa» (L, 1284) y «mandó a su mujer con su familia de ella» (L, 1285), y las vicisitudes del duelo posterior: «hace diez días el barón se ha batido en duelo con Starski, cuya bala le rastrilló las costillas. Créame, fue como si alguien le hubiera rajado con un garfio la piel del pecho de derecha a izquierda» (L, 1284). En cuanto a Starski, «salió de estampida al extranjero; no tanto para evadirse de las impertinencias de las que había empezado a ser objeto, como de sus acreedores» (L, 1285).

Así, esta relación secundaria, dentro del argumento de la novela, reúne las características de las grandes novelas del adulterio del siglo XIX, aunque de manera sintetizada. Gracias a ella, se completa la historia y se puede entrever cuáles habrían sido las consecuencias de un matrimonio entre Wokulski e Izabela, puesto que describe tanto la reacción de la sociedad como la opinión del protagonista al respecto. Esta similitud también se acrecienta debido al parecido que existe entre las dos mujeres, puesto que nacieron en el mismo mundo y fueron educadas bajo los mismos preceptos aristocráticos. Una vez más, la joven mujer es la víctima

de las críticas y del ostracismo social, mientras que el amante sigue adelante con su vida y el esposo engañado recibe la compasión y apoyo de su entorno.

4.3. Una feminista en el siglo XIX: la baronesa viuda Wąsowska

Kazimiera Wąsowska es otra muñeca de salón, pero también una mujer que sigue los ideales positivistas. Se trata de una «una encantadora viudita en la treintena, y con una enorme fortuna» (L, 828). La viuda es consciente de su atractivo y no entiende el rechazo de Wokulski hacia sus galanteos: «en un momento como aquél cien otros en su lugar habrían dicho que no podían vivir sin mí, que yo les había arrebatado la tranquilidad y cosas por el estilo» (L, 865).

Pero es su inteligencia la que hace que este personaje sea extremadamente interesante, puesto que, debido a su decepción con el mundo, que recuerda al sufrido por las heroínas realistas que estudiamos aquí («no logré ahuyentar el tedio» [L, 861]; «lleno con ellos el vacío de mi vida» [L, 865]). La baronesa reflexiona sobre la situación de las mujeres y critica abiertamente la institución del matrimonio y la aceptación social del adulterio masculino, además de abogar por la igualdad entre los hombres y las mujeres y hacer reflexionar a Wokulski sobre las diferencias que existen entre ambos sexos dentro de la sociedad.

Ella misma compartió, durante su juventud, el destino trágico de las mujeres obligadas a contraer nupcias con hombres mayores a los que no aman, que solo les aportan estabilidad económica:

Sois todos unos miserables. Cuando la mujer, en cierta época de su vida, sueña con el amor ideal, os reís de sus ilusiones y exigís de ella coquetería, sin la cual la soltera os resulta aburrida y la casada, tonta. [...] ¡Oh, hombres, señores del mundo, hipócritas! Mientras os ciega el instinto animal, os arrastráis a los pies de las mujeres, sois capaces de cometer cualquier baja, mentís: ¡mi amada... mi adorada... daría mi vida por tí...! Y una vez que la pobre víctima se ha creído vuestros falsos juramentos, empezáis a aburriros... y si en ella se despierta la frágil naturaleza humana, la pisáis... ¡Qué indignante es todo esto, qué mezquino! (L, 870, 1302)

Sin embargo, «cuando estaba dispuesta a convertirme en una mártir del matrimonio [...] mi marido tuvo la amabilidad de morirse pronto» (L, 863), y a partir de ese momento decide mantenerse independiente de los hombres y «no tiene la más mínima intención de casarse en segundas nupcias, pese a que le encanta verse rodeada de compañía masculina» (L, 831). Por lo tanto, se trata de una mujer caprichosa que, «mientras ella viviera en este mundo no podía permitir que ningún hombre estuviera enamorado de nadie más que de ella [...] sólo se la podía adorar a ella» (L, 877).

Siguiendo en la línea de su razonamiento, rechaza el respaldo general que el barón Dalski recibe de la sociedad y se escandaliza ante sus decisiones:

¿Defiende usted a un hombre que ha cubierto de oprobio a una mujer? ¿A un bruto, a un egoísta que para satisfacer sus ansias de venganza no ha dudado en echar mano de los métodos más infames? [...] Pues sepa que ha exigido el divorcio de su mujer y, para hacer el escándalo aún más sonado, se batió en duelo con Starski. [...] Preferiría matarse antes que arrastrar a la picota a una pobre mujer, a un ser débil, vengarse del cual resulta extremadamente fácil cuando se tiene una posición, una fortuna y ¡todos los prejuicios sociales! [...] sólo fingía amarla, mentía diciendo que la idolatraba... A la primera oportunidad ha demostrado que ni siquiera la trataba como a un ser humano igual a él, sino como a una esclava a la cual, por un momento de debilidad, se le puede poner una soga al cuello, arrastrarla a la plaza pública, cubrirla de ignominia. (L, 1300-1302)

También llama la atención que, a pesar de su interés personal en el protagonista y de intentar mediar entre él e Izabela, parece predecir su posterior decepción y lo advierte para no cometer suicidio: «Pues bien, si ésta [una decepción] realmente fuera a producirse recuerde usted mi consejo: ármese de paciencia y espere; no actúe llevado por el arrobamiento. Muchas cosas no son en realidad tan dramáticas como parecen» (L, 952).

La baronesa Wąsowska es una de las pocas personas que realmente aceptan y entienden a Wokulski y en cuya presencia este se siente cómodo. También es la única capaz de sacar lo mejor del protagonista en un debate sobre las mujeres. En ella, el comerciante encuentra a su “alma gemela”, sin embargo, debido a su idea preconcebida sobre las mujeres, no puede aceptarla por su actitud coqueta con los hombres. Encarna la feminidad madura, emancipada, la nueva mujer liberal, pero no tiene ninguna posibilidad contra la idealizada Izabela (Ingbrant 2014, 48-49).

5. Otras novelas polacas: *Ziemia obiecana (La tierra de la gran promesa, 1897-1898)* y *Chłopi (Los campesinos, 1904-1907)*

Para completar el panorama literario y social polaco, se ha optado por incluir otras dos muestras en las que está presente el adulterio, aunque como un motivo secundario dentro de la narración: *La tierra de la gran promesa* y *Los campesinos* de Władisław Reymont. Se consideran de especial interés puesto que ofrecen no solamente la visión de la burguesía, sino también la de los campesinos y de la recién estrenada sociedad industrial.

Władisław Stanisław Reymont (1867-1925) testimonia el espacio, las situaciones y el tiempo de una forma similar a como lo hiciera Émile Zola en Francia. Sus novelas alternan diálogos extensos con descripciones minuciosas de una localidad industrial, Łódź, y de un pequeño pueblo, Lipce. Sin embargo, a pesar de haber ganado el premio Nobel de Literatura en 1924 por su obra *Los campesinos*, sigue siendo casi un desconocido en Polonia, a diferencia del resto de sus contemporáneos realistas y naturalistas. Según Krzyzanowski (1972, 152), «even though his work has not been given adequate attention in his native country, Reymont remains one of the most popular Polish authors abroad».

La tierra de la gran promesa muestra a su lector el capitalismo amoral, con situaciones tan surrealistas como que la muerte de un trabajador por culpa de una máquina no provoque la detención de la producción o como la quema de fábricas en bancarrota para cobrar los seguros. Por lo tanto, en este ambiente las personas pierden su humanidad: «Aquí es usted una máquina como todos nosotros, de modo que cumpla sólo con sus obligaciones. La fábrica no es un lugar adecuado para los sentimentalismos, la fábrica...» (ZO, 29).

Este es el entorno en el que se desenvuelve el protagonista, Karol Borowiecki, «un hombre alto, de cuerpo esbelto y vigoroso, con un bello rostro de facciones delicadas [...]. Emanaba inflexibilidad y fuerza de carácter» (ZO, 38). Se trata de un personaje muy interesante desde el punto de vista del tema tratado, puesto que desempeña el rol del seductor, conocido por sus conquistas entre las mujeres casadas, prometido con una joven humilde de su pueblo de origen y empujado a coquetear con la hija de uno de los magnates de la industria. Su papel es imprescindible «en una ciudad como ésta, donde desde los millonarios hasta el último pelagatos trabajaban y sólo trabajaban, en esa máquina ingente, había muy pocos donjuanes profesionales y muy pocas formas de conquistar y seducir a una mujer» (ZO, 61).

Su amante actual es Lucy, una judía bellísima, casada con un anciano de aspecto semítico. La novedad de la novela estriba en que es ella la que persigue al donjuán y se entrega sin vacilaciones desde el cuarto capítulo: «sólo quiero hablar yo para repetirte que te quiero. Sé que también otras te quieren, que tienes novia, pero qué me importa. Te quiero y no te quiero para que tú también me quieras, simplemente te amo y soy feliz con sólo amarte» (ZO, 51). Karol «la conocía desde hacía dos años, pero nunca le había prestado una atención especial, demasiado absorbido como estaba en sus devaneos con la señora Likierb» (ZO, 60). Sin embargo, sus amoríos no serán fáciles, y ya, desde el principio, a él la «relación le pesaba como una roca y hacía que la vida le resultara una pesadilla, tanto la odiaba a ella, a su belleza y a su amor» (ZO, 285).

Las dificultades que encuentra con Lucy, el rechazo que le produce la simpleza de Anka –su prometida– y la ingenuidad de Mada –la hija del millonario–, hacen renacer su deseo por Emma, la anterior querida. Para él, las mujeres son solamente objetos de deseo: «porque no buscabas entre ellas a un ser humano, sino a una amante. Careces de voz y de voto en relación con el tema hasta que no dejes de afirmar la infrahumanidad de las mujeres, hasta que no dejes de tratarlas como juguetes, como un cero a la izquierda» (ZO, 215). Por lo tanto, no es capaz de valorar a las mujeres ni de disfrutar de su compañía más allá de los encuentros amorosos. Esa promiscuidad llega a tales niveles que

por momentos le parecía que era otra persona, no su novia, quien le hablaba. Que eran todas sus amantes al mismo tiempo, resucitadas en su mente, quienes estaban a su lado, hablaban, hacían conjeturas, le acariciaban, casi podía oír el frufrú de sus vestidos, ver sus pálidos semblantes, le parecía que sus risas y palabras le acompañaban, que las percibía. (ZO, 469)

A diferencia de las novelas de adulterio, la infidelidad de Lucy no es castigada por su marido. A pesar de recibir una carta que detalla los encuentros de su mujer, este decide hacer oídos sordos a las acusaciones tras enfrentar a Borowiecki y recibir su negativa:

Yo soy un judío, un simple judío, no le voy a matar, no le voy a desafiar en duelo, ¿qué le puedo hacer yo a usted? ¡Nada! Soy un hombre sencillo que quiere mucho a su mujer, que trabaja con todas sus fuerzas para que no le falte de nada, para que viva como una reina. Usted sabe que la eduqué con mi propio dinero; ella lo es todo para mí. Y todo para recibir una carta como ésta, en la que me revelan que Lucy y usted son amantes. Cuando la he leído, se me ha caído el mundo encima... Dentro de cuatro meses dará a luz. ¡Un hijo! ¿Sabe usted lo que es un hijo? Cuatro años lo he esperado. ¡Cuatro! Y ahora recibo una carta como ésta. Y ¿qué puedo pensar? ¿De quién es ese hijo? Dígame la verdad, ¡dígamela! [...] A ustedes les gusta divertirse con las mujeres ajenas, para ustedes carece de importancia lo que le ocurra a esa mujer, no les importa ni la vergüenza ni el escándalo que ello supone para la familia. (ZO, 489-490)

Karol tampoco está enamorado de su prometida, sino que le resultaba indiferente del todo, llegando incluso a odiarla en ciertos momentos. Por ello, el matrimonio con ella solo es una obligación, porque «toda la ciudad sabía de su compromiso matrimonial» (ZO, 430). Por ello, al protagonista «le ofuscaba sobre todo la idea de que por esa boda estaría condenado a

desempeñar el papel de simple peón», mientras Müller «de ponía en bandeja a su hija Mada, la gestión de la fábrica, una fortuna de inmediato y la posibilidad de llevar a cabo negocios de más envergadura con beneficios ilimitados» (ZO, 285).

Así, todas las mujeres que se relacionan con Karol acaban desengañadas. Emma, la amante anterior, es rechazada y criticada por la sociedad debido a sus escarceos con el protagonista; Lucy sufre por un amor no correspondido, aunque no pierde su matrimonio; Anka es abandonada por su prometido a pesar de haberle dado toda su dote antes de contraer matrimonio para que fundara su propia fábrica, y Mada, años después de casarse, vive como una esclava de su marido, adorándole y recibiendo solo de vez en cuando su atención. Por el contrario, Borowiecki sí que consigue todo aquello con lo que había soñado, dinero y su propia fábrica, pero descubre que eso no traía consigo la felicidad. Además, extraña aquellos tiempos pasados en los que tenía tiempo para dedicárselo a las mujeres.

En cuanto a *Chłopi*, no se puede hablar de un argumento único, puesto que Reymont ha sido capaz de pintar un cuadro completo de la vida del labriego polaco, con sus miserias, luchas, rivalidades, pasiones y sufrimientos. Se trata de una novela repleta de descripciones exhaustivas del paisaje y de los personajes, un estudio de la mentalidad de los aldeanos y de su relación con la tierra. Por ello, es la elección idónea para observar cómo los campesinos veían el adulterio, cómo reaccionaban ante él y cuáles eran las consecuencias habituales para las mujeres adúlteras en el campo.

Toda la narración se enlaza en torno a la familia Boryna. El padre de familia, un *gospodarz* (campesino proletario) viejo, se casa a instancias de otros miembros de la sociedad con la bella Jagna Dominikowa, solicitada por la gran mayoría de los hombres del pueblo, incluido el hijo casado de Boryna. Jagusia, después de superar el miedo que el cura le había infundido con respecto al adulterio, acaba entregándose a su hijastro, Antek, dando así paso a un sinfín de desgracias, propias y ajenas.

Jagna es altamente elogiada en el pueblo por su belleza, ya que es «gorda como una novilla, un lindo hociquito blanco, unos ojos que parecen flores de lino... [...] era tan bonita, iba tan bien compuesta y estaba tan bien formada, que ni siquiera una castellana hubiera podido medirse con ella» (LC I, 47, 115), pero también se pone en duda su buena reputación, pues muchos piensan que «se pasa el tiempo buscando a quién podría invitar a dormir en su lecho de plumas, un mozo bien formado» (LC I, 46). No obstante, Boryna hace oídos sordos a los rumores y, a pesar de sus sesenta años y las “diecinueve primaveras” de Jagna, decide casarse con ella. El principal motivo de la unión vuelve a ser económico: «Un buen cacho de tierra,

y junto al mío, ¡como hecho adrede!» (LC I, 84). En cuanto a ella, no se hace dueña de su propia vida y relega esta decisión en su madre: «a mí esto me es igual; si usted me dice que me case, me casaré... Esto le toca a usted, no a mí... [...] todo eso me es igual... Si usted me lo manda, me casaré con Boryna... si no, me quedaré aquí» (LC I, 177-178). Ya desde el principio parece preverse el desenlace del matrimonio a través de las palabras de un mendigo: «Cuando un viejo se casa con una joven, el diablo baila de alegría, porque todo el provecho es para él. [...] ¡Va a resultar algo feo para el pueblo entero, ya veréis!» (LC I, 70, 207).

La nueva vida de la joven resulta de su agrado, se siente orgullosa de su posición como ama de casa, esposa del primer campesino propietario del pueblo y «hacía de él cuanto quería; él la escuchaba para todo y no veía más que por sus ojos» (LC II, 89). Sin embargo, las atenciones de Boryna no eran correspondidas, y «Jagna hacía tanto caso de su amor como de las nieves del año pasado» (LC II, 89).

El enlace entre Boryna y Jagna solo trae desgracias para la familia, ya que provoca el empeoramiento de las relaciones entre padre e hijo por la cesión de tierras a la nueva esposa: «no, no era el amor lo que aumentaba en él, sino la cólera. Un odio invencible se iba apoderando de su corazón. ¡Perra, carroña, le habían arrojado un hueso y ella había acudido en seguida!» (LC I, 255); y el deterioro del matrimonio de Antek con Hanka¹⁵⁹. Este desprecio despierta la pregunta de si la posterior conquista se lleva a cabo por amor o por venganza: «Ya no tenía pensamientos dulces para Jagna, como si no la hubiese amado nunca [...]. No respiraba más que venganza, no pensaba más que en la revancha [...], no hacía más que revolver y rebuscar dentro de sí aquellos agravios torturadores» (LC II, 18).

Incluso antes del matrimonio existe una atracción entre madrastra e hijastro, pero esa persecución no se detiene después del casamiento, a pesar de los intentos de ambos: «Jagus iba a ser su madrastra, casi su madre, y esto no podía ni debía ser. ¡Sería un pecado, sí, un pecado! Le asustaba sólo el pensarlo. Hora tras hora sentíase morir presa de un inexplicable terror, como temeroso de un horripilante castigo de Dios» (LC I, 257); «No puedo hacerlo y, además, no tengo derecho de hacerlo. Sería un pecado mortal, ¡mortal! Me lo dijo el cura en el momento de la confesión. Aquello no podía ser, ni hoy, ni mañana ni nunca» (LC II,

¹⁵⁹ Sería muy interesante un análisis en profundidad del personaje de Hanka, una mujer taciturna, callada, triste, incapaz de controlar su pasión por su marido y por el dinero; una mujer esclava de su esposo, consciente de sus pocos atractivos físicos, que se resiste a los celos y a creer la infidelidad de su hombre. Pero también una mujer que, tras la desilusión y la muerte del amor, se subleva contra su destino y se muestra práctica y feroz.

90). De sus pensamientos se desprende la importancia que la religión tiene en la vida de los campesinos, casi fanatismo desde el punto de vista actual:

Al recobrar su conciencia y darse cuenta de la importancia del pecado que había estado dispuesta a cometer, se le heló la sangre en las venas. [...] Sería un pecado, un pecado mortal. ¡Mortal! [...] Pero su alma daba alaridos de dolor, de tormento, porque se sentía atraída hacia él, atraída con todas las fuerzas de su vida [...]. Pero el horror al pecado fue más fuerte, y por esto venció su voluntad y se esforzó en olvidarlo, olvidarlo para siempre... (LC II, 114)

Pero sus recelos no durarían y, empujada por sus impulsos naturales, por el aburrimiento¹⁶⁰ y por la repulsión que su esposo empezaba a despertar en ella («Por primera vez se daba realmente cuenta de su edad; por primera vez sentía despertar en ella una repugnancia hacia él, un profundo asco, casi odio [...] La repulsión instintiva que sentía contra el viejo, hacía pensar aún más en Antek» [LC II, 121]), acaba cediendo a las insistencias de su hijastro. Durante toda la relación entre ambos jóvenes, Jagna compara a Antek con un dragón y sus encuentros con un fuego abrasador.

Pero Boryna no está ciego y ve las señales de la futura infidelidad antes incluso de que suceda: «Una sospecha sorda e indefinida se filtró en su corazón y unos celos terribles empezaron a arañarle el pecho como un perro; y, como un perro, se agazaparon allí» (LC II, 145). Son estas sospechas las que lo hacen prestar más atención al comportamiento de Jagna, a distanciarse de ella: «ya no la acarició, ni la mimó, ni procuró adivinar sus deseos, ni obtener sus favores, sino que le armaba una chillería por el menor descuido, como si fuese una criada» [LC II, 183]). Las mismas sospechas son las que lo empujan a prender fuego a su propio pajar la misma noche en la que se comete el adulterio, aún a riesgo de matarlos a ellos y a sí mismo en la venganza.

La falta de los dos jóvenes llegó a los oídos de todo el pueblo y, aunque al principio se les juzgara a ambos, finalmente poco a poco quedó en el olvido la indignación contra Antek y aumentó la malevolencia hacia Jagna, que se convirtió en un verdadero horror por su pecado espantoso, mortal. También Antek la hizo responsable de todo, la maldijo por todo lo que él había sufrido y empezó a dudar de la pureza de sus sentimientos hacia ella. Achacan al adulterio todas las desgracias sufridas por el pueblo («El Señor Jesús nos castiga a todos por pecados mortales como el de Antek con su madrastra» [LC III, 29]) y temen que la mala reputación recaería sobre todas las mujeres de Lipce:

¹⁶⁰ Sobre este mismo aburrimiento reflexiona Wysocki en *La tierra de la gran promesa*: «se aburren la mitad de las hijas y mujeres de los millonarios. Todo os causa tedio, porque todo está a vuestro alcance, todo lo podéis comprar. No os importa nada, sólo deseáis divertirlos; e incluso la fiesta más impresionante acaba por cansaros» (ZO, 123).

- Es una vergüenza y una ofensa a Dios nuestro Señor; pero también es una gran desgracia. [...]
- Y la gente dirá en seguida que en Lipce es donde pasan las peores cosas.
- Y la vergüenza recaerá sobre todas las mujeres de Lipce. (LC III, 334)

Aunque este primer desliz parece quedar rápidamente en el olvido, los vecinos comienzan a pensar que el castigo adecuado para ella sería «echarla del pueblo a hurgonazos, como a una bruja» (LC II, 265). A medida que la sociedad se escandalizaba ante su comportamiento rebelde —se la relaciona con otros varios hombres—, esta idea se repite en los labios de los campesinos: «¡Yo la echaría del pueblo! ¡A una alhaja así la azotaría con una vara delante de la iglesia!» (LC III, 331). Sin embargo, no es hasta después del arresto de todos los hombres del pueblo y el despilfarro del alcalde, presuntamente por culpa de ella, cuando los ciudadanos deciden que ha llegado el momento de castigar a Jagna por atraer tantas desgracias sobre la villa. Así comienza la última humillación sufrida por la protagonista:

- ¡Mientras haya una como ella en el pueblo, habrá siempre pecado, libertinaje y daño! [...]
- Jagusia, yo os lo digo, es peor que la peste, porque siembra el escándalo, falta a todos los mandamientos y atrae sobre el pueblo la cólera de Dios y su terrible venganza. Echadla, mientras sea tiempo. La medida de sus pecados se ha desbordado ya y ha llegado el momento del castigo [...]. El que peca ha de sufrir el castigo. No hay otro remedio. [...]
- Habría que dejarla en cueros para azotarla bajo los pórticos con una vara [...]. Siempre se ha hecho así con esas tales. [...]
- Jagna, tendida sobre el estiércol, amarrada con cuerdas, echando sangre después de los golpes sufridos, con los vestidos rotos y públicamente deshonrada y maltratada hasta más allá de los límites de la humana compasión, yacía como si no se diese cuenta de lo que sucedía en torno suyo. Gruesas lágrimas se deslizaban incesantemente por sus lívidas mejillas y a veces se hinchaba su seno como para lanzar un lamento o un grito, que se petrificaba en su garganta. (LC IV, 306-314)

Por lo tanto, es Jagna la peor parada del adulterio. Boryna fallece por motivos ajenos a la infidelidad de su mujer, mientras que Antek recupera su matrimonio, al igual que la herencia que su padre le negó en vida y pasa a ser el primer propietario del pueblo, respetado por todos sus vecinos. Por el contrario, Jagusia es cuestionada desde antes de contraer matrimonio por sus hábitos poco respetables según la sociedad, y después se sigue murmurando sobre ella y pronosticando su posterior adulterio. Tras la muerte de su esposo, el pueblo está dispuesto a volver a acogerla, puesto que se trata de una joven bella con una gran dote, pero con la condición de que volviera a casarse y que esta vez mostrara un comportamiento aceptable, que “volviera al rebaño”. Sin embargo, Jagna no desea volver a contraer matrimonio y quiere disfrutar de su recién recuperada libertad. Esta decisión contraria al resto de ciudadanos, que la siguen relacionando con jóvenes y consideran inaceptable su proceder. Por ello, se toman la justicia por su mano. Tras el castigo, la joven «sigue en cama y casi no se acuerda de nada de este mundo. ¡Hasta las piedras tendrían compasión de ella!» (LC IV, 319). Es lo último que se sabe de la protagonista, a la que el mismo narrador equipara en rebeldía, salvajismo y libertad a la “santa tierra” de Lipce:

Pero pronto apartó de ellas la mirada y lo olvidó todo, se olvidó de ella misma, y cayó en la misma santa impasibilidad que su tierra natal durante las inertes noches otoñales, porque el alma de Jagusia era como aquella santa tierra, sí: como la tierra, reposaba en no sé qué profundidades indiscernibles, en el desorden de los ensueños y de los sueños, inmensa e inconsciente de sí misma, potente y sin voluntad, sin deseo, sin pasiones, inerte, pero inmortal; y como la tierra, cada borrasca la cogía, la apretaba contra sí, y la mecía y la arrebatava donde quería... y lo mismo que esta tierra despierta en la primavera a la tibieza del sol que la fecunda, le da vida y la sacude con un estremecimiento de fuego, de deseo y de amor; lo mismo que ella, engendra porque ha de engendrar, vive, canta, reina, crea y destruye, porque debe hacerlo, porque debe ser... En verdad, el alma de Jagusia era como esta santa tierra, ¡nuestra tierra! (LC I, 179)

También en *La tierra de la gran promesa* y en *Los campesinos* se refuerza la teoría de que son las mujeres las que sufren las consecuencias de los actos de los hombres. Por un lado, Anka y Mada son víctimas de las decisiones de un hombre que provoca la infelicidad de ambas, mientras, curiosamente, la adúltera Lucy es la que sale indemne y sigue con su vida (no así Emma, duramente criticada por la sociedad). Por otro, Jagna, a pesar de ser perseguida por todos los jóvenes del pueblo, debido a su belleza y de haber engañado a su marido con su hijastro, es la única que recibe un castigo de parte de sus vecinos; en este caso, se trata de un castigo que recuerda al que se infligía a las brujas en la época medieval y a los descritos por Arthur Miller en *Las brujas de Salem* (1953).

Además, es interesante advertir las diferencias que se observan en el tratamiento de las adúlteras en función de su clase social. En el caso de Izabela, una aristócrata, es altamente criticada y rechazada por la sociedad, hasta el punto de tener que recurrir a Dios (que no deja de requerir unos votos parecidos a los del matrimonio); Jagna, la campesina, recibe un castigo ejemplar de sus vecinos, que recuerda al utilizado en la edad media con las brujas; Lucy y Emma, esposas de magnates industriales, son criticadas por la sociedad pero aceptadas de vuelta, puesto que sus prioridades son de orden económico, no amoroso ni sentimental.

A pesar de que el interés principal de estas novelas para el trabajo presente es el motivo del adulterio, no se puede dejar de mencionar la forma en la que Reymont, con diez años de diferencia, traza un cuadro completo de la sociedad polaca. Así, en *La tierra de la gran promesa* parece hablar de los mismos campesinos que años más tarde protagonizarían su obra maestra, que se ven obligados a abandonar sus campos queridos debido a la pobreza para intentar ganarse las vidas en la nueva máquina industrial:

A la «tierra de la gran promesa». Por ella, por esta tierra se despoblaban las aldeas y agonizaban los bosques; la tierra se despojaba de su savia, los ríos se secaban y nacían nuevas vidas. Ella lo devoraba todo, lo mascaba con sus potentes mandíbulas, se tragaba los materiales y a los seres humanos, cielos y barro, y a cambio ofrecía un puñado de millones inútiles. El resto, sudor y hambre. (LC 548-549)

Capítulo VII. Conclusiones

Teniendo en cuenta que vivimos en la era de la inestabilidad identitaria, es necesaria una vista hacia atrás con tal de deconstruir y desmitificar la idea conservadora de identidad fija, puesto que, tal y como apuntan Hall y Du Gay (2003), cualquier identidad unificada y estable se acaba fragmentando en varias identidades contradictorias o irresolubles. Si relacionamos esta idea con la figura femenina, encontramos una identidad femenina en continuo conflicto entre diferentes perfiles identitario: (no) ser madre, (no) ser esposa, etc. El proceso de identificación con las identidades de género y culturales se ha convertido en problemático y provisorio con la llegada del sujeto posmoderno, caracterizado por una identidad mutable que es formada y transformada continuamente en función de la (auto)representación.

La identidad femenina era homogénea y programable en la mentalidad de cualquier mujer burguesa. Seguimos encontrando vestigios de esta mujer decimonónica en la figura femenina contemporánea, pues la construcción de la identidad femenina sigue sometida a discursos identitarios promovidos por el falocentrismo dominante. Según Bauman (2005, 16), las personas que están buscando sus identidades se deben enfrentar irremediabilmente a la abrumadora tarea de alcanzar lo imposible. En este sentido, estudiar las herramientas de construcción del sujeto femenino decimonónico en las literaturas europeas es una tarea imprescindible para entender su evolución hasta la actualidad y las implicaciones en las identidades de las mujeres del siglo XXI.

El tema de estudio del presente trabajo se inscribe dentro de la revisión axiológica, desde una perspectiva feminista, de las lecturas y modos de lecturas que nos han configurado como lectoras y como sujetos sociales. Esta revisión es la que Lola Luna (1996, 13, 24) perfila como una de las obligaciones de la nueva figura de lectora feminista originada en el siglo XX. De esta manera, las lecturas propuestas en esta tesis doctoral son lecturas resistentes dentro de una crítica feminista que relaciona cada una de las novelas con las estructuras ideológicas que activan para conformar los sujetos femeninos sociales. A este respecto, Colaizzi (2006, 186) añade a las obligaciones de la identidad feminista contemporánea el repensar de la totalidad de los discursos que han constituido culturalmente a las mujeres, es decir, una forma crítico-reflexiva de estar en el mundo.

En palabras de Meri Torras (2007, 22-23), el principio de capacidad de acción solo es posible después de un entendimiento del funcionamiento de los mecanismos de poder que naturalizan unas prácticas y excluyen los sujetos que se salen de sus leyes. Las adúlteras son, según esta teoría, mujeres que se rebelan, consciente o inconscientemente, a su situación de subordinación, intentan llevar a cabo su obligación moral de realizar su trascendencia. De esta manera, se salen de la performatividad del género y encarnan unos sujetos fuera de las normas sociales y del ámbito que les es permitido, el doméstico. Aunque no por ello son ajenas a los castigos que la sociedad les impone por su transgresión, la mayor infracción que una mujer puede cometer, es decir, actuar de manera egoísta y en contra de los intereses de la institución del matrimonio.

1. Realidad y representación

Jo Labanyi (2011, 316) sostiene que, en la novela decimonónica, la representación se convierte en el objeto real. De esta manera, para concluir de manera comparativa la presente tesis doctoral, describiremos cómo se lleva a cabo la construcción de la realidad y de los sujetos sociales a través de la literatura, más concretamente, a través de las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX. Para comenzar, observaremos cómo se delimita la única feminidad válida y aceptada por la sociedad a través de las adúlteras, quienes representan tanto a las *perfectas casadas*, en un primer momento, así como a las *femmes fatales* una vez son arrasadas y conducidas por el deseo y la pasión hacia la transgresión adúltera. A continuación, analizaremos la construcción de las masculinidades a través de los maridos burlados y los donjuanes. Por último, relacionaremos la constelación literaria del adulterio con la percepción social del mismo en las diferentes literaturas nacionales estudiadas a lo largo del trabajo.

1.1. La construcción del sujeto femenino: las adúlteras

Las descripciones en general, y las de los personajes en particular, son una técnica importante en la literatura realista y naturalista decimonónica. De esta manera, los rasgos físicos son cuidadosamente elegidos por los autores, pues representan también las características psicológicas de estos personajes. Tal y como hemos observado, en todas las novelas analizadas se hace hincapié en los aspectos exteriores de las protagonistas, que son detenidamente descritos por el narrador heterodiegético y comentados en repetidas

ocasiones por el entorno. Este fenómeno se debe a que son un elemento imprescindible para entender la posición, validación y consideración social de las protagonistas, así como su autoimagen y rol de género. Además, los atributos difieren en función del país de origen, pues se corresponden a los cánones de belleza nacionales de cada novela, a la vez que los conforman. A continuación, hemos elaborado una tabla comparativa de las descripciones físicas de las protagonistas femeninas de las novelas que hemos analizado a lo largo de este trabajo:

	Descripción narrador	Percepción del entorno	Autopercepción
España			
Ana	«su abundante cabellera, de un castaño no muy oscuro, caía en ondas sobre la espalda y llegaba hasta el asiento de la mecedora» (LR, 262); «pies [...] pequeños y rollizos» (LR, 165); «formas de Venus, algo flamenca» (LR, 172).	«guapísima señora» (LR, 105); «Venus <i>del Nilo</i> » (LR, 224); «una de las tres maravillas de la población» (LR, 224); «es una mujer hermosa, hermosísima» (LR, 269); «Virgen de la Silla» (LR, 330).	«encontraba exquisito deleite en verificar la justicia de aquellas alabanzas. Era verdad, era hermosa» (LR, 231).
Cataluña			
Isabel	«ostentava tota la majestat de línies i proporcions que una saba puixant i un desenrotllament complet sempre donen» (V, 39)	«Quins cabells més graciosos! Quins vestits més ben fets! Quins xals, i amb quin aire que els duia! Donya Isabel havia aparegut com un figurí vivent. [...] Allò era elegància i sal i distinció» (V, 66); «Si com a figura era una estàtua grega: de cos ben conformat, coll robust i flexible, cap petit i arrodonit amb gràcia... i com a elegant no sé que dir-vos. [...] Sé que vestia quasi sempre de negre i que comunament portava en lo gorro un vel blanc, llarg, esplèndid, amb què arrebossava tot son cap, deixant entreveure el rostre com ebolcallat per un núvol d'aquells que semblen fets perquè podam esguardar mellor lo sol. En fi no vull parlar-vos de sos ulls negres i expressius, de son nas grec, d'aquella boca fresca com rosa de maig, d'aquelles mans plenes de clotets i suaument estirades, ni d'aquell modo d'abaixar lo cap i de moure els braços»	—
Portugal			
Luísa	«o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras» (OPB, 5); «olhos castanhos muito grandes» (OPB, 8); «o seu pé pequeno, branco como leite, com	«é muito bonita» (OPB, 141); «apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes» (OPB, 8); «Que bonita que ela está! [...] Está de apetite! Está muito melhor!» (OPB, 64).	«começou então a despir-se devagar diante do espelho, olhando-se muito, gostando de se ver branca, acariciando a finura da pele, com bocejos lânguidos de um cansaço feliz [...] diante do espelho olhava-se, sorria com o seu sorriso quente, contente das suas linhas, acariciando devagarinho,

	veias azuis» (OPB, 11); «testa branca como [...] um marfim muito polido» (OPB, 42); «uma expressão apaixonada; os cabelinhos louros, frisados tornando a testa mais pequena, davam-lhe uma graça amenizada e amorosa» (OPB, 88-89).		voluptuosamente, a pele branca e fina» (OPB, 64-65, 189).
Ludovina	—	«bela estatura dela, dos seus belos olhos negros, do porto erecto, do cabelo ondeado e crespo» (AC, 11).	—
Alemania			
Melanie	—	«la mujer más bella del país» (LA, 32); «bella dama» (LA, 79); «porque a usted todo le sienta bien» (LA, 117).	—
Cécile	«la mujer, esbelta» (C, 5); «la hermosa mujer» (C, 10).	«pocas mujeres más hermosas que aquella había visto en su vida» (C, 21); «su perfil tenía una pureza exquisita y la falta de color daba a su cara, en la que la expresión dominante era la apatía, un algo marmóreo» (C, 21)	—
Effi	«en todos sus gestos se aunaban petulancia y gracia, mientras que sus risueños ojos castaños delataban una gran inteligencia natural, un ansia plena de vida y un corazón bondadoso» (EB, 39); «Effi había sido profundamente admirada» (EB, 151).	«tienes un aspecto encantador. Y aunque no fuese así, das una impresión de naturalidad, de espontaneidad, que es lo que más conviene a este momento» (EB, 50); «por ser tan joven, linda y encantadora» (EB, 90); «te puedes arreglar, pero solo un poco, porque así es como estás más encantadora».	«yo nunca fui tan vanidosas» (EB, 209).
Portugal			
Izabela	«Era Izabela una mujer extraordinariamente hermosa. Todo en ella era único y perfecto: la altura, más que mediana; la figura, espléndida; la cabellera, espesa y rubia de tono ceniza; la nariz, pequeña y recta; los labios, carnosos; los dientes, cual perlas, y las manos y los pies, modélicos. Lo que causaba más impresión eran sus ojos, ya oscuros y soñadores, ya llenos de alegres chispas, ya de color azul claro y fríos como el hielo. También causaba sensación el juego de su fisonomía. Cuando hablaba, hablaban sus labios, sus cejas y sus fosas nasales; también sus manos y su porte, pero, sobre todo, sus ojos, con los cuales parecía desear verter toda su alma en el oyente. Cuando escuchaba, parecía desear beber el alma del hablante. Sus ojos sabían abrazar, acariciar, llorar sin lágrimas, abrasar y helar» (L, 89)	«Diga más bien que es ¡una diosa!» (L, 341); «Hermosa y malcriada, pero sin alma» (L, 1051); «en verdad se la puede reverencias como a una diosa» (L, 829); «Izabela no es más que una señorita hermosa, digamos incluso que extraordinariamente hermosa, pero nada más que eso» (L, 319).	«No soy tan ingenua ni tengo tanta falsa modestia como para no saber que gusto... ¡Dios mío!, incluso al servicio...» (L, 135); «no concebía que Wokulski pudiera tener otro interés en el mundo que no fuese el de verla a ella» (L, 443); «Si alguien le preguntase sinceramente [...] quién era ella, respondería sin dudar un instante que [...] ella [era], una diosa o una ninfa aprisionada en un cuerpo humano. [...] Para ella ni siquiera existía la fuerza de la gravedad, pues le acercaban las sillas, le ponían delante los platos, en la calle la llevaban en carruajes, le ayudaban a subir las escaleras, la ascendían en volandas a las cimas de las montañas. El velo la protegía del viento, la carroza de la lluvia, las martas cibelinas del frío, la sombrilla y los guantes del sol. [...] con aquel vestido, con aquella rosa y en aquel sillón azul celeste parecía una diosa» (L, 89-90, 476).

Tabla 6. Descripciones físicas de las protagonistas.

A partir de las descripciones organizadas en la tabla en función de si son focalizadas desde la perspectiva del narrador heterodiegético, si aparecen en estilo indirecto libre y pertenecen a las opiniones de otros personajes del entorno de las protagonistas o la percepción de la autoimagen de las propias adúlteras, podemos observar la creación de los cánones de belleza nacionales. Estos tienen puntos en común, puesto que se corresponden a la típica belleza de la corriente racionalista, que ensalza la virtud y la línea y le rinde culto a la Antigüedad clásica y al Mediterráneo. Por ello, no es de extrañar que Ana sea comparada con una Venus y que a Izabela la vean (y se vea) como a una diosa. Tampoco que, aparte de Ana Ozores, las demás protagonistas sean retratadas con cabelleras rubias, típicas en el clasicismo.

Una vez comentadas sus apariencias físicas, a continuación nos detendremos en la comparación de las circunstancias personales de las adúlteras. Los elementos analizados serán la focalización en la protagonista o en otros aspectos de la novela (contexto histórico, otros personajes, etc.) (Genette 1991; Bal 1985), sus edades, la educación que recibieron, las lecturas que disfrutaban, si padecen de una enfermedad de los nervios, si hay adulterio propiamente dicho (o si, como en el caso de Isabel o Cécile, la infidelidad existe solamente a ojos de la sociedad) y cuál es el desenlace de cada una de ellas:

Focalización en la protagonista	Edad	Educación	Lecturas	Enfermedad de los nervios	Adulterio	Desenlace	
España							
Ana	Sí	27	Libertad intelectual cuando vive con su padre; Educación en la sumisión recibida del aya Camila y de sus tías.	Mitología griega, Chateaubriand, <i>Parnaso español</i> , San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, <i>Vida de Santa Teresa</i> , <i>Confesiones de San Agustín</i> . Escribe poesía y un diario.	Sí	Sí	Pérdida de la condición social y económica → viudedad. Soledad absoluta fuera de Frígilis.
Cataluña							
Isabel	En el seductor	—	Instruida en los mejores colegios de la Corte	—	Sí	No	Muerte como consecuencia de un aborto espontáneo ocasionado por la impresión del disparo de don Pau.

Portugal							
Luísa	Sí	—	Típica de las mujeres burguesas portuguesas	<i>A dama das Camelias,</i>	Sí	Sí	Muere por su enfermedad nerviosa.
Ludovina	En el marido	—	Típica de las mujeres burguesas portuguesas	—	No	Sí	Recupera la normalidad conyugal.
Alemania							
Melanie	Sí	27	Educada en la Suiza francesa como hija de una casa rica	—	No	Sí	Reinserción social tras demostrar la veracidad de su amor.
Cécile	En el seductor	17 años cuando es amante de príncipes	Educación deficiente, en contacto con la naturaleza y sin los conocimientos exigidos a las mujeres burguesas; Conocimientos derivados de la narrativa francesa y de las óperas italianas	Novela amarilla francesa; <i>Ebrenstrom, biografía, o el movimiento separatista en Uckermark</i>	Sí	No	Se suicida utilizando el mismo instrumento que iba a devolverle la salud.
Effi	Sí	17	—	—	Sí	Sí	Fallece por tisis y enfermedad nerviosa
Polonia							
Izabela	En la sociedad	18	Típica de la aristocracia polaca	—	No	No	Ingresa en un convento.

Tabla 7. Comparación de las circunstancias personales de las adúlteras.

Tal y como se puede observar en la comparación, la mayoría de las obras del corpus principal focalizan toda la acción de la novela en la protagonista, en los términos de Genette (1991). El ejemplo más relevante es el de *La Regenta* y su Ana Ozores, pues todos los acontecimientos son narrados en función de la relación directa que tienen con la situación, las emociones, los sentimientos, los pensamientos y las tribulaciones de la protagonista. Por lo tanto, todos los elementos descritos se vinculan con sus circunstancias personales y con las causas y las consecuencias del adulterio. Las únicas excepciones son Isabel, Ludovina, Cécile e Izabela. En el caso de *Vilaniu*, la focalización de la novela en otros aspectos se debe a la transformación que Oller realiza al relato original, *Isabel de Galceran*, pues, aparte de la perspectiva predominante del seductor, también añadió un amplio contexto histórico-político de la sociedad retratada.

La concepción totalizadora de la novela del autor catalán, heredada de Balzac, también se observa en *Lalka*. En cuanto a Ludovina y Cécile, aunque ambas son el centro de los acontecimientos, la perspectiva ofrecida es la del marido y la del seductor, respectivamente. Por lo tanto, en el caso de las cuatro excepciones queda todavía más patente la construcción desde fuera de los personajes femeninos, pues no es hecha por un narrador objetivo, sino por otros personajes con implicación directa en la historia. En el caso de las obras del corpus secundario, aparte de *Madame Bovary*, el resto de las novelas focalizan la acción en otros aspectos de la historia, y no exclusivamente en la protagonista.

Las edades de las protagonistas son, generalmente, tempranas, pues en el siglo XIX eran habituales los enlaces matrimoniales entre mujeres jóvenes, recién salidas de la pubertad, y hombres mayores. Por ello, Effi e Izabela tienen diecisiete y dieciocho años, respectivamente, al igual que Cécile cuando comienza a ser amante de príncipes —en este caso desconocemos la edad de la protagonista en el presente del discurso, por lo que no sabemos con cuántos años se casó con St. Arnaud, pero sí que ya con diecisiete había alcanzado su madurez sexual y estaba preparada, al menos socialmente, de hacerlo. En cuanto a Ana y a Melanie, ambas tienen veintisiete años, una edad crítica para las mujeres decimonónicas, pues se encuentran, tal y como afirma Ana, en *la puerta de la vejez*. Si su consideración social es proporcional a su belleza, con el paso de los años esta se va marchitando y con ella se lleva las últimas oportunidades de cambio en las vidas de las protagonistas. Como si de una crisis de los cuarenta se tratara, en términos actuales, ambas mujeres se ven obligadas a actuar antes de perder todo su capital —juventud y belleza, únicas posesiones que las mujeres podían tener en la época.

En lo que respecta a la educación recibida por las adúlteras, se corresponde mayoritariamente con la típica que recibían las mujeres decimonónicas burguesas o aristócratas en cada una de las nacionalidades trabajadas. De esta manera, se trata de una formación enfocada a la vida doméstica y al cuidado del hogar. Por ello, Eça de Queirós, el autor portugués, centra su crítica en esta educación femenina deficiente, pues la considera la principal causante del adulterio y de las desgracias posteriores. La única excepción es Ana, quien disfruta durante su adolescencia de un período de libertad intelectual y de pensamiento, mientras convive con su padre. Sin embargo, esta aparente libertad no va de la mano de unas herramientas adecuadas para analizar de manera crítica los textos a los que tiene acceso. El nivel educativo de las protagonistas y sus limitaciones ofrecen un amplio panorama de la situación europea.

Directamente relacionado con la educación que reciben, encontramos las **lecturas** que consumen. Volviendo a la libertad intelectual de Ana, gracias a ella accede a la mitología griega, a Chateaubriand y al *Parnaso Español*, todas ellas lecturas poco recomendables para señoritas. Sin embargo, las lecturas que la acompañan en su soledad son sobre todo San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, *Vida de Santa Teresa*, *Confesiones de San Agustín*, que la diferencian de los libros sentimentales que consumen sus hermanas adúlteras. Otra protagonista que lee y cuya vida se ve influida por sus lecturas es Luísa. A diferencia de Ana Ozores, Luísa tiene unos gustos literarios más parecidos a Emma en cuanto a folletines y novelas románticas. Lo mismo ocurre en el caso de Izabela. Pero, independientemente del género, los libros leídos suponen el punto de partida para la imaginación romántica.

Nora Catelli (1995, 126-127) afirma que el problema de las lectoras femeninas decimonónicas no parece ser tanto el tipo de lecturas que consumen, sino que, independientemente del género que elijan (religioso, clásico, laico), se convierten automáticamente en un folletín en sus manos. Así, transforma el bovarismo –o el ozorismo– en la mala lectura (sentimental) de los buenos libros por parte de mujeres que no tienen las herramientas necesarias para interpretar los textos y entienden la gran literatura como una extensión de su espacio doméstico y privado –que es el único que les era permitido habitar, por otro lado. Por ello, también los hombres que tienen un estilo de vida sentimental, como don Víctor y Godofredo, son castigados por los autores, uno con la muerte y el otro con el adulterio de sus esposas.

Tal y como afirmamos en un artículo (Nastasescu 2021, 586), las heroínas románticas evolucionan, por la influencia del naturalismo, hacia un tipo de mujer anómalo y patológico, que sufre de los nervios y es tratada de histérica. Sin embargo, solo es una mujer frustrada, con una necesidad exacerbada de dar y recibir afecto en el marco de una sociedad patriarcal que no lo propicia. Podemos observarlo en que las únicas protagonistas que no sufren de una enfermedad de los nervios son Ludovina, Melanie e Izabela. Por encima de la marginación y el abandono sufridos, el imaginario colectivo de la época podía considerar a las adúlteras (y especialmente a las imbuidas de lecturas imaginativas) como personajes al borde de la locura cada vez que se enfrentaban a sus múltiples conflictos; es decir, la patología de la histeria, el máximo instrumento sancionador del siglo XIX para con los comportamientos no convencionales. Pero, al mismo tiempo, el adulterio, real –de Ana, Luísa, Ludovina, Melanie, Effi e Izabela– o imaginado por la sociedad –en el caso de Isabel y Cécile–, de esas heroínas no deja de ser un acto de autoafirmación y de rebeldía frente a un sistema establecido que oprime a la mujer. Esa *resistencia* frente a las convenciones

establecidas es el germen potencial de un cambio hacia una sociedad más igualitaria, un cambio en el que la literatura puede operar como herramienta sutil que reconfigure las mentalidades en el sentido de promover el progreso humano.

Por último, en el desenlace de cada una de las protagonistas podemos observar los diferentes castigos infringidos a las mujeres transgresoras. Así, Ana pierde su estatus social después de la muerte de don Víctor, pues una mujer solamente era valorada en tanto su marido. Como consecuencia de sus actos y por ser considerada culpable de la pérdida de dos grandes miembros de la comunidad vetustense, Víctor y Álvaro, es rechazada por todos los que anteriormente la habían apoyado y venerado, expulsada y confinada en soledad entre las paredes del caserón de los Ozores –su prisión también durante su matrimonio, por otro lado. Isabel, a pesar de haberle sido fiel a su marido, muere por las complicaciones de un aborto espontáneo. De esta manera, se convierte en la víctima de las inquinas políticas de su marido, de la envidia de otras mujeres y de la misma ciudad provinciana a la que se había trasladado para recuperarse de sus dolencias físicas. Lo mismo le ocurre a Cécile, quien tampoco incurre en el adulterio, pero cuya sociedad la considera culpable de transgresión debido a su pasado. Por ello, después del duelo entre marido y supuesto amante, la joven se suicida.

En cuanto a Izabela, a pesar de no estar casada y, por lo tanto, no haberle sido infiel a su pretendiente, es castigada por la sociedad cambiante. La protagonista polaca representa el Antiguo Régimen enfrentándose a la nueva burguesía y perdiendo. De esta manera, Izabela representa un orden caduco que, por su resistencia a aceptar los nuevos designios sociales, debe recluirse en un convento. A continuación, tanto Luísa como Effi mueren a consecuencia de sus enfermedades nerviosas después de ser descubiertos sus respectivos adulterios. La primera fallece tras sufrir una última humillación de parte de la sociedad, pues le es rapado el pelo y de esta manera es desprovista de su feminidad, de su atractivo sexual. La segunda no sobrevive a las complicaciones de su tisis derivadas del período en el que malvive en Berlín, rechazada por su familia –demasiado preocupada por su reputación como para pensar en el bienestar de su hija– y solamente acompañada por Roswitha y Rollo. El perdón paternal llega demasiado tarde. Solamente en la muerte, por enfermedad o suicidio, encuentran la deseada libertad.

Las únicas que, a pesar de sufrir unas consecuencias momentáneas, recuperan su estatus social son Ludovina y Melanie. Una junto a su marido, quien se autoconviene de la inocencia de su esposa y decide perdonar sus coqueteos; la otra junto a su amante, con quien se vuelve

a casar, tiene una hija y demuestra la autenticidad de sus sentimientos. De esta manera, los únicos caminos disponibles para las transgresoras son la muerte, la expulsión de la comunidad o la reinserción en la institución del matrimonio –independientemente de si se hace junto al marido o junto al amante. En las novelas del corpus secundario podemos observar estos mismos castigos: la muerte en Emma, Anna, Fortunata y Christine –esta última por no ser capaz de mantener su matrimonio y *propiciar* la infidelidad de su marido–, la expulsión en Jagna y la reinserción en Augusta –aunque se trata de una reinserción a ojos de la sociedad y no real.

	Marido	Hijos	Amante	Criada	Madre	Padre	Otras mujeres
España							
Ana	Amor paternal; desprecio por ser un hombre caricaturesco	Sin hijos Deseo frustrado de ser madre	Entrega absoluta	Frialidad Enemistad	Fallecida	Ausente y desinteresado	Enemistad
Cataluña							
Isabel	Completa sumisión; indiferencia	Madre dedicada y sacrificada de dos hijos	Amor maternal	—	—	Relación cercana y afectuosa	Enemistad
Portugal							
Lúisa	Aparente felicidad; la esposa ocupa el lugar de la madre	Sin hijos Ambos desean ser padres en el futuro	Primos; relación desprovista de amor; pasión	Odio y rechazo Enemistad	Fallecida	—	Sororidad
Ludovina	Aparente felicidad	Sin hijos No se menciona el deseo de ser madre con su esposo Manifiesta el deseo de ser madre junto a su amante en unas cartas	No se tiene información	Facilitadora del adulterio	—	Se aprovecha económicamente de la separación del matrimonio	—
Alemania							
Melanie	Vergüenza por el poco saber estar de este	Dos hijas con el marido, una hija con el amante Rivalidad una vez aparece el seductor con	Amor verdadero	—	—	—	—

		Heth; rechazo tras la reeducación paterna					
Cécile	Trofeo; completa sumisión	Sin hijos No se menciona el deseo de ser madre	Necesidad para salir de la soledad	—	—	—	Rechazo por su pasado
Effi Briest	Amor paternal; completa sumisión	Una hija La hija es una muñeca con la que jugar; rechazo tras la reeducación paterna	Salida del aburrimiento y rebelión frente a los designios maternos y a los intentos educativos del marido	Roswitha: sororidad	Rivalidad: la madre quiere vivir la vida a la que renunció a través de su hija	El único que la comprende, es quien la perdona	—
Polonia							
Izabela	Rechazo	Sin hijos No se menciona el deseo de ser madre	Divertimiento; rebelión frente a los matrimonios concertados	—	Fallecida	Sometido	Rivalidad

Tabla 8. Comparación de las relaciones que las adúlteras mantienen con sus entornos.

Podemos observar la soledad generalizada en la que viven todas las protagonistas a pesar de estar constantemente rodeadas de su entorno. Aunque cada una de ellas, a su manera, intenta amoldarse a su rol de género y a lo que la sociedad espera de una mujer, fracasan en el intento por el choque fatal entre el *ser* y el *deber ser*. Las relaciones matrimoniales se caracterizan por su naturaleza incestuosa –afecto paternofilial, como en el caso de Ana y Effi–, por la completa sumisión de la esposa a los designios del marido –Isabel, Cécile y Effi–, por el rechazo hacia el marido –Ana y Effi después de la influencia de los seductores, Melanie por los modales inadecuados de Van der Straaten e Izabela por la diferencia de clases– y, en el caso de todas, por ser los trofeos de sus esposos debido a la juventud y a la belleza.

Las únicas adúlteras con relaciones matrimoniales aparentemente felices son Luísa y Ludovina. En el caso de la segunda, no averiguaremos sus motivaciones ni sus carencias, aunque podemos suponer que se trata de las mismas que las otras: una completa incompreensión por parte de Godofredo de sus necesidades y deseos. En cuanto a Luísa, en el avance de la novela descubrimos que Jorge busca, a través del casamiento, un reemplazo para su madre fallecida. Por esa razón, le niega a su joven cónyuge la posibilidad de autorrealizarse como mujer, como esposa y como madre, pues no le deja capacidad de acción ni quiera en la esfera doméstica. Lo mismo le ocurre a Effi, quien es obligada a seguir el

camino que su madre no pudo recorrer durante su juventud. Por ello, para su esposo Effi es, a la vez, la reencarnación de su madre y la hipotética hija que hubiera tenido con ella en caso de casarse. Lo que Brownstein (1994, 24) considera lo genérico de la vida de las mujeres, es decir, su destino a ser amas de casa y madres, les es negado a ambas.

Por lo tanto, se trata de mujeres sometidas a la voluntad masculina (Bourdieu 2000) y a los designios de una sociedad patriarcal que las obliga a comprometerse en matrimonios concertados de edades dispares. Este aspecto se ve también en las relaciones que mantienen con sus seductores, pues se caracterizan por una entrega absoluta. En el mismo acto de desear, las adúlteras constatan la ausencia de algo: «en cualquier enamoramiento exagerado hay un vacío anterior y que constatar ese vacío, examinarlo bien, comprenderlo, acostumbrarse a la ausencia de algo que desconocemos, es la mejor vacuna contra la alienación» (Punsoda 2020, 25). Los adulterios se intentan justificar desde el amor verdadero, cuando en la mayoría de los casos son pasiones puramente carnales que vienen a suplir los matrimonios carentes de relaciones sexuales. Por ello, una de las dos adúlteras con final feliz es la que abandona su familia por mantenerse fiel a sus sentimientos hacia el amante: Melanie recupera su posición social porque demuestra la veracidad de su amor, que supera la pasión que en un principio se le atribuía. Por otro lado, todas ellas dependen de sus pretendientes por diversas razones: para aliviar la soledad intelectual y social o como única forma de rebelarse contra los designios impuestos por la sociedad.

Este sometimiento no se observa también en las relaciones que tienen con sus padres. Izabela, dentro de la rebelión constante en la que lleva su vida, es capaz de someter no solo a toda la sociedad y a su pretendiente/prometido, sino también a su padre. En el caso de Ana, la relación que mantiene con su padre es significativa para entender la que posteriormente tendrá con su marido. Así, la frialdad e indiferencia con la que don Carlos trata a su hija será la misma con la que don Víctor tratará a su esposa. Por su parte, Ana igualmente reaccionará con frialdad y egoísmo a la muerte de ambas figuras paternas, pues se preocupará más de su porvenir que no de la pérdida sufrida. El progenitor de Ludovina prefiere la separación matrimonial y los beneficios económicos que esta le comporta, que no el bienestar de su hija —que, por otro lado, desconocemos cuál es, ya que no sabemos qué es lo que desea la joven. Las relaciones paternofiliales más cercanas son las de Isabel y Effi: la primera está repetidamente en compañía de su padre, quien parece dispensarle un gran afecto, mientras que la segunda solamente es comprendida por el señor Briest, y no por su madre ni por su esposo.

Para comentar las relaciones de las adúlteras con otras mujeres de sus entornos, volvemos a citar a Valcárcel (2012, 34), quien sostiene que «De su identidad esencial aún extraen las mujeres otra característica: son naturalmente enemigas entre sí. Eso sucede porque “todas ellas no tienen más que un mismo oficio y un mismo negocio”, la precitada seducción con propósitos matrimoniales». Por lo tanto, no es de extrañar que las madres –al menos las que son mencionadas dentro de la diégesis– de las protagonistas hayan fallecido, y que la única que sigue viva, la de Effi, es la principal antagonista de su hija. La obliga a tomar su camino, a ser feliz en los términos en los que ella piensa que lo hubiera sido, uniendo su vida al mismo hombre al que la madre rechazó, pero también pone obstáculos en la armonía del matrimonio, pues siente celos de la relación que ella misma promueve. También con sus hijas desarrollan las adúlteras una rivalidad por las atenciones masculinas, como en el caso de Melanie con Heth.

La carencia de una figura materna determina la vida de Ana, quien desarrolla su pasión por la escritura a través de la composición de poemas cuyas heroínas eran madres. Asimismo, la sombra de la modista italiana planea sobre la reputación de su hija, tanto antes de casarse como después de cometer el adulterio. Así, las actitudes criticables de la niña se debían a la moralidad dudosa de la madre, y su posterior transgresión era el cumplimiento de la ley naturalista de la herencia. Debido al trauma infantil, Ana también desarrolla un fuerte deseo de ser madre, incumplido debido a la avanzada edad de don Víctor y a su poca apetencia sexual. Por cumplir con su obligación social de *casarse bien* (al menos social y económicamente hablando), Ana debe renunciar a su papel *natural* como mujer y convertirse en madre. La de la Regenta es la historia de una mujer sin madre que, en apariencia, destroza su matrimonio por no poder ser madre.

Sin embargo, más allá de la situación personal de Ana, el tener hijos no es un impedimento para que otras sean adúlteras, incluso puede considerarse un incentivo por la disminución de la autoimagen después del parto. Este es el caso de Effi, quien poco después de dar a luz a Annie le es infiel a su marido con Crampas, o a Melanie, quien abandona a su familia a pesar de las dos hijas que tiene en común con Van der Straaten. Por lo tanto, la carencia afectiva de Ana no se vería cubierta por los cuidados de un niño, si tomamos en consideración los dos ejemplos descritos. E incluso cuando esto ocurre, como en la maternidad entregada y absoluta de Isabel, la sociedad es incapaz de perdonar una transgresión (independientemente de si esta es real o imaginada por la misma sociedad que pretende castigarla).

Las adúlteras del corpus principal son mujeres en su mayoría sin hijos, pues socialmente son consideradas mujeres *desnaturalizadas*, monstruos incapaces de engendrar descendencia y de crear vida, infértiles. Quienes sí los tienen, se ven obligadas a renunciar a ellas después de destruir la comunidad matrimonial. En las novelas se hace una identificación entre mala madre y mala esposa, ya que, quien no cumple con el contrato social básico, tampoco puede desempeñar bien el papel de madre. Melanie, momentos antes de abandonar a su familia, afirma: «la que huye del matrimonio sin otra razón que la de amar a otro hombre pierde el derecho a interpretar [...] el papel de la madre tierna» (LA, 185). Esta opinión se ve reforzada por el rechazo posterior de sus hijas, quienes dejan de reconocerla como su madre por la reeducación paterna: «nosotras ya no tenemos madre» (LA, 190). Lo mismo le ocurre a Effi, también aborrecida por Annie en su reencuentro.

Por lo que respecta a la relación que las adúlteras tienen con sus criadas, Losada Soler (2011, 314, 317) diferencia entre la despersonalización de la criada que conduce a su mimetización con la ama (el caso de Felicité en *Madame Bovary*, el de Roswitha en *Effi Briest* o el de la criada de Ludovina en *Alves & C.*) o que deriva en odio y rivalidad (como Petra en *La Regenta* o Juliana en *O primo Basílio*). En el segundo caso, las criadas son las enemigas domésticas de sus amas, las intrusas dentro de la esfera que debería representar la comodidad y seguridad de la vida familiar, en la que las señoras deberían poder disponerlo todo a su antojo.

Por último, las únicas adúlteras que, dentro de su círculo más íntimo, reciben el alivio de una amistad femenina verdadera, un anticipo de lo que más tarde se denominaría sororidad, son Effi y Luísa. La alemana, en la figura de su criada Roswitha, la portuguesa en su amiga de la infancia, Leopoldina. En el caso de la segunda, además, podemos observar cómo la sociedad patriarcal considera peligrosa la amistad entre mujeres, pues tanto Jorge como Sebastião se proponen separarlas por creer que la relación influye negativamente en la mente y en la moral débil de Luísa.

Después de las descripciones individuales de las protagonistas realizadas en cada uno de los capítulos, este resumen esquemático e ilustrativo confirma las teorías feministas expuestas en el capítulo introductorio. Tal y como puso de manifiesto John Stuart Mill en *The subjection of women* ([1869] 1997), la naturaleza femenina es un constructo artificial, difundido a través de la educación y los discursos sociales y morales, cuyo objetivo es la sujeción de las mujeres en las normas férreas del patriarcado. Woolf (1977) añade que las protagonistas femeninas son creadas a partir de la relación que mantienen con el otro sexo, hecho que observamos en las adúlteras, cuyas historias dependen de los personajes masculinos (véase maridos, amantes

o padres) para sustentarse, pero podrían perfectamente prescindir de otros personajes femeninos (aunque en alguna ocasión son otras mujeres las que ocasionan la desgracia final, como son las criadas Petra y Juliana, no queda ninguna duda de que el desenlace hubiera sido trágico independientemente de la intervención de estas, pues la transgresora debe ser castigada). Así, las mujeres son castigadas por no cumplir con el rol que les ha sido asignado por su género, es decir, por salirse del arquetipo por excelencia de la mujer burguesa decimonónica, el ángel del hogar.

Si una no nace, sino que deviene mujer (de Beauvoir 1949b, 1), a través de la literatura, entre otros discursos sociales, el sistema patriarcal crea el eterno femenino, lo inesencial femenino frente a lo esencial masculino. Dentro de este constructo, a las mujeres se les niega la trascendencia a través de la acción, y son condenadas a la eterna inmanencia dentro de la esfera doméstica. También encontramos el existencialismo de Beauvoir en la cotidianidad de las protagonistas adúlteras, ya que la acción de las novelas se lleva a cabo mayoritariamente en el interior de sus domicilios, llegando a pisar en contadas ocasiones el espacio público, reservado a los hombres. Se cumple asimismo la mística de la feminidad de Friedan (1963) con ese hastío vital, el *malestar que no tiene nombre* que aqueja a todas las adúlteras y que las enferma de los nervios.

La *heterodesignación* patriarcal acuñada por Amorós (2000, 52) pone en práctica un proceso de prácticas reguladas (Butler 1993, 1), a través de las novelas de adulterio, con el que crea mujeres transgresoras que son castigadas por sus actos y con dos caminos posibles: la muerte o la reinserción social en la misma institución burguesa de la que intentaron huir. Este proceso representa una violencia simbólica ejercida por el dominante (el creador -hombre) sobre el dominado (la creación-mujer), ya que la mujer real no dispone de un discurso propio y solamente puede experimentarse y observarse a través del modelo femenino de la visión androcéntrica (Guerra 2007, 88). Así, tal y como hemos observado en las descripciones de las protagonistas, los novelistas realistas, en la amplia construcción de protagonistas femeninas, también «desenmascaran el proceso de representación por el cual son construidas: ya sea por otros personajes, por ellas mismas o por los autores» (Labanyi 2011, 503).

Analizar las herramientas utilizadas por la cultura androcéntrica se corresponde al objetivo de la crítica feminista de la representación de la mujer en la literatura, llevada a cabo, tal y como hemos visto, por Woolf, Oñate (1938), de Beauvoir (1949a y 1949b), Millett (1970), Koppelman Cornillon (1972), Gilbert y Gubar (1984), Showalter (1981), Moi (1985), Jardine (1986), Colaizzi (2006), Guerra (1986, 2007) y Navas Ocaña (2009), entre muchas otras. En

sus estudios, la crítica feminista pone de manifiesto que estos autores crean personajes femeninos con una autonomía monstruosa que escapan a su control y de las normas morales y sociales. Aunque generalmente se trate de huidas infructuosas, pues acaban en tragedia, son exitosas en cuanto a que las protagonistas experimentan durante un breve período de tiempo la libertad que ansían.

1.2. La construcción de las masculinidades

Al igual que la identidad femenina es construida desde fuera a través de los discursos sociales preponderantes, también la identidad masculina se fija con ayuda de los mismos métodos. La masculinidad social tradicional, hegemónica y en singular, se transmite a través de herramientas estables hasta la actualidad, frente a la realidad plural de la identidad masculina. Luis Bonino define de la siguiente manera el término:

La MH [Masculinidad Hegemónica] es la configuración normativizante de prácticas sociales para los varones predominante en nuestra cultura patriarcal, con variaciones pero persistente. Aunque algunos de sus componentes estén actualmente en crisis de legitimación social, su poder configurador sigue casi intacto. Relacionada con la voluntad de dominio y control, es un corpus construido sociohistóricamente, de producción ideológica, resultante de los procesos de organización social de las relaciones mujer/hombre a partir de la cultura de dominación y jerarquización masculina. Elemento clave en el mantenimiento de dicha cultura, deriva su poder de la naturalización de mitos acerca de los géneros, contruidos para la legitimación del dominio masculino y la desigual distribución genérica del poder. (Bonino 2002, 9-10)

La masculinidad hegemónica, al igual que el eterno femenino, es preexistente al sujeto, por lo que la identidad masculina se construye, de forma casi monolítica, determinada por ella. Las cuatro ideologías que sujetan su creación son: la ideología patriarcal, la ideología del individualismo de la modernidad, la ideología de la exclusión y subordinación de la otredad y la del heterosexismo homofóbico (Bonino 2002, 13). Por lo tanto, los varones que no adquirirían los valores masculinos de «la dominancia, el poderío visible, la actividad, la racionalidad, individualidad, la eficacia, la voluntad de poder, la certera y la heterosexualidad» (Bonino 2002, 13) solían ser castigados al igual que las mujeres transgresoras. En este apartado compararemos la configuración de esta masculinidad hegemónica y sus desviaciones en los maridos burlados y en los donjuanes de las novelas de adulterio. Para ello, utilizaremos las características de Bonino (2002, 10) que indican la manera socialmente aprobada de ser hombre.

1.2.1. La masculinidad como problema

Los varones generados por la masculinidad hegemónica presentan déficits en su forma de socialización que son extrapolables a los personajes masculinos de las novelas analizadas. Por ello, enumeraremos a continuación aquellas características preponderantes que consideramos relevantes para entender el comportamiento de los maridos y de los seductores (Bonino 2002, 29-30). Muestran desconexión de la individualidad ajena, tendencia a la indiferencia, con una afectividad superficial y facilidad para sentirse provocados y humillados por las acciones de las demás personas (las murmuraciones sobre sus honras, como el en caso de don Pau y St. Arnaud). Son controladores, repudian la cercanía, tienen vínculos despersonalizados y dificultades para identificar las experiencias ajenas y para procesar el sufrimiento psíquico (las enfermedades de los nervios de las mujeres). Por otro lado, sufren un constante desfase entre cómo se muestran y lo que son, pues se sienten obligados a fingir control y superioridad. Sienten pasión por el éxito social (como Innstetten, que desea progresar laboralmente) y naturalizan la violencia como medio para conseguir sus objetivos y para resolver sus conflictos (duelo, a pesar de tratarse de una práctica caduca). Así, los personajes masculinos entran en conflicto con las convenciones de su sociedad y con las de su propia masculinidad cuando intentan salirse del molde.

1.2.2. Los maridos burlados

Los maridos de las novelas de adulterio representan sobre todo los estereotipos del cornudo ridículo (Charles Bovary, don Víctor y Godofredo) y el marido vengador de su honra (Karénin, don Pau, Jorge, St. Arnaud e Innstetten), pero también encarnan un modelo nuevo de masculinidad capaz de perdonar la infidelidad (Godofredo, Van der Straaten y Jorge). Los elementos analizados con respecto a la masculinidad hegemónica (o la falta de ella) en los personajes de los maridos burlados son sus edades, sus profesiones, las aficiones, la actitud que tienen con respecto a sus esposas, al adulterio antes y después de que este suceda, al seductor y al duelo. Por último, observaremos cuál es el desenlace de cada uno de ellos con relación a las decisiones tomadas:

	Edad	Profesión	Aficiones	Actitud ante					Desenlace
				Esposa	Adulterio		Seductor	Duelo	
					Antes	Después			
España									
Víctor	50 y más	Magistrado de Zaragoza; Regente de varias Audiencias	Caza; Teatro del siglo XVIII	Amor paternal	Aprendida de las novelas de capa y espada → venganza a través del duelo	Desea perdonar a su esposa y al seductor	Amistad, es un ayudante en la conquista	Concepción romántica anterior al duelo; pérdida de la fantasía cuando se enfrenta a él	Muere en el duelo contra don Álvaro
Cataluña									
Pau	—	Cacique, diputado y empresario	Reuniones con sus amistades; caza	Indiferencia	Impensable que Isabel le pudiera ser infiel.	Siente herido su orgullo.	Lo considera joven e inocente y tolera su presencia para aliviar la soledad de Isabel.	Valentía	Infeliz después de ocasionar la muerte de su esposa
Portugal									
Jorge	—	Ingeniero de minas	—	Amor paternal	Matar a la esposa.	Perdonar a la esposa.	No hay relación.	No se menciona.	Sigue el plan que tenía antes de su matrimonio: vivir con su amigo Sebastião
Godofredo	37	Hombre de negocios	Lectura de teatro, novelas y dramas	Amor entregado	Impensable que Ludovina le pudiera ser infiel.	Se convence de que no hubo adulterio.	Amigo y socio; Le facilita la entrada en la casa.	Lo evita por las habladurías; propone echar a suertes quién de los dos debía morir.	Recupera su matrimonio
Alemania									
Van der Straaten	52	Financiero	Colecciona arte	Amor entregado	Lo presagia y desea vigilar a Melanie por dudar de su fidelidad.	Desea perdonar a la esposa.	Amigo de la familia; Le facilita la entrada en la casa.	—	Sigue adelante con su vida junto a las dos hijas; Es cuestionado por la sociedad tras la reinserción de Melanie

St. Arnaud	—	Oficial de Guardia retirado	—	La considera un trofeo	Impensable que Cécile le pudiera ser infiel	Siente herido su orgullo a pesar de no haber adulterio.	Acepta su compañía para aliviar la soledad de Cécile y sus galanteos, como muestra de su propio buen gusto.	Valentía; es el segundo duelo al que se enfrenta por Cécile (el primero para casarse con ella).	Se exilia después de matar a Gordon en duelo para evitar la prisión
Innstetten	38	Gobernador provincial	Contar historias de miedo; educar	Amor paternal	Lo presagia, por eso intenta educar a Effi en el miedo con la historia del fantasma.	Incapaz de perdonar cuando la sociedad ya es partícipe del adulterio.	Viejos amigos	Valentía	Infeliz por destrozar su matrimonio
Polonia									
Wokulski	46	Comerciante	El saber	Amor entregado	Impensable que la infidelidad se pudiera dar fuera del matrimonio.	Rechazo total a Izabela	Intenta favorecerles para alegrar a Izabela	—	Desaparece misteriosamente tras vender todos sus comercios

Tabla 9. Comparación de las circunstancias de los maridos burlados.

El primer aspecto para tener en cuenta es la edad avanzada de los maridos, en comparación con sus esposas. Este aspecto, muy común en el pasado, se debía en ocasiones a la necesidad de los hombres de crearse una fortuna y un nombre antes de poder contraer matrimonio. Este es el caso de la mayoría de los esposos, quienes en su juventud se dedicaron exclusivamente a sus carreras militares o laborales. Sin embargo, las esposas que eligen después de este período de formación y de acumulación de bienes no tienen edades acordes a las suyas, pues la edad de casamiento de las mujeres era mucho más temprana que la de los hombres. Por otro lado, quienes ya disponían de fortunas, dedicaban sus años de juventud a vivir experiencias sin el yugo del matrimonio.

En cuanto a sus profesiones, menos Wokulski, Van der Straaten y Godofredo, quienes desempeñan oficios liberales, el resto son modelados por el sistema del funcionariado público, asumiendo de esta manera el rol de educadores que desean instruir a la ciudadanía, y no tanto a amar a sus esposas (Zimmermann 1995, 28): don Víctor como regente, don Pau como diputado, Jorge como ingeniero de minas e Innstetten como gobernador provincial. La otra vertiente, de igual influencia y de carácter altamente violento en los patrones comportamentales de los esposos, es la del ejército: St. Arnaud e Innstetten en su juventud.

Acorde a la masculinidad hegemónica, la manera de socializar de los hombres debe seguir patrones muy estrictos, tanto si se trata de relaciones con las mujeres o de relaciones con otros hombres. Existen dos posibles vías de interrelación entre maridos y seductores, desde la perspectiva de los primeros. En primer lugar, la competitividad, a través de la cual los maridos también refuerzan, en ocasiones, su superioridad social, pues que su trofeo sea el objeto de deseo de otro hombre implica un aumento de la propia hombría: don Pau y Albert, St. Arnaud y Gordon, don Álvaro y don Fermín (si consideramos al Magistral como el auténtico marido de Ana, tal y como se autodenomina). En segundo, la amistad, tipo de vínculo que transforma al marido en ayudante de la conquista, pues facilita la entrada del donjuán en la casa: don Víctor y don Álvaro; Godofredo y Machado; Van der Straaten y Rubehn; Innstetten y Crampas (aunque el marido desconfía de la fama de su amigo y advierte a su esposa de los peligros de su compañía) o Wokulski y los pretendientes de Izabela, a quienes intenta favorecer para agradar más a su amada.

Teniendo en cuenta que todo lo que se identifica como típico de la feminidad es rechazable, también lo es la exteriorización de los sentimientos o la entrega pasional (Bonino 2002, 30). Es por ello que los esposos son incapaces de entender a sus compañeras, ya que no disponen de la educación emocional necesaria para hacerlo. La actitud de distanciamiento que adoptan, o la de padres autoritarios y ausentes con sus hijas, se corresponde con una de las creencias matrices de la masculinidad hegemónica, véase la de la superioridad sobre las mujeres y lo no masculino y la diferenciación de ellas. Lo que se traduce, en palabras de Bonino, en:

Esta creencia favorece la construcción de un retazo de identidad masculina caracterizado por la creencia en el distanciamiento y superioridad defensiva sobre las mujeres y autoperpetúa transgeneracionalmente ese modo de construcción de la identidad porque al generar una socialización específica que prescribe que ser un hombre es ser más y opuesto a las mujeres, fomenta una relación conflictiva con ellas y lo femenino: alejamiento de las mujeres y de los rasgos asociados a la feminidad-maternidad, un repudio de esos rasgos en sí mismo y una devaluación de las mujeres —como encarnaciones de aquellos rasgos de sí que ha aprendido a devaluar—, un intento de reencuentro y control desde la superioridad, un alejamiento del mundo doméstico en los que deja a l@s hij@s y una identidad defensiva e insegura. (Bonino 2002, 15)

Relacionada con la creencia de superioridad encontramos la actitud de los esposos con respecto al adulterio. Podemos diferenciar dos posturas: por un lado, los que están tan seguros de su propia valía/supremacía dentro del matrimonio que ni siquiera se plantean la posibilidad de una infidelidad —don Pau, Godofredo y St. Arnaud—; por otro, los que, preocupados por su honor, presagian el adulterio y se adelantan a él con referencias sobre las consecuencias —don Víctor, Jorge, Van der Straaten e Innstetten. Tanto don Víctor como Jorge, a pesar de pronunciarse sobre cuál sería el castigo —en ambos casos la muerte de la adúltera y el duelo contra el seductor—, ninguno desconfía de la fidelidad de Ana y Luísa,

respectivamente. En la mayoría de los casos, esa percepción inicial —en ocasiones influida por la cultura, como la literatura o el arte— se transforma una vez deben enfrentarse a una infidelidad real de sus esposas. Así, don Víctor, Jorge, Van der Straaten e Innstetten desean perdonar a sus esposas y retomar sus matrimonios.

Sin embargo, el rechazo de los valores de la masculinidad hegemónica llega demasiado tarde, ninguno de ellos puede recuperar la paz doméstica anterior. Don Víctor porque toma la decisión momentos antes del duelo y no puede retractarse. Él es, aparentemente, el más perjudicado por las decisiones de su mujer, ya que muere en el duelo en el que intentaba defender su honor. Sin embargo, son sus libros los que le inculcan un código moral caducado y lo empujan a exigir un duelo que no desea y que finalmente va a acabar con su vida. Así, la muerte de don Víctor es un castigo para un lector romántico y para una mujer transgresora. Jorge porque su orgullo herido le empuja a enfrentarse a Luísa y ocasionarle una recaída mortal. Van der Straaten porque Melanie prefiere huir con su amante. Innstetten porque ya le había comunicado la falta a su amigo y, una vez verbalizada, esta se había hecho real y había adquirido un carácter social del que ya no podía escapar.

A diferencia de ellos, don Pau y St. Arnaud se dejan llevar por otra de las creencias de la masculinidad hegemónica, la belicosidad heroica (Bonino 2002, 19), y deciden vengar un orgullo que no había sido mancillado por sus esposas, sino por la calumnia y las murmuraciones sociales. Acorde con esta misma creencia, todos los maridos se enfrentan con valentía a los duelos, en caso de haberlos. La única excepción es don Víctor, quien, engañado por la concepción romántica del teatro de capa y espada al que es aficionado, cuando se enfrenta a las consecuencias reales de la confrontación, se despoja de la caricatura que lo acompaña durante toda la narración y se muestra en toda su humanidad: comienza a ser consciente de la diferencia de edad de su matrimonio, de su imposibilidad de hacer feliz a su esposa, de la mejor compenetración en un hipotético enlace entre Ana y don Álvaro y de la injusticia de la muerte de alguien tanto más joven que él.

Todos ellos se ven derrotados por los valores de la masculinidad hegemónica: no pueden retomar sus matrimonios porque eso pondría en duda sus hombrías, pero tampoco son felices una vez castigan a las adúlteras. También ellos son castigados por los autores por su intransigencia. Solo Godofredo, capaz de perdonar a su mujer —o autoconvencerse de que no había motivos de separación—, y don Víctor, quien fallece en un duelo del que se arrepiente, escapan de la infelicidad de aquellos que destrazan sus matrimonios porque es lo que las normas sociales, morales y de la masculinidad les imponen.

Biruté Ciplijauskaitė (1984, 92-94) relaciona las reacciones de los maridos con sus procedencias sociales: Charles Bovary y Wokuslki no entienden de honra por ser unos pequeños burgueses que se rigen por sus sentimientos humanos, don Víctor se encuentra a medio camino entre la burguesía y la pequeña aristocracia; Karénin, Innstetten, don Pau y St. Arnaud son altos funcionarios dominados por la ambición que no sienten heridas sus afecciones, sino las reputaciones. En cuanto a Van der Straaten, las clases más altas aceptan el adulterio, siempre que no sea escándalo social.

1.2.3. Los donjuanes

Llevadot (2022, 139) explica que, según Freud, la condición masculina se caracteriza por una independencia entre el deseo y el amor. Así, el donjuanismo, la serialidad en sustituir un objeto de deseo por otro y el desprecio hacia las mujeres después de la posesión son rasgos *naturales* de los seductores que se cumplen en el caso de los conquistadores de las novelas de adulterio. En este apartado analizaremos de manera relacional las edades, profesiones, aficiones y actitudes ante el marido, las adúlteras, el adulterio y el duelo de los donjuanes decimonónicos. Por último, observaremos cuál es el desenlace de cada uno de ellos en comparación con el del resto de personajes implicados en el triángulo amoroso:

	Edad	Profesión	Aficiones	Actitud ante				Desenlace
				Marido	Adúltera	Adulterio	Duelo	
España								
Álvaro	40 y alguno más	Presidente del Casino; jefe del partido liberal dinástico	Sedución de mujeres	Lo humilla y se aprovecha de su inocencia y amistad	Desea conseguirla como a un trofeo	Tiene habitualmente relaciones con mujeres casadas	Cobardía	Huye a Madrid tras el duelo con don Víctor
Cataluña								
Albert	21 IdG 25 V	Abogado	Paseos en la naturaleza	Respeto	Madre/Hermana Amor inocente	Rechazo del adulterio	Huye del enfrentamiento en un intento de salvar el honor de Isabel	Suicidio por conocer la muerte de Isabel
Portugal								

Basilio	—	Hombre de negocios	Seducción de mujeres	No se pronuncia con respecto a Jorge En su ausencia, obvia su existencia	Es su prima; la trata con desdén durante el adulterio y la rechaza y humilla después de muerta	Tiene habitualmente relaciones con mujeres casadas El adulterio es un deber de las mujeres aristócratas.	—	Sigue con su vida sin ninguna interferencia
Machado	27	Hombre de negocios	Seducción de mujeres	Amistad	La ve como a una hermana años después	Tiene habitualmente relaciones con mujeres casadas	Rechaza el duelo bajo las condiciones de Godofredo, pero acepta el duelo tradicional	Recupera la confianza de su socio y se casa en dos ocasiones
Alemania								
Rubehn	—	Teniente	—	Amigo de la familia Respeto	Amor verdadero	—	—	Felizmente casado con Melanie
Gordon	—	Teniente; ingeniero de carreteras	—	Intenta burlarse de él No se relacionan	Desea conquistarla por ambición	Un derecho tras conocer el pasado de Cécile	—	Muere en el duelo contra St. Arnaud
Von Crampas	44	General	Seducción de mujeres	Antiguos compañeros en el ejército Intenta desacreditarlo a ojos de su esposa	Desea conquistarla por ambición	Tiene habitualmente relaciones con mujeres casadas	Valentía Acepta las consecuencias de sus actos	Muere en el duelo contra Innstetten

Tabla 10. Comparación de las circunstancias de los seductores.

Los seductores son, en su mayoría, hombres más jóvenes respecto a los esposos de las adúlteras. Sin embargo, esta condición no siempre se cumple, como es el caso de Crampas, seis años mayor que Innstetten. También es llamativo el caso de don Álvaro, quien, cuando conquista a Ana, tiene la misma edad que don Víctor cuando se casa con ella. Los donjuanes son personajes planos, que responden únicamente a su función de seductores, en cuya psique no se profundiza; por ello, la seducción de mujeres, especialmente casadas, es la principal afición que se les podría atribuir. En cuanto a sus profesiones, coinciden con los esposos, pues suelen pertenecer al ejército —hecho comprensible teniendo en cuenta la época belicosa en la que se desarrollan las novelas y la virilidad de este desempeño—, ser funcionarios del Estado o tener profesiones liberales, como Albert.

La actitud que muestran ante las mujeres y otros hombres es, generalmente y con diferencias —véase Albert y Rubehn—, de desprecio y desdén. Su socialización es egoísta y narcisista,

únicamente enfocada en sus objetivos. Se trata de personas que viven fuera de las normas morales de la sociedad burguesa decimonónica, que no respetan su institución básica ni tampoco a sus ciudadanos. Por ello, se aprovechan de la amistad de los esposos y la principal motivación de las conquistas es la ambición y el deseo de conseguir otro trofeo en sus listas. Las únicas excepciones son Albert –quien ve a Isabel como a una hermana antes de enamorarse desinteresadamente de ella–, Machado –capaz de transformar su relación con Ludovina después del adulterio– y Rubehn –quien deja libre a Melanie para que elija su provenir junto a él o junto a su esposo. Estos mismos, exceptuando a Machado, son también los únicos que no tienen habitualmente relaciones con mujeres casadas.

A diferencia de los maridos, la tendencia de los seductores ante el duelo es la cobardía. A pesar de considerar superior su hombría por conquistar mujeres que *pertenecen* a otros, su masculinidad no se corresponde a los valores de la socialmente hegemónica. Primero, no respetan el valor de la jerarquía (Bonino 2002, 21), que también contempla la autoridad de un hombre sobre su *propiedad*. Don Álvaro no cumple con la figura del héroe o del guerrero valeroso, pues teme la violencia y huye del enfrentamiento físico. Lo mismo hace Albert, impulsado por la pureza de sus sentimientos hacia Isabel, a quien pretende salvar a través de su ausencia. A diferencia de estos, Crampas y Machado aceptan las consecuencias de sus actos, aunque el segundo bajo las normas tradicionales del duelo, y no aceptando las condiciones propuestas por Godofredo.

Por último, también ellos son castigados, por transgredir la norma social y poner en peligro la institución del matrimonio. Crampas y Gordon fallecen en el duelo contra los esposos y Albert se suicida tras conocer la muerte de su amiga, a pesar de no tener una culpa real. Rubehn se reinserta en la sociedad junto a su amada después de demostrar la veracidad de sus sentimientos. En cuanto a don Álvaro, Basilio y Machado, recuperan sus vidas anteriores y siguen adelante con sus conquistas, a excepción de Machado, que eventualmente se redime y contrae matrimonio en dos ocasiones.

Lo mismo ocurre con el Magistral, quien no se ve en nada afectado, primero porque dentro de Vetusta se le respeta por su condición de canónigo y todos los rumores con respecto a su persona se acaban atribuyendo a sus detractores; y segundo, porque no toma parte directa en el adulterio. Por lo tanto, no cambia su situación familiar o social; no aprende ni sufre las consecuencias de ninguna de sus acciones; su vida sigue encaminada hacia el mismo sitio que al principio de la novela, es decir, el ascenso en la jerarquía eclesiástica; sus problemas amorosos se verán resueltos por doña Paula y las criadas que pone a su servicio y seguirá

siendo el confesor de las señoras más importantes de Vetusta... Posiblemente se volverá a enamorar y su situación económica seguirá mejorando con ayuda de los negocios gestionados por su madre.

Tal y como sostiene Ciplijauskaitė (1984, 81, 87), los autores realistas no pretenden crear el cliché, sino destruirlo o realzar una situación social que no se hace pública. Solamente quienes se salen del estereotipo son perdonados por los autores, como es el caso de Vronski en *Anna Karénina* y Rubehn en *L'Adultera*. Ambos se enamoran de verdad de las mujeres seducidas y desean regularizar sus relaciones con ellas, puesto que anhelan tener hijos. En cuanto a Albert, su suicidio expiaba otro de sus pecados: el romanticismo exacerbado, imperdonable por los representantes del Realismo.

1.3. El adulterio

Un alma hecha para las pasiones siente, en primer lugar, que el matrimonio la aburre, y que tal vez vaya a proporcionarle ideas vulgares.

(Stendhal, *Le Rouge et le Noir*)

El adulterio es, en las vidas de las mujeres, un acontecimiento en los términos de Gilles Deleuze. Es decir, algo que ocurre y a partir del cual todo lo sucedido con anterioridad se observa desde otra perspectiva. Para que un evento se convierta en un acontecimiento es necesario que haya una comprensión de lo acontecido, pues «es la comprensión de lo sucedido, y no el hecho sin más, lo que nos impulsa a una transformación, un antes y un después en el transcurso de una vida» (Llevadot 2022, 11). En ocasiones estos acontecimientos se transforman en heridas incurables, en caminos sin retorno. Así, las adúlteras, una vez comprenden lo que les ha acontecido, revisan de manera crítica sus vidas y, en ocasiones, la única salida que les queda es el suicidio con tal de *vivir* en libertad. En otras palabras, el único modo de *vida*, de *contraefectuar* o de hacerse dignas del acontecimiento, es a través de la muerte (Llevadot 2022, 13).

Los adulterios son ejercicios de libertad, por ello son contados en *presente*, ya que de esta manera la historia avanza a medida que las protagonistas *eligen* sus vidas dentro y a pesar de los condicionamientos hereditarios, personales, sociales y familiares. Además, tal y como afirma Bobes Naves (1993, 160-161), este discurso en tiempo presente contribuye a que la novela sea una novela de aprendizaje para la lectora –*Bildungsroman*–, quien rehuirá la

experiencia de las adúlteras tanto desde una moral ascética que rechaza de pleno el adulterio como desde una moral epicureísta que rechaza el final trágico de todas ellas.

	Diferencia de edad	Tiempo casados	Relaciones matrimoniales	Hijos
España				
Ana y Víctor	Más de 23 años	8 años	Un matrimonio que es una formalidad social: los cónyuges comparten techo, pero duermen en habitaciones separadas y, prácticamente desde el principio del enlace, no tienen relaciones sexuales ni descendencia. Tanto Ana como don Víctor son conscientes de la naturaleza paternofilial de su relación.	No
Cataluña				
Isabel y Pau	—	—	Don Pau es un marido ausente y frío, que descuida las necesidades sexuales y afectivas de su esposa Isabel es una mujer sometida a su esposo y una madre entregada a sus hijos, representa a la <i>perfecta casada</i> .	Un niño de seis años y una niña de cuatro
Portugal				
Luísa y Jorge	—	3 años	La actitud de Jorge hacia Luísa es en ocasiones paternalista, sin embargo, ambos son, en apariencia, plenamente felices A Luísa le es negado el control sobre el espacio doméstico y el lenguaje para expresar sus deseos o sus opiniones en las reuniones sociales.	No
Ludovina y Godofredo	—	4 años	Aparente felicidad, aunque el desgaste de la relación se observa en el olvido de la celebración del día de la boda y en el símbolo del ramo de flores marchitándose sobre el escritorio de Machado.	No
Alemania				
Melanie y Van der Straaten	25 años	10 años	Melanie se avergüenza de las groserías de su marido Disponen de espacio individual dentro de la casa familiar y comparten tiempo en pareja en la sala de estar.	Dos hijas: Lydia y Heth
Cécile y St. Arnaud	20 años	—	Ella le debe su gratitud por haberla desposado a pesar de su pasado Él la considera un trofeo por su belleza.	No

Effie Innstetten	21 años	15 meses de matrimonio en Kessin 6 años en Berlín	Él la quiere como a una hija Ella lo quiere con el mismo amor que a sus padres y amigas.	Annie
Polonia				
Izabela y Wokulski	28 años	No están casados Recién prometidos	Adoración absoluta por parte de él Rechazo total por parte de ella debido a la diferencia de clases.	No

Tabla 11. Comparación de las circunstancias de los matrimonios.

El tratamiento literario que se le da a un mismo asunto, en este caso el adulterio, difiere en función de la posición ideológica que adopta el autor. O, dicho en palabras de Ciplijauskaitė (1984, 98): «el modo de contarlos difiere tanto como se diferenciarían [...] casos semejantes contados en el confesionario a [...] confesores distintos y la recapitulación ofrecida por éstos. Al fin y al cabo, es el *acento* del narrador, no el asunto, lo que las convierte en obras maestras». Así, el resultado también puede ser distinto: mientras Emma Bovary es una mujer insatisfecha y soñadora, pero sensual y frívola, por lo tanto, culpable, Clarín presenta a Ana como culpable moral, pero también como víctima de unas circunstancias fisiológicas y sociales que la eximen en parte de las consecuencias de su conducta (Losada Soler 2011, 497-498). Lo mismo ocurre con las protagonistas de Eça de Queirós, quien justifica sus faltas con la educación deficiente que recibían las mujeres portuguesas durante el siglo XIX, que no les daban las herramientas para diferenciar entre su realidad y la ficción que consumían a partir de sus lecturas.

También la función del adulterio en la trama puede ser diferente. En *Anna Karénina*, de su consumación derivará el conflicto y la acción, pues la protagonista fluctuará entre su incapacidad de serle fiel a su marido y la actitud de rechazo que Karénin mantiene con respecto al divorcio. También la tragedia de Ludovina sigue la misma estructura que la de la protagonista rusa, pues en su caso el adulterio ocupa una posición inicial, cuya función es dar paso a la trama real de la novela: véase las tribulaciones del marido y las consecuencias de la transgresión. Por el contrario, el adulterio de Ana Ozores será la culminación de su drama vital y la consecuencia de la infelicidad matrimonial, la pasión frustrada y la presión social mostradas a lo largo de toda la novela. Es esta segunda función la más común en las novelas de adulterio analizadas, pues la posición que el adulterio ocupa en la diégesis es central o final.

Tal y como hemos comentado en el apartado sobre los maridos burlados, en todas las novelas en las que se especifica cuál es la diferencia de edad entre los cónyuges, esta es generacionalmente amplia, siempre por encima de los veinte años. Las razones se deben a

los roles de género impuestos a los hombres y a las mujeres. A este respecto, Cristina Naupert sostiene que:

El matrimonio por interés entre un hombre mayor y una mujer mucho más joven es por supuesto un argumento convincente para mostrar la vulnerabilidad de la protagonista insatisfecha ante la eventual aparición de un apuesto seductor, pero no es el único posible. Hay que añadir otros factores que pueden complementar o incluso reemplazar el primero: lo anodino de la cotidianidad y el aburrimiento (el *ennui* flaubertiano), la debilidad de carácter de la hembra (Eça), la insatisfacción sexual (Clarín) y la educación deficiente de la mujer, un tema que preocupa a casi todos los novelistas (Flaubert, Eça, Clarín, Fontane). (Naupert 2001, 230)

En cuanto a la duración de los matrimonios, quitando el caso de Effi, quien transgrede al año de la boda, el resto de las adúlteras, las demás se mantienen fieles a sus esposos durante un largo período de tiempo, de tres a diez años. Por lo tanto, podemos afirmar que la infidelidad no es un impulso originado en una naturaleza promiscua o monstruosa, sino que después de años siendo fieles y soportando unas vidas afectivo y sexualmente insatisfactorias, toman deliberadamente la decisión de transgredir, como única manera de escapar del tedio y como único acto de libertad que les es permitido.

Entre las labores imposibles de Frígilis encontramos el cruce de gallos ingleses y españoles, la aclimatación de eucaliptus en Vetusta y la unión entre Ana y Quintanar. Tras esta comparación realizada por la propia protagonista, no es de extrañar que la normalidad conyugal no se consiga alcanzar en los ocho años de matrimonio. Ana recuerda la luna de miel como el inicio de su sexualidad frustrada, mientras que don Víctor convierte el entusiasmo inicial que sentía por su esposa en un cariño paternal. Estos tintes incestuosos –don Víctor incluso se parece a su padre– provocan en la Regenta reacciones ambiguas ante la cercanía física de su marido: se avergüenza de un hipotético placer sexual junto a él y propone la separación de lechos, pero reclama una atención carnal a la que siente tener derecho y que no recibe. Las demandas de afecto las realiza en los momentos de mayor peligro, sin embargo, la imagen caricaturesca que don Víctor le devuelve la empuja todavía más a los brazos de su seductor, quien cumple la imagen idealizada que la joven se había creado a partir de sus lecturas sobre cómo debería ser un hombre digno de ella.

En cuanto al matrimonio Galceran, este es aparentemente bien avenido. Sin embargo, se define por la sumisión absoluta de Isabel a su rol de madre, incluso en detrimento del de esposa. No recibe de su marido el amor que ella se merece, y las mayores atenciones las percibe cuando don Pau la piensa deseada por otro hombre. Isabel vive sumida en el aburrimiento de la cotidianidad y en la espera del marido. Don Pau es, pues, un marido y padre ausente, más dado a sus quehaceres públicos –es decir, a su partido político, a sus empresas y a sus amistades– que al cuidado afectivo de su familia. No muestra ningún interés

hacia la persona de su esposa ni pretende entenderla, la relación que los une es de completa sumisión de una hacia el otro. Además, Isabel es otro activo en su posesión, que aumenta su reputación con su belleza y su saber estar en sociedad: si la mujer es bien considerada, también lo es el hombre que la ha elegido.

El día de la celebración del enlace entre Luísa y Jorge está repleto de símbolos que anticipan a la protagonista y a la lectora la futura insatisfacción de la joven novia y su entrada obligada en un ambiente que le será hostil. El domicilio familiar es fijado por Jorge en la casa que había compartido con su madre recién fallecida. La autoridad sobre el hogar no le es cedida a Luísa, sino que es Jorge quien continúa controlando el espacio simbólico que le pertenece a su mujer, incluso la decoración envejecida y moralmente rígida. Dentro del microcosmos individual femenino, Luísa no puede decidir ni siquiera quién lo ocupa y quién no, quién puede permanecer en él y quién no, y debe prescindir de la compañía de su amiga Leopoldina y soportar la presencia constante de Juliana. La protagonista es silenciada, no le es permitido expresar sus deseos ni sus opiniones, su asimilación del rol de ángel del hogar parece completa tres años después de la boda.

En el inicio de la diégesis, el matrimonio Alves celebra el cuarto aniversario de una relación aparentemente idílica. Debido a circunstancias adversas, como la muerte de la suegra, la fecha comienza a pasar desapercibida a partir del tercer aniversario. Este hecho lo interpretamos como la muestra del desgaste de la relación con el paso de los años. Tras el adulterio y el período de separación, la pareja retoma su relación y renueva sus deseos de permanencia en el vínculo matrimonial. Por lo tanto, la transgresión (a pesar de no ser creída por el marido) es el desencadenante del resurgimiento de la paz doméstica.

La relación entre Melanie y Van der Straaten se remonta diez años en la prehistoria de la novela. Por lo tanto, es un matrimonio estable en el tiempo y superficialmente feliz, que goza de la compañía de sus dos hijas. Sin embargo, el esposo considera a su compañera su orgullo más que su dicha, y la tranquilidad matrimonial se basa en la separación de espacios: cada uno de los cónyuges dispone de su propio espacio, y de una sala de estar en la que comparten tiempo en pareja. En cuanto a la esposa, a pesar de saber del amor que le profesa y del buen corazón que lo caracteriza, sufre en repetidas ocasiones su falta de sensibilidad y sus modales toscos en público. Asimismo, Melanie transmite una necesidad de ser libre y de comenzar de cero, pensamientos simbolizados en dos ocasiones por la danza de los copos de nieve.

Cécile y St. Arnaud conforman un matrimonio desigual en edad y constantemente cuestionado por las murmuraciones de la sociedad. En su relación no existen indicios de

amor ni de pasión, sino que, por parte de ella, observamos obediencia y gratitud hacia un hombre del que no recibe el afecto y la comprensión que busca. St. Arnaud aprecia a su esposa por su belleza, de la que se vanagloria en público como si de un trofeo de guerra se tratase, pero no la entiende ni la respeta. Asimismo, sus relaciones se ven enturbiadas por una sociedad que la rechaza por su pasado, a pesar de los continuos intentos de ella de integrarse.

El último de los matrimonios alemanes, el conformado por Effi e Innstetten, se caracteriza por su naturaleza paternofilial. Geert se enorgullece de su joven y bella mujer, y sus sentimientos son expresados en términos de posesión. Por su parte, ella afirma amarle al igual que a todas las personas que la miman. Por lo tanto, Geert la quiere como a una hija y Effi lo aprecia con el mismo amor que a sus amigas y padres. Las relaciones del reciente matrimonio, al menos en los quince primeros meses de casados, se configurarán en torno a los constantes reclamos de atención por parte de ella y a la distancia que él toma. Así, tanto cuando está en el domicilio familiar como cuando se encuentra en un viaje de negocios, la compañía de Innstetten no aliviará la sensación de soledad y abandono de Effi.

En cuanto a la relación de Izabela y Wokulski, se caracteriza por la entrega más absoluta de él, y por el rechazo de ella debido a la diferencia de clase social. Asimismo, la joven aristócrata, dentro de la alta estima en la que se tiene a sí misma, se considera fuera del alcance del comerciante, quien, con todos sus esfuerzos y sacrificios, solamente consigue un ligero cambio en la percepción de su enamorada. Tras varias etapas, Izabela finalmente acepta la presencia de Wokulski, aunque primero como amigo benefactor y, después, como prometido capaz de aceptar todos sus caprichos y coqueteos con otros hombres.

El uso de escenas metateatrales es habitual para adelantar a las protagonistas y a las lectoras el futuro desenlace de las obras. En *Madame Bovary*, el matrimonio Bovary asiste a la ópera *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti, representación que reencuentra a la protagonista con las lecturas de su juventud de las obras de Walter Scott (pues la ópera se basa en la novela de Scott titulada *The Bride of Lammermoor*, 1819) (Williams 1992, 352). La heroína, Lucía, es obligada a aceptar un matrimonio socialmente adecuado, en detrimento del enlace con el hombre al que ama. Tras enloquecer, en un acto de violencia, apuñala a su marido. Al igual que Lucía, quien se queja del amor y pide alas, también Emma «habría deseado huir de la vida, esfumarse en un abrazo» (MB, 327). Lo que le debía servir como diversión y facilitar la curación de una enfermedad prolongada, acaba restableciendo el fuego de su imaginación.

La protagonista se identifica completamente con su alter ego teatral, y sueña con encontrar un amor como el que Edgar Lagardy le profesa en su actuación:

Emma se inclinaba hacia delante para verlo, arañando con las uñas el terciopelo del antepecho, se le llenaba el corazón con esos lamentos melódicos que se prolongaban acompañados por los contrabajos como gritos de naufragos en el estruendo de la tempestad. Reconocía toda la enajenación y la angustia que había estado a punto de matarla. La voz de la cantante no le parecía sino el eco de su conciencia; y aquella ficción que la hechizaba, algo de su propia vida. Pero nadie en el mundo la había amado con un amor como aquel. [...] ¡Ay! ¡Ojalá, en pleno esplendor de su belleza, antes de la sordidez del matrimonio y la desilusión del adulterio, hubiera podido entregar su vida a algún corazón inquebrantable y generoso! Entonces, fundidos en virtud, la ternura, la voluptuosidad y el deber, jamás habría descendido ella de una felicidad tan sublime. Pero esa dicha, sin duda, era una mentira imaginada para disuadir de todo deseo. Ahora ya conocía la futilidad de las pasiones que el arte magnificaba. Esforzándose, pues, por apartar de su mente tales pensamientos, Emma no quería seguir viendo en esa réplica de su calvario más que una fantasía plástica buena para recrear la vista [...] ¡Se habrían conocido, se habrían amado! Habría viajado con él por todos los reinos de Europa, de capital en capital, compartiendo sus fatigas y su orgullo, recogiendo las flores que le lanzan, bordándole ella misma los trajes; y después, cada noche, desde el fondo de un palco, tras el dorado enrejado, atesoraría ávidamente las expansiones de aquella alma que habría actuado solo para ella; durante la representación, la habría mirado desde el escenario. Pero una idea loca le pasó por la mente: ¡la miraba, estaba segura! Sintió el impulso de correr a refugiarse en sus brazos, en su fuerza, como en la encarnación del amor mismo, y de decirle, de gritar: «¡Ráptame, llévame contigo, huyamos juntos! ¡Todo mi ardor, todos mis sueños son tuyos, solo tuyos!» (MB, 327-331)

Clarín, tal y como hemos mencionado en este trabajo, fue acusado de plagio por incluir una escena parecida en *La Regenta*. Así, una de las escenas centrales de la novela es la representación del *Don Juan Tenorio* a la que asiste la protagonista. Ana comienza a visionar la obra a partir del final del primer acto, por lo tanto, no asiste a la conversación entre don Luis y don Juan, similar a la que don Álvaro mantiene en el Casino. Dentro de su bovarismo/ozorismo, la joven se identifica con doña Inés, y fusiona a los hombres que la rodean con los personajes interpretados: don Juan es don Álvaro y don Víctor es el Comendador. El amor romántico pasa a ser, gracias a la obra de teatro, la respuesta al afán de trascendencia de la protagonista. Asimismo, la muerte de don Víctor a manos de don Álvaro, al igual que el Comendador a manos de don Juan, deja de ser una sorpresa. La historia ya no tiene secretos, más allá del papel que desempeñará don Fermín en el desenlace, personaje sin correspondencia en la obra de teatro.

En *O primo Basílio* es relevante la obra de Ernestinho, *Honra e Paixão*, que trata una trágica historia de adulterio sobre cuyo desenlace debaten. La conversación sobre la obra de teatro sugiere la posibilidad del adulterio. Jorge se muestra intransigente sobre el final: la adúltera debe morir. Sin embargo, tal y como le ocurre a don Víctor, tampoco es capaz de poner en práctica sus amenazas y, cuando el primo Ernestinho le confiesa haber decidido perdonar a la transgresora, Jorge reconoce que él también había cambiado de parecer en el período que transcurre entre las dos conversaciones. La obra metateatral y las tramas ficcionales de la

novela sufren una simbiosis, al igual que Luísa y la protagonista de la pieza. Así, la protagonista asume su papel de adúltera, pero desconoce el cambio de opinión de su marido.

El fatal desenlace para los protagonistas también está presente desde el inicio de las novelas a través de constantes sueños y profecías. Esta técnica se utiliza con frecuencia en las novelas decimonónicas para prevenir a la lectora, pero también para conferirle veracidad y asemejar más el discurso a su realidad. Esta técnica se utiliza sobre todo con un tono moralizante y, en el caso de las novelas del adulterio, educador para las jóvenes. De esta manera, el público, tras leer la obra, podrá trasladarla a su vida y aprender de los errores de los personajes – transferencia propia de la catarsis aristotélica–:

La profecía es característica de la épica; las predicciones, de la novela. [...] La novela [...] busca profetizar, predecir e influenciar el futuro real, el futuro del autor y del lector. Tiene problemas nuevos y específicos; es típica en ella la reinterpretación: la reevaluación. El centro de la actividad que interpreta y justifica el pasado se transfiere al futuro. (Bajtín [1975] 1989, 475-476)

En las novelas tratadas encontramos los símbolos negativos y opresivos de la boda entre Luísa y Jorge, que anticipan la futura infelicidad del matrimonio. O el ramo de flores que Ludovina le había regalado a su esposo y que este, irónicamente, había dejado marchitándose sobre la mesa de trabajo de Machado, representando el desgaste del matrimonio y el refugio que Ludovina busca en los brazos del socio de su esposo. Asimismo, la pulsera que Godofredo desea regalarle a su esposa, en forma de serpiente, tiene múltiples interpretaciones, desde la traición hasta la serpiente como la eterna repetición performativa del género.

Las adúlteras no aspiran a una vida matrimonial junto a sus amantes, sino que, en la misma transgresión a la norma es donde reside la libertad a la que aspiran y la única manera de realizar sus trascendencias. El desviarse del *common sense* burgués, salirse de la performatividad del género, es lo que produce la excitación. La vuelta a un modelo de matrimonio burgués sería una paradoja sin salida. Por lo tanto, el paraíso al que todas ellas aspiran –recordemos que el lugar en el que Luísa y Basilio tienen sus encuentros clandestinos es bautizado con ese mismo nombre–, está vacío, pues ningún espacio al que pueda acceder una mujer pueda estar definido por su plenitud y satisfacción.

Por lo tanto, se podría decir que todas las novelas mencionadas hacen una férrea crítica a los matrimonios concertados y, sobre todo, a las sociedades que los promueven y que después se escandalizan ante su fracaso. Ocurre en el caso de Ewelina Janocka y el barón Dalski en *Lalka*, pero también en el matrimonio de Jagna y Boryna en *Los campesinos* y en el compromiso de Karol Borowiecki y Anka y en su posterior enlace con Mada Müller en *La tierra de la gran promesa*. Esta crítica se hace explícita en las palabras de los personajes, como por ejemplo el

rechazo manifiesto de Izabela o en Reymont: «es la institución más podrida de la sociedad; ¡no es más que una sarta de mentiras, de porquerías, de ruindad, de doblez miserable, una falacia!» (ZO, 261).

2. Últimas consideraciones

Los objetivos y las hipótesis que nos hemos propuesto al inicio de la investigación se consideran, en vista del desarrollo del tema aquí presentado, adecuados. Así, la metodología elegida, es decir, la combinación entre la crítica feminista y al temalogía comparatista, han demostrado trabajar bien de manera conjunta y abrir nuevos debates y vías de investigación, incluso en temas tan analizados, como son las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX. Gracias a esta unión metodológica, hemos analizado la faceta macrotextual de la creación de la identidad femenina, así como la microtextual, a través de las relaciones concretas que la sociedad permitía a las mujeres burguesas decimonónicas establecer con su comunidad, tanto con los hombres como con otras mujeres. Por ello, a pesar de tratarse de un tópico de la literatura realista, ampliamente tratado en la bibliografía consultada, ha sido posible ampliar la frontera de lo visible y arrojar nuevas luces e interpretaciones tanto sobre el corpus tradicional como sobre obras de otras nacionalidades y contextos históricos que no se analizan habitualmente dentro de los trabajos de esta naturaleza.

Asimismo, ha sido posible aplicar el existencialismo de Simone de Beauvoir y la materialidad del género y su performatividad a las novelas de adulterio. Hemos demostrado en los exhaustivos análisis que el adulterio se convierte, en la segunda mitad del siglo XIX, en la única manera que tienen las mujeres burguesas para realizar su trascendencia y salir de la inmanencia, al igual que para abandonar la repetición performativa de las normas de género. Además, teniendo en cuenta la naturaleza de la literatura como espejo de la realidad, a la vez que articuladora de esta, hemos observado en las novelas analizadas cómo los libros pueden interferir en las vidas de las personas, sobre todo en las de las mujeres burguesas ociosas y sin formaciones adecuadas. Sin pretender ser este un estudio sociológico, hemos inferido que de igual manera podrían haber influido las novelas de adulterio en sus lectoras. En otras palabras, lo que en su origen pretendía disuadir a las mujeres de romper el contrato matrimonial, a la vez visualizaba la existencia de este camino de libertad.

Por lo tanto, tal y como afirmábamos en la tercera hipótesis, las mujeres deconstruyen la institución del matrimonio y, a través de esta acción, modifican el orden social. Elegir la acción frente a la inacción de la esfera doméstica solo la pueden hacer a través de la elección

de un amante y de la realización del adulterio, únicas maneras de realizar sus trascendencias y de salirse de las normas impuestas por la sociedad. La literatura se ha mostrado así como una herramienta apropiada para observar las premisas del existencialismo de Beauvoir y las de las teorías *queer*. Hemos practicado una mirada *torcida*, que no hostil, sobre textos hegemónicos y hemos ampliado el corpus con obras que quedan fuera del canon con tal de analizar las construcciones literarias y sociales cuya base es la diferencia entre los sexos. Pensamos que en nuestro análisis hemos enriquecido la comprensión de estos textos y hemos observado la manera en la que se han conformado las ideas sociales y literarias, tanto de las mujeres contemporáneas a su publicación como de las mujeres actuales —puesto que, tal y como hemos afirmado en estas conclusiones, todavía encontramos en la actualidad vestigios de las mujeres burguesas decimonónicas.

Capitolul VII – Concluzii

Ținând cont de faptul că trăim într-o eră a instabilității identitare, o privire în urmă este necesară pentru a deconstrui și a demistifica ideea conservatoare a unei identități fixe, întrucât, așa cum subliniază Hall și Du Gay (2003), orice identitate unificată și stabilă, ajunge să se fragmenteze în diverse identități contradictorii sau irezolvabile. Dacă raportăm această idee la figura feminină, găsim o identitate feminină aflată în conflict continuu între diferite profiluri identitare: a (nu) fi mamă, a (un) fi soție etc. Procesul de identificare cu identitățile de gen și culturale a devenit problematic și provizoriu odată cu venirea subiectului postmodern, caracterizat de o identitate mutabilă care se formează și se transformă continuu pe baza (auto)reprezentării.

Identitatea feminină era omogenă și programabilă în mentalitatea oricărei femei burgheze. Continuăm să găsim vestigii ale femeii secolului al XIX-lea în figura feminină contemporană, întrucât construcția identității feminine continuă să fie supusă discursurilor identitare promovate de falocentrismul dominant. Potrivit lui Bauman (2005, 16), oamenii care își caută identitatea trebuie inevitabil să se confrunte cu sarcina descurajantă de a realiza imposibilul. În acest sens, studierea instrumentelor de construcție a subiectului feminin din secolul al XIX-lea în literaturile europene este o sarcină esențială pentru a înțelege evoluția acestuia până în prezent și implicațiile pentru identitățile femeilor din secolul al XXI-lea.

Subiectul de studiu al lucrării de față se înscrie în revizuirea axiologică, din perspectivă feministă, a lecturilor și modalităților de lectură care ne-au modelat ca cititori și ca subiecte sociale. Această recenzie este ceea ce Lola Luna (1996, 13, 24) evidențiază ca una dintre obligațiile noii figuri de cititoare feministă originară din secolul XX. În acest fel, lecturile propuse în această teză de doctorat sunt lecturi rezistente în cadrul unei critici feministe care raportează fiecare dintre romane cu structurile ideologice pe care le activează pentru a forma subiecte feminine sociale. În acest sens, Colaizzi (2006, 186) adaugă obligațiilor identității feministe contemporane, regândirea tuturor discursurilor care au constituit cultural femeile, adică un mod critic-reflexiv de a exista.

În cuvintele lui Meri Torras (2007, 22-23), principiul capacității de acțiune este posibil doar după o înțelegere a funcționării mecanismelor de putere care naturalizează practicile și exclud

subiecții care depășesc legile lor. Adulterele sunt, conform acestei teorii, femei care se răzvrătesc, conștient sau inconștient, împotriva situației lor de subordonare, încercând să-și îndeplinească obligația morală de a-și realiza transcendența. În felul acesta, ele ies din performativitatea genului și întruchiează subiecte în afara normelor sociale și a sferei care le este permisă, cea domestică, deși nu sunt scutite de pedepsele pe care le impune societatea pentru încălcarea lor, cea mai mare infracțiune pe care o poate săvârși o femeie (adică acționând egoist și împotriva intereselor instituției căsătoriei).

7.1. Realitate și reprezentare

Jo Labanyi (2011, 316) susține că, în romanul secolului al XIX-lea, reprezentarea devine obiectul real. În acest fel, pentru a încheia această teză de doctorat în mod comparativ, vom descrie forma în care se realizează construcția realității și a subiectelor sociale prin literatură, mai precis, prin romanele de adulter din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Pentru început, vom observa în personajele adultere cum singura feminitate valabilă și acceptată este delimitată de societate, care reprezintă atât pe femeile care sunt soții perfecte, la început, cât și pe femeile fatale odată ce sunt devastate și mânate de dorință și pasiune spre transgresiunea adulteră. În continuare, vom analiza construcția masculinităților. În final, vom pune în legătură simbolul literar al adulterului cu percepția socială a acestuia în diferitele literaturi naționale studiate de-a lungul lucrării.

7.1.1. Construcția subiectului feminin: adulterele

Descrierile în general, și cele ale personajelor în special, sunt o tehnică importantă în literatura realistă și naturalistă a secolului al XIX-lea. În acest fel, trăsăturile fizice sunt alese cu grijă de către autori, întrucât ele reprezintă și caracteristicile psihologice ale acestor personaje. După cum am observat, în toate romanele analizate se pune accent pe aspectele exterioare ale protagonistelor, care sunt descrise cu atenție de narator heterodiegetic și comentate în mod repetat de mediu. Acest fenomen se datorează faptului că sunt un element esențial pentru înțelegerea poziției, validarea și considerația socială a protagonistelor, precum și imaginea de sine și rolul lor de gen. În plus, atributele diferă în funcție de țara de origine, deoarece corespund canoanelor naționale de frumusețe ale fiecărui roman. A se vedea tabelul 6 cu descrierile fizice ale protagonistelor feminine ale romanelor pe care le-am analizat pe

parcursul acestei lucrări, împărțite în descrierea autorului, descrierea mediului și autopercepția.

Din descrierile organizate în tabel în funcție de faptul că sunt focalizate din perspectiva naratorului heterodiegetic, dacă apar în stil indirect liber și aparțin opiniilor altor personaje din mediul protagoniștilor sau percepției imaginii de sine ale femeilor adultere, putem observa crearea canoanelor naționale de frumusețe. Acestea au puncte în comun, deoarece corespund frumuseții tipice a curentului raționalist, care exaltă virtutea și venerază antichitatea clasică și mediterană. Prin urmare, nu este de mirare că Ana este comparată cu o Venus și că Izabela este văzută (și se vede) ca o zeiță. Nici că, în afară de Ana Ozores, celelalte protagoniste sunt portretizate cu părul blond, tipic clasicismului.

După ce le-am comentat aspectul fizic, ne vom opri apoi la compararea circumstanțelor personale ale adulterelor. Elementele analizate vor fi: concentrarea asupra protagonistelor sau asupra altor aspecte ale romanului (contextul istoric, alte personaje, etc.) (Genette 1991), vârsta lor, educația primită, lecturile care le plac, dacă suferă de boli nervoase, dacă există adulter în sine (sau, cum ar fi în cazul lui Isabel sau al lui Cécile, infidelitatea există doar în ochii societății) și care este rezultatul fiecăruia dintre ele.

Majoritatea lucrărilor din corpus principal concentrează întreaga acțiune a romanului asupra protagonistei, în termenii lui Genette (1991). Cel mai relevant exemplu este cel al Anei Ozores din romanul *La Regenta*, întrucât toate evenimentele sunt povestite pe baza relației directe pe care o au cu situația, emoțiile, sentimentele, gândurile și necazurile protagonistei. Prin urmare, toate elementele descrise se referă la circumstanțele personale și la cauzele și consecințele adulterului. Singurele excepții sunt Isabel, Ludovina, Cécile și Izabela. În cazul lui *Vilaniu*, focalizarea romanului pe alte aspecte se datorează transformării pe care Oller o face poveștii originale, *Isabel de Galceran*, întrucât, pe lângă perspectiva predominantă a seducătorului, a adăugat și un amplu context istoric-politic al societății portretizate.

Concepția totalizatoare a romanului a autorului catalan, moștenită de la Balzac, se observă și în *Lalka*. Cât despre Ludovina și Cécile, deși ambele sunt în centrul evenimentelor, perspectiva oferită este cea a soțului și cea a seducătorului. Așadar, în cazul celor patru excepții, construcția personajelor feminine din exterior este și mai evidentă, întrucât nu este realizată de un narator obiectiv, ci de alte personaje cu implicare directă în poveste. În cazul lucrărilor din corpus secundar, în afară de *Madame Bovary*, restul romanelor concentrează acțiunea pe alte aspecte ale povestirii, și nu exclusiv pe protagonistă.

Vârstele protagonistelor sunt în general timpurii, deoarece în secolul al XIX-lea erau obișnuite căsătoriile între femei tinere, abia ieșite din pubertate, și bărbați în vârstă. Din acest motiv, Effi și Izabela au șaptesprezece, respectiv optsprezece ani, la fel ca și Cécile când începe să fie o amantă de prinți (în acest caz nu cunoaștem vârsta protagonistei în prezentul discursului, așa că nu știm cați ani avea când s-a căsătorit cu St. Arnaud, dar ajunsese deja la maturitatea sexuală la șaptesprezece ani). Cât despre Ana și Melanie, ambele au douăzeci și șapte de ani, o vârstă critică pentru femeile din secolul al XIX-lea, întrucât sunt, așa cum afirmă Ana, la ușa bătrâneții. Întrucât considerația socială a protagonistelor este proporțională cu frumusețea lor, aceasta ofilindu-se odată cu trecerea anilor, va lua în același timp și ultimele oportunități de schimbare în viața lor. De parcă ar fi o criză a anilor patruzeci, în termeni actuali, ambele femei sunt nevoite să acționeze înainte de a-și pierde tot capitalul (tinerețea și frumusețea, singurele posesiuni pe care femeile le puteau avea la vremea aceea).

În ceea ce privește educația primită de adultere, aceasta corespunde în principal cu cea tipică primită de femeile burgheze sau aristocratice din secolul al XIX-lea din fiecare dintre naționalitățile studiate. În acest fel, este o instruire axată pe viața casnică. De aceea, Eça de Queirós, autorul portughez, își concentrează critica asupra acestei educații feminine învechită, întrucât o consideră principala cauză a adulterului și a nenorocirilor ulterioare. Singura excepție este Ana, care în adolescență se bucură de o perioadă de libertate intelectuală și de gândire, în timp ce locuiește cu tatăl său. Această aparentă libertate nu merge mână în mână cu instrumentele adecvate pentru a analiza critic textele la care astfel de protagoniste au acces. Nivelul educațional și limitările acestora oferă o panoramă largă a situației europene.

În directă legătură cu educația pe care o primesc, găsim lecturile lor. Revenind la libertatea intelectuală a Anei, observăm că ea accesează mitologia greacă, Chateaubriand și *Parnaso Español*; chiar dacă acestea nu sunt lecturi recomandate domnișoarelor. Cu toate acestea, lecturile care o însoțesc în singurătatea ei sunt mai presus de toate San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, *Vida de Santa Teresa*, *Confesiones de San Agustín*. O altă protagonistă care citește și a cărei viață este influențată de lecturile sale este Luísa. Spre deosebire de Ana Ozores, Luísa are gusturi literare mai asemănătoare cu Emma în ceea ce privește serialele și romanele romantice. Dar indiferent de gen, cărțile citite sunt punctul de plecare pentru imaginația romantică.

Nora Catelli (1995, 126-127) afirmă că problema cititoarelor din secolul al XIX-lea nu pare să fie atât tipul de lectură pe care o consumă, cât mai degrabă că, indiferent de genul pe care îl aleg (religios, clasic, laic), acestea devin automat o broșură în mâinile lor. Astfel, autoarea

transformă bovarismul (sau ozorismul) în interpretarea greșită (sentimentală) a cărților bune de către femei care nu au instrumentele necesare pentru a interpreta textele și a înțelege marea literatură ca o prelungire a spațiului lor casnic și privat. De aceea, bărbații care au un stil de viață sentimental, precum don Víctor și Godofredo, sunt și ei pedepsiți de autori, unul cu moartea, iar celălalt cu adulterul soției sale.

După cum spuneam într-un articol (Nastasescu 2021, 586), eroinele romantice evoluează, datorită influenței naturalismului, către un tip de femeie anormal și patologic, care suferă de boli nervoase și este tratată ca isterică. O putem vedea prin faptul că singurele protagoniste care nu suferă de o boli nervoase sunt Ludovina, Melanie și Izabela. Dincolo de marginalizarea și abandonul suferit, imaginația colectivă a vremii putea considera adulterele (și mai ales pe cele impregnate de lecturi imaginative) drept personaje aflate în pragul nebuniei. Dar, în același timp, adulterul, real (al Anei, Luisei, Ludovinei, Melaniei, Effi și Izabelei) sau adulterul imaginat de către societate (în cazul Isabellei și Cécile), al acestor eroine este încă un act de auto-afirmare și răzvrătire împotriva unui sistem stabilit care oprează femeile. Această rezistență împotriva convențiilor consacrate este sămânța potențială a unei schimbări către o societate egalitară, o schimbare în care literatura poate funcționa ca un instrument subtil care reconfigurează mentalitățile în sensul promovării progresului uman.

În cele din urmă, în deznodământul fiecăreia dintre protagoniste putem observa diferitele pedepse aplicate femeilor transgresive. Astfel, Ana își pierde statutul social după moartea lui Don Víctor, întrucât o femeie era apreciată doar în funcție de soțul său. Ca o consecință a acțiunilor sale și pentru că este considerată vinovată de pierderea a doi mari membri ai comunității de Vetusta, Víctor și Álvaro, este respinsă de toți cei care au susținut-o și venerat-o înainte, expulzată și închisă singură între zidurile casei (închisoarea sa și în timpul căsătoriei, pe de altă parte). Isabel, în ciuda faptului că i-a fost fidelă soțului ei, moare din cauza complicațiilor unui avort spontan. Astfel, ea devine victima aceluiași oraș de provincie în care s-a mutat pentru a-și recupera afecțiunile fizice. Același lucru se întâmplă și cu Cécile, care nu comite adulter, dar a cărei societate o consideră vinovată din cauza trecutului ei. Din acest motiv, după duelul dintre soț și presupusul amant, tânăra se sinucide.

Cât despre Izabela, în ciuda faptului că nu este căsătorită și, prin urmare, nu i-a fost infidelă logodnicului său, ea este totuși pedepsită de societate. Protagonista poloneză reprezintă Vechiul Regim înfruntând noua burghezie și pierzând. În felul acesta, Izabela reprezintă un ordin depășit care, datorită rezistenței sale la acceptarea noilor planuri sociale, trebuie să se izoleze într-o mănăstire. Mai târziu, atât Luísa, cât și Effi mor din cauza bolilor lor nervoase

după ce le sunt descoperite adulterele. Numai în moarte, prin boală sau prin sinucidere, ele găsesc libertatea dorită.

Singurele care, deși au suferit consecințe temporare, își recuperează statutul social sunt Ludovina și Melanie. Una cu soțul ei, care se convinge de nevinovăția soției sale și decide să-i ierte flirturile; cealaltă cu iubitul ei, cu care se căsătorește, are o fiică și demonstrează autenticitatea sentimentelor ei. Astfel, singurele căi pe care le au la îndemână sunt moartea, izgonirea din comunitate sau reintegrarea în instituția căsătoriei, indiferent dacă se face cu soțul sau cu amantul. În romanele corpusului secundar putem observa aceleași pedepse: moartea (Emma, Anna, Fortunata și Christine, aceasta din urmă pentru că nu și-a putut menține căsătoria și a provocat infidelitatea soțului), expulzarea din comunitate (Jagna) și reinsertia în societate (Augusta, deși este o reintegrare în ochii societății, dar nu reală).

Protagonistele trăiesc într-o singurătate generală în ciuda faptului că sunt în permanență înconjurate de mediul lor. Deși fiecare dintre ele, în felul său, încearcă să se conformeze rolului lor de gen și a ceea ce societatea așteaptă de la o femeie, ele eșuează în încercare din cauza ciocnirii fatale dintre ceea ce sunt și ceea ce ar trebui să fie. Relațiile conjugale se caracterizează prin natura lor incestuoasă (afecțiunea paterno-filială, ca în cazul Anei și a lui Effi), prin supunerea completă a soției față de planurile soțului (Isabel, Cécile și Effi), prin respingerea soțului (Ana și Effi după influența seducătorilor, Melanie din cauza manierelor inadecvate ale lui Van der Straaten și Izabela din cauza diferenței de clasă) și, în cazul tuturor, pentru că sunt trofee soților lor datorită tinereții și frumuseții lor...

Singurele adultere cu relații maritale aparent fericite sunt Luísa și Ludovina. În cazul Ludovinei, nu vom afla motivațiile sau neajunsurile sale, deși putem presupune că sunt aceleași cu celelalte: o neînțelegere completă din partea lui Godofredo a nevoilor și dorințelor sale. În ceea ce o privește pe Luísa, pe măsură ce romanul progresează, descoperim că Jorge caută, prin căsătorie, o suplinitoare pentru mama sa decedată și cum îi refuză tinerei sale soții posibilitatea realizării de sine ca femeie, ca soție și ca mamă, deoarece nu îi lasă nici o capacitate de acțiune, nici măcar în sfera domestică. Același lucru se întâmplă și cu Effi, care este nevoită să urmeze drumul pe care mama ei nu l-a putut parcurge în tinerețe. Din acest motiv, pentru soțul său, Effi este, în același timp, reîncarnarea mamei sale și fiica ipotetică pe care ar fi avut-o cu ea dacă s-ar fi căsătorit.

Prin urmare, sunt femeii supuse voinței masculine (Bourdieu 2000) și planurilor unei societăți patriarhale care le obligă să se angajeze în căsătorii aranjate. Acest aspect se vede și în relațiile pe care le întrețin cu seducătorii lor, acestea fiind caracterizate de dăruire absolută. În actul

dorinței, adulterele confirmă absența a ceva: «en cualquier enamoramiento exagerado hay un vacío anterior y que constatar ese vacío, examinarlo bien, comprenderlo, acostumbrarse a la ausencia de algo que desconocemos, es la mejor vacuna contra la alienación» (Punsoda 2020, 25). Adulterele încearcă să fie justificate din dragoste adevărată, când în cele mai multe cazuri sunt doar pasiuni pur carnale care vin să înlocuiască căsătoriile lipsite de relații sexuale. Din acest motiv, una dintre cele două adultere cu final fericit este cea care își părăsește familia pentru a rămâne fidelă sentimentelor față de amantul său: Melanie își recuperează poziția socială pentru că demonstrează veridicitatea iubirii sale. Pe de altă parte, toți depind de pretenții lor din diverse motive: pentru a scăpa de singurătatea intelectuală și socială sau ca singura modalitate de a se răzvrăti împotriva planurilor impuse de societate.

Această supunere nu se observă în relațiile pe care le au cu părinții lor. Izabela, în cadrul revoltei constante în care își duce viața, este capabilă să-și subjuge nu doar întreaga societate și pețitorul/logodnicul, ci și tatăl ei. În cazul Anei, relația pe care o întreține cu tatăl ei este semnificativă pentru înțelegerea celei pe care o va avea ulterior cu soțul ei. Astfel, răceala și indiferența cu care Don Carlos își tratează fiica va fi aceeași cu care Don Víctor își va trata soția. La rândul ei, Ana va reacționa și ea rece și egoist la moartea ambelor figuri paterne, întrucât va fi mai preocupată de viitorul ei decât de pierderea pe care a suferit-o. Tatăl Ludovinei preferă despărțirea conjugală și beneficiile economice pe care aceasta i le aduce, mai degrabă decât bunăstarea fiicei sale. Cele mai apropiate relații părinte-copil sunt cele ale Isabellei și Effi: prima este în mod repetat în compania tatălui ei, care pare să aibă o mare afecțiune pentru ea, în timp ce a doua este înțeleasă doar de domnul Briest, și nu de mama sau de soțul ei.

Pentru a comenta relațiile adulterelor cu alte femei din împrejurimile lor, o cităm din nou pe Valcárcel (2012, 34), care susține că «De su identidad esencial aún extraen las mujeres otra característica: son naturalmente enemigas entre sí. Eso sucede porque “todas ellas no tienen más que un mismo oficio y un mismo negocio”, la precitada seducción con propósitos matrimoniales». Așadar, nu este de mirare că mamele (cel puțin cele menționate în diegeză) protagonistelor au murit și că singura care mai este în viață, cea a lui Effi, este principala antagonistă a fiicei sale și o obligă să ia drumul ei, unindu-și viața cu același bărbat pe care ea l-a respins, dar pune și piedici în armonia căsătoriei, pentru că se simte geloasă pe relația pe care o are fiica sa.

Lipsa unei figuri materne determină viața Anei, care își dezvoltă pasiunea pentru scris prin compunerea de poezii ale căror eroine sunt mame, precum și misticismul ei exacerbant,

întrucât paginile cărților sfinților îi servesc la susținerea capului ca pe sânul unei mame. La fel, umbra croitoresei italiene planează asupra reputației fiicei sale, atât înainte de căsătorie, cât și după comiterea adulterului. Astfel, atitudinile inacceptabile ale fetei s-au datorat moralității îndoielnice a mamei, iar încălcarea fidelității ulterioară a fost îndeplinirea legii naturaliste a eredității. Din cauza traumei din copilărie, Ana dezvoltă și o puternică dorință de a fi mamă, neîmplinită din cauza vârstei înaintate a lui Don Víctor și a lipsei sale de apetit sexual. Pentru a-și îndeplini obligația socială de a se căsători bine (cel puțin social și economic vorbind), Ana trebuie să renunțe la rolul ei firesc de femeie și să fie la rândul ei mamă. Povestea Anei este cea a unei femei fără mamă care, aparent, își distruge căsnicia pentru că nu a putut să fie mamă.

Totuși, dincolo de situația personală a Anei, a avea copii nu este un impediment pentru ca o femeie să devină adulteră. Poate fi considerat chiar un stimulent datorită scăderii imaginii de sine după naștere. Este cazul lui Effi, care, la scurt timp după ce a născut-o pe Annie, îi este infidelă soțului ei cu Crampas; sau Melanie, care își abandonează familia în ciuda celor două fiice pe care le are în comun cu Van der Straaten. Prin urmare, lipsa de afecțiune a Anei nu ar fi acoperită de îngrijirea unui copil, dacă luăm în considerare cele două exemple descrise. Și chiar și atunci când se întâmplă acest lucru, ca în maternitatea dedicată și absolută a lui Isabel, societatea este incapabilă să ierte o greșeală (indiferent dacă este reală sau imaginată de însăși societatea care încearcă să o pedepsească).

Adulterele din corpus principal sunt în cea mai mare parte femei fără copii, deoarece din punctul de vedere social sunt considerate monștri incapabili de a genera urmași și de a crea viață, infertile. Cele care îi au sunt forțate să renunțe la ei după ce au distrus comunitatea matrimonială. În romane se face o identificare între o mamă rea și o soție rea, întrucât cine nu respectă contractul social de bază nu poate juca bine nici rolul de mamă. Melanie, cu câteva momente înainte de a-și părăsi familia, afirmă: «la que huye del matrimonio sin otra razón que la de amar a otro hombre pierde el derecho a interpretar [...] el papel de la madre tierna» (LA, 185). Această părere este întărită de respingerea ulterioară a fiicelor sale, care încetează să o mai recunoască drept mamă din cauza reeducării paterne: «nosotras ya no tenemos madre» (LA, 190). Același lucru i se întâmplă și lui Effi.

În ceea ce privește relația pe care adulterele o au cu slujnicele lor, Losada Soler (2011, 314, 317) face diferența între depersonalizarea femeii de serviciu care duce la mimetizarea acesteia cu doamna casei (cazul lui Felicité în *Madame Bovary*, cel al Roswithei în *Effi Briest* sau cea a servitoarei Ludovinei în *Alves & C.*) sau care duce la ură și rivalitate (cum ar fi Petra în *La*

Regenta sau Juliana în *O primo Basílio*). În cel de-al doilea caz, servitoarele sunt dușmanii domestici ai doamnelor lor, intrușii în sfera care ar trebui să reprezinte confortul și securitatea vieții de familie, în care doamnele ar trebui să poată aranja totul după bunul plac.

În cele din urmă, singurele adultere care, în cercul lor interior, primesc ușurarea adevăratei prietenii feminine, o pregustare a ceea ce mai târziu s-a numit sororitate, sunt Effi și Luísa. În cazul lui Effi, în figura servitoarei sale Roswitha, iar în cazul Luísei, în prietena ei din copilărie, Leopoldina. În cazul celei de-a doua, putem observa și modul în care societatea patriarhală consideră prietenia dintre femei ca fiind periculoasă, întrucât atât Jorge, cât și Sebastião intenționează să le despartă pentru că ei consideră că relația influențează negativ mintea și morala slabă a Luísei.

După descrierile individuale ale protagonistelor făcute în fiecare dintre capitole, acest rezumat schematic și ilustrativ confirmă teoriile feministe expuse în capitolul introductiv. După cum a subliniat John Stuart Mill în *The subjection of women* ([1869] 1997), natura feminină este o construcție artificială, răspândită prin educație și discursuri sociale și morale, al căror obiectiv este supunerea femeilor în regulile de fier ale patriarhatului. Woolf (1977) adaugă că protagonistele feminine se creează din relația pe care o întrețin cu celălalt sex, fapt pe care îl observăm la adultere, ale căror povești depind de personaje masculine pentru a se menține, dar s-ar putea descurca perfect fără alte personaje feminine (deși în unele ocazii sunt alte femei care provoacă nenorocirea finală, precum servitoarele Petra și Juliana). Astfel, femeile sunt pedepsite pentru că nu îndeplinesc rolul care le-a fost atribuit de genul lor, adică, pentru că au părăsit arhetipul prin excelență al femeii burgheze din secolul al XIX-lea, îngerul casei. Nu se naște femeie, ci se devine femeie (de Beauvoir 1949b, 1), prin literatură, și alte discursuri sociale, sistemul patriarhal creează eternul feminin, femininul neesențial versus masculinul esențial. În cadrul acestui construct, femeilor li se refuză transcendența prin acțiune și sunt condamnate la imanența eternă în sfera domestică. Existențialismul lui Beauvoir îl regăsim și în viața de zi cu zi a protagonistelor adultere, întrucât acțiunea romanelor se desfășoară mai ales în casele lor, rar pășind în spațiul public, rezervat bărbaților. Mistica feminității a lui Friedan (1963) se împlinește și cu acea oboesală vitală, starea de rău care nu are nume care chinuie toate adulterele și le face nervoase.

Heterodenumirea patriarhală inventată de Amorós (2000, 52) pune în practică un proces de practici reglementate (Butler 1993, 1), prin romane de adulter, cu care creează femei transgresive care sunt pedepsite pentru faptele lor și cu două căi posibile: moartea sau reintegrarea socială în aceeași instituție burgheză de care au încercat să fugă. Acest proces

reprezintă o violență simbolică exercitată de un subiect dominant (bărbatul-creator) asupra dominatului (femeia-creație), întrucât femeia reală nu are propriul discurs și nu poate fi trăită și observată decât prin modelul feminin al androcentrismului (Guerra 2007, 88). Astfel, așa cum am observat în descrierile protagonistelor feminine, romancierii realiști, în construcția largă a protagonistelor feminine, «desenmascaran el proceso de representación por el cual son construidas: ya sea por otros personajes, por ellas mismas o por los autores» (Labanyi 2011, 503).

Analizarea instrumentelor folosite de cultura androcentrică corespunde obiectivului criticii feministe a reprezentării femeilor în literatură, realizată, după cum am văzut, de Woolf, Oñate (1938), de Beauvoir (1949 și 1949b), Millett (1970), Koppelman Cornillon (1972), Gilbert și Gubar (1984), Showalter (1981), Moi (1985), Jardine (1986), Colaizzi (2006), Guerra (1986, 2007) și Navas Ocaña (2009), printre multe altele. În studiile lor, critica feministă arată că acești autori creează personaje feminine cu o autonomie monstruoasă care scapă de controlul și normele lor morale și sociale. Deși în general sunt evadări nereușite, din moment ce se termină în tragedie, au succes prin faptul că protagonistele experimentează pentru o perioadă scurtă de timp libertatea după care tânjesc.

7.1.2. Construcția masculinităților

Așa cum identitatea feminină se construiește din exterior prin discursurile sociale predominante, identitatea masculină se stabilește cu ajutorul aceluiași metode. Masculinitatea socială tradițională, hegemonică și singulară se transmite prin instrumente stabile până astăzi, în fața realității plurale a identității masculine. Luis Bonino definește termenul după cum urmează:

La MH [Masculinidad Hegemónica] es la configuración normativizante de prácticas sociales para los varones predominante en nuestra cultura patriarcal, con variaciones pero persistente. Aunque algunos de sus componentes estén actualmente en crisis de legitimación social, su poder configurador sigue casi intacto. Relacionada con la voluntad de dominio y control, es un corpus construido sociohistóricamente, de producción ideológica, resultante de los procesos de organización social de las relaciones mujer/hombre a partir de la cultura de dominación y jerarquización masculina. Elemento clave en el mantenimiento de dicha cultura, deriva su poder de la naturalización de mitos acerca de los géneros, contruidos para la legitimación del dominio masculino y la desigual distribución genérica del poder. (Bonino 2002, 9-10)

Masculinitatea hegemonică, ca și eternul feminin, preexistă subiectul, deci identitatea masculină se construiește, aproape monolitic, determinată de aceasta. Cele patru ideologii care susțin crearea acesteia sunt: ideologia patriarhală, ideologia individualismului modernității, ideologia excluderii și subordonării alterității și cea a heterosexismului homofob

(Bonino 2002, 13). Prin urmare, bărbații care nu au dobândit valorile masculine de «la dominancia, el poderío visible, la actividad, la racionalidad, individualidad, la eficacia, la voluntad de poder, la certera y la heterosexualidad» (Bonino 2002, 13) tindeau să fie pedepsiți la fel ca femeile transgresive. În această secțiune vom compara configurația acestei masculinități hegemonice și abaterile ei. Pentru aceasta, vom folosi caracteristicile lui Bonino (2002, 10) care indică modul aprobat social de a fi bărbat.

7.1.2.1. Masculinitatea ca problemă

Bărbații generați de masculinitatea hegemonică prezintă deficite în forma lor de socializare care pot fi extrapolate la personajele masculine ale romanelor analizate. Prin urmare, vom enumera mai jos acele caracteristici preponderente pe care le considerăm relevante pentru înțelegerea comportamentului soților și seducătorilor (Bonino 2002, 29-30). Ei manifestă deconectare de la individualitatea celorlalți, tendință spre indiferență, cu o afectivitate superficială și ușurință de a se simți provocați și umiliți de acțiunile altor oameni (bârfele despre onorurile lor, ca în cazul lui Don Pau și St. Arnaud). Sunt autoritari, resping apropierea, au legături depersonalizate și dificultăți în identificarea experiențelor altora și în procesarea suferinței psihice (boli ale nervilor la femei). Pe de altă parte, suferă de un decalaj constant între modul în care aparență și realitate, deoarece se simt obligați să pretindă control și superioritate. Sunt obsedați cu succesul social (precum Innstetten, care vrea să progreseze profesional) și naturalizează violența ca mijloc de a-și atinge obiectivele și de a-și rezolva conflictele. Astfel, personajele masculine intră în conflict cu convențiile societății lor și cu cele ale propriei masculinități atunci când încearcă să iasă din tipare.

7.1.2.2. Soții batjocoriți

Elementele analizate cu privire la masculinitatea hegemonică (sau lipsa acesteia) în personajele soților batjocoriți sunt vârsta lor, profesiile, hobby-urile, atitudinea pe care o au față de soții, de adulter înainte și după ce se întâmplă, față de seducător și față de duel. În final, vom observa rezultatul fiecăruia dintre ele în raport cu deciziile luate.

Primul aspect de luat în calcul este vârsta înaintată a soților, în comparație cu soțiile acestora. Acest aspect, foarte des întâlnit în trecut, se datora uneori nevoii bărbaților de a-și crea o avere și un nume înainte de a se putea căsători. Este cazul majorității soților, care în tinerețe s-au dedicat exclusiv carierei militare sau profesionale. Soțiile pe care le aleg însă după această perioadă de formare și acumulare de bunuri nu au vârste potrivite cu ale a lor, întrucât vârsta

de căsătorie a femeilor era mult mai mică decât cea a bărbaților. Pe de altă parte, cei care au avut deja averi, își dedică anii de tinerețe să trăiască experiențe fără jugul căsătoriei.

În ceea ce privește profesiile lor, cu excepția lui Wokulski, Van der Straaten și Godofredo, care desfășoară meserii liberale, restul sunt modelate de sistemul serviciului public, asumându-și astfel rolul de educatori care doresc să instruiască cetățenii, și nu atât de mult să-și iubească soțiile (Zimmermann 1995, 28): don Víctor ca regent, don Pau ca adjunct, Jorge ca inginer minier și Innstetten ca guvernator provincial. Celălalt aspect, cu aceeași influență asupra tiparelor comportamentale ale soților, este cel al armatei: Sf. Arnaud și Innstetten în tinerețe.

Conform masculinității hegemonice, modul în care bărbații socializează trebuie să urmeze tipare foarte stricte, fie că este vorba de relațiile cu femeile sau de relațiile cu alți bărbați. Există două posibile căi de interrelație între soți și seducători, din perspectiva celor dintâi. În primul rând, competitivitatea, prin care și soții își întăresc uneori superioritatea socială, întrucât trofeul lor fiind obiectul dorinței altui bărbat implică o creștere a propriei bărbății. Putem observa aceasta la Don Pau și Albert, St. Arnaud și Gordon, Don Álvaro și Don Fermín. În al doilea rând, prietenia este un tip de legătură care transformă soțul într-un asistent la cucerire, deoarece facilitează intrarea în casă a amantului: Don Víctor și Don Álvaro; Godfredo și Machado; Van der Straaten și Rubehn; Innstetten și Crampas (deși soțul nu are încredere în faima prietenului său și își avertizează soția despre pericolele companiei sale) sau pe pretendenții Izabelei, pe care Wokulski încearcă să-i favorizeze pentru a-i face pe plac iubitei.

Ținând cont de faptul că tot ceea ce este identificat ca fiind tipic pentru feminitate este respins, la fel este și exteriorizarea sentimentelor sau livrarea pasională (Bonino 2002, 30). De aceea, soții nu-și pot înțelege partenererele, deoarece nu au educația emoțională necesară pentru a face acest lucru. Atitudinea de distanțare pe care o adoptă, sau cea a taților autoritari și absenți în relația cu fiicele lor, corespunde uneia dintre principalele credințe ale masculinității hegemonice, aceea de superioritate față de ceea ce se traduce, în cuvintele lui Bonino, în:

Esta creencia favorece la construcción de un retazo de identidad masculina caracterizado por la creencia en el distanciamiento y superioridad defensiva sobre las mujeres y autoperpetúa transgeneracionalmente ese modo de construcción de la identidad porque al generar una socialización específica que prescribe que ser un hombre es ser más y opuesto a las mujeres, fomenta una relación conflictiva con ellas y lo femenino: alejamiento de las mujeres y de los rasgos asociados a la feminidad-maternidad, un repudio de esos rasgos en sí mismo y una devaluación de las mujeres –como encarnaciones de aquellos rasgos de sí que ha aprendido a devaluar–, un intento de reencuentro y control desde la superioridad, un alejamiento del mundo doméstico en los que deja a l@s hij@s y una identidad defensiva e insegura. (Bonino 2002, 15)

Legat de credința de superioritate regăsim atitudinea soților față de adulter. Putem diferenția două poziții: pe de o parte, cei care sunt atât de siguri de propria valoare/supremație în cadrul căsătoriei încât nici măcar nu iau în considerare posibilitatea infidelității (Don Pau, Godofredo și St. Arnaud); pe de altă parte, cei care, îngrijorați de onoarea lor, prevestesc adulterul și îl anticipează cu referiri la consecințe (Don Víctor, Jorge, Van der Straaten și Innstetten). Atât Don Víctor, cât și Jorge, deși au decis care ar fi pedeapsa (în ambele cazuri moartea adulterei și duelul împotriva seducătorului), niciunul nu se îndoiește de fidelitatea Anei și, respectiv, a Luísei. În cele mai multe cazuri, această percepție inițială (uneori influențată de cultură, precum literatura sau arta) se transformă odată ce trebuie să se confrunte cu adevărata infidelitate din partea soțiilor lor. Astfel, Don Víctor, Jorge, Van der Straaten și Innstetten doresc să-și ierte soțiile și să-și reia căsătoriile.

Cu toate acestea, respingerea valorilor masculinității hegemonice vine prea târziu, niciunul dintre ei nu poate recupera pacea internă anterioară. Don Víctor pentru că ia decizia cu câteva momente înainte de duel și nu poate retrage cererea la duel. El este, se pare, cel mai vătămat de deciziile soției sale, din moment ce moare în duelul în care a încercat să-și apere onoarea. Cu toate acestea, cărțile lui sunt cele care îi insuflă un cod moral expirat și îl împing să ceară un duel pe care nu-l dorește și care, în cele din urmă, îi va pune capăt vieții. Astfel, moartea lui Don Víctor este o pedeapsă pentru un cititor romantic și pentru o femeie transgresivă. Jorge pentru că onoarea lui rănită îl împinge să o înfrunte pe Luísa și să provoace o recidivă fatală. Van der Straaten pentru că Melanie preferă să fugă cu iubitul ei. Innstetten pentru că îi comunicase deja vina prietenului său și, odată verbalizată, aceasta devenise reală și căpătase un caracter social din care nu mai putea scăpa.

Spre deosebire de ei, Don Pau și St. Arnaud se lasă purtați de o altă credință a masculinității hegemonice, belicozitatea eroică (Bonino 2002, 19), și decid să răzbune o onoare care nu fusese murdărită de soțiile lor, ci de calomniile și bârfele sociale. În conformitate cu același principiu, toți soții se confruntă cu curaj la dueluri. Singura excepție este Don Víctor, care, înșelat de concepția romantică de care este pasionat, când se confruntă cu consecințele reale ale duelului, renunță la caricatura care îl însoțește pe parcursul narațiunii și se arată în toată umanitatea lui: începe să fie conștient de diferența de vârstă în căsnicia sa, de imposibilitatea lui de a-și face soția fericită, de relația mai bună într-o căsătorie ipotetică între Ana și Don Álvaro și de nedreptatea morții cuiva mult mai tânăr decât el.

Toți sunt învinși de valorile masculinității hegemonice: nu își pot relua căsătoriile pentru că asta le-ar pune la îndoială bărbăția, dar nici nu sunt fericiți odată ce le pedepsesc pe adultere.

Și ei sunt pedepsiți de autori pentru intransigența lor. Doar Godofredo, capabil să-și ierte soția (sau să se convingă că nu există motive pentru despărțirea lor), și Don Víctor, care moare într-un duel pe care îl regretă în ultimele clipe, scapă de nefericirea celor care își distrug căsniciile pentru că așa impun normele morale, sociale și de masculinitate.

Birutė Ciplijauskaitė (1984, 92-94) raportează reacțiile soților la originile lor sociale: Charles Bovary și Wokuski nu înțeleg onoarea pentru că sunt mici burghezi guvernați de sentimentele lor, Don Víctor se află la jumătatea drumului între burghezie și mica aristocrație; Karénin, Innstetten, Don Pau și St. Arnaud sunt înalți oficiali dominați de ambiție, care nu simt că le sunt rănite afecțiunile, ci reputația. Cât despre Van der Straaten, clasele superioare acceptă adulterul, atâta timp cât nu este un scandal social.

7.1.2.3. Seducătorii

Llevadot (2022, 139) explică că, după Freud, condiția masculină este caracterizată de o independență între dorință și iubire. În această secțiune vom analiza într-un mod relațional vârstele, profesiile, *hobby*-urile și atitudinile față de soț, adultere, adulter și duel. În final, vom observa care este rezultatul fiecăruia dintre seducători în comparație cu cel al celorlalte personaje implicate în *ménage à trois*.

Seducătorii sunt, în cea mai mare parte, bărbați mai tineri decât soții adulterelor. Totuși, această condiție nu este întotdeauna îndeplinită, așa cum este cazul lui Crampas, cu șase ani mai în vârstă decât Innstetten. Surprinzător este și cazul lui Don Álvaro, care, atunci când o cucerește pe Ana, are aceeași vârstă cu Don Víctor când s-a căsătorit cu ea. Seducătorii sunt personaje plate, care răspund doar rolului lor de seducători, al căror psihic nu este profund; prin urmare, seducția femeilor, în special a femeilor căsătorite, este principalul *hobby* care le-ar putea fi atribuit. În ceea ce privește meseriile, ei coincid cu soții lor, întrucât aparțin de obicei armatei (fapt de înțeles ținând cont de vremurile războinice în care se desfășoară romanele și de virilitatea acestor fenomene), sunt funcționari de stat sau au profesii liberale, precum Albert.

Atitudinea pe care o manifestă față de femei și alți bărbați este, în general (dar cu diferențe ca Albert și Rubehn), de dispreț. Socializarea lor este egoistă și narcisistă, concentrată exclusiv pe obiectivele lor. Aceștia sunt oameni care trăiesc în afara normelor morale ale societății burgheze din secolul al XIX-lea, care nu respectă instituția de bază a societății. Din acest motiv, ei profită de prietenia soților și principala motivație a cuceritorilor este ambiția și dorința de a mai obține un trofeu pe listele lor. Singurele excepții sunt Albert (care o vede pe

Isabel ca pe o soră înainte de a se îndrăgosti dezinteresat de ea), Machado (capabil să-și transforme relația cu Ludovina după adulter) și Rubehn (care o lasă liberă pe Melanie să-și aleagă viitorul împreună cu el sau cu soțul său). Aceștia, cu excepția lui Machado, sunt și singurii care nu au de obicei relații cu femei căsătorite.

Spre deosebire de soți, tendința seducătorilor față de duel este lașitatea. În ciuda faptului că bărbăția lor este superioară pentru cucerirea femeilor care aparțin altora, masculinitatea lor nu corespunde valorilor hegemonice din punct de vedere social. În primul rând, ei nu respectă valoarea ierarhiei (Bonino 2002, 21), care are în vedere și autoritatea unui om asupra proprietății sale. Don Álvaro se teme de violență și fuge de confruntarea fizică. Albert face același lucru, mânat de puritatea sentimentelor sale față de Isabel, pe care intenționează să o salveze prin absența lui. Spre deosebire de aceștia, Crampas și Machado acceptă consecințele acțiunilor lor, deși al doilea nu acceptă condițiile propuse de Godofredo.

În cele din urmă, și ei sunt pedepsiți, pentru că au încălcat norma socială și au pus în pericol instituția căsătoriei. Crampas și Gordon mor în duelul împotriva soților, iar Albert se sinucide după ce află de moartea prietenei sale, în ciuda faptului că nu are o vinovăție reală. Rubehn se reintegrează în societate cu iubita sa după ce a dovedit autenticitatea sentimentelor sale. Cât despre don Álvaro, Basílio și Machado, ei își recuperează viețile anterioare și își continuă cuceririle, cu excepția lui Machado, care în cele din urmă se răscumpără și se căsătorește de două ori.

La fel se întâmplă și cu Magistralul, care nu este afectat deloc, în primul rând pentru că în cadrul lui Vetusta este respectat pentru statutul său de preot și toate zvonurile despre el ajung să fie atribuite detractorilor săi; în al doilea rând, pentru că el nu ia parte în mod direct la adulter. Prin urmare, situația sa familială sau socială nu se schimbă și nu suferă consecințele niciunei dintre acțiunile sale. După cum susține Ciplijauskaitė (1984, 81, 87), autorii realiști nu intenționează să creeze clișeul, ci mai degrabă să-l distrugă. Doar cei care încălcă stereotipul sunt iertați de autori, așa cum este cazul lui Vronsky din *Anna Karénina* și Rubehn din *L'Adultera*. Amândoi se îndrăgostesc cu adevărat de femeile seduse și doresc să-și regularizeze relațiile cu ele, deoarece tânjesc să aibă copii. Cât despre Albert, sinuciderea lui a ispășit un alt păcat: romantismul exagerat, de neiertat de către reprezentanții realismului.

7.1.3. *Adulterul*

Un alma hecha para las pasiones siente, en primer lugar, que el matrimonio la aburre, y que tal vez vaya a proporcionarle ideas vulgares.

(Stendhal, *Le Rouge et le Noir*)

Adulterul este, în viața femeilor, un eveniment în termenii lui Gilles Deleuze. Adică, ceva care se întâmplă și schimbă perspectiva trecutului și viitorului. Pentru ca o întâmplare să devină un eveniment, trebuie să existe o înțelegere a ceea ce s-a întâmplat, pentru că «es la comprensión de lo sucedido, y no el hecho sin más, lo que nos impulsa a una transformación, un antes y un después en el transcurso de una vida» (Llevadot 2022, 11). Uneori, aceste evenimente devin răni incurabile, căi fără întoarcere. Astfel, adulterele, odată ce înțeleg ce li s-a întâmplat, își revizuiesc critic viața și, uneori, singura cale de ieșire este sinuciderea pentru a trăi în libertate. Cu alte cuvinte, singurul mod de a trăi, de a contracara sau de a deveni demn de eveniment, este prin moarte (Llevadot 2022, 13).

Adulterele sunt exerciții de libertate, motiv pentru care sunt spuse la timpul prezent, deoarece în acest fel povestea progesează pe măsură ce protagonistele își aleg viața în și în ciuda condiționărilor ereditare, personale, sociale și familiale. În plus, așa cum afirmă Bobes Naves (1993, 160-161), acest discurs la timpul prezent contribuie ca romanul să fie un roman de învățare pentru cititor (*Bildungsroman*), care va evita experiența adulterelor atât dintr-o morală ascetică care pe deplin respinge adulterul, ca dintr-o morală epicureană care respinge finalul tragic al tuturor.

Tratamentul literar acordat aceluiași subiect, adulterul, diferă în funcție de poziția ideologică adoptată de autor. Sau, în cuvintele lui Ciplijauskaitė (1984, 98): «el modo de contarlos difiere tanto como se diferenciarían [...] casos semejantes contados en el confesionario a [...] confesores distintos y la recapitulación ofrecida por éstos. Al fin y al cabo, es el *acento* del narrador, no el asunto, lo que las convierte en obras maestras». Astfel, rezultatul poate fi și altul: în timp ce Emma Bovary este o femeie nemulțumită și visătoare, dar senzuală și frivolă, deci vinovată, Clarín o prezintă pe Ana ca fiind vinovată din punct de vedere moral, dar și ca victimă a circumstanțelor fiziologice și sociale care o scutesc parțial de consecințele comportamentului său (Losada Soler 2011, 497-498). Același lucru se întâmplă și cu protagonistele lui Eça de Queirós, care le justifică greșelile cu educația slabă pe care au primit-o femeile portugheze în secolul al XIX-lea, care nu le-a dat instrumente pentru a face diferența între realitatea lor și ficțiunea pe care o consumau din lecturile lor.

De asemenea, rolul adulterului în istorie poate fi diferit. În *Anna Karénina*, conflictul și acțiunea vor deriva din desăvârșirea lui, întrucât protagonistă va oscila între incapacitatea sa de a fi fidelă soțului și atitudinea de respingere pe care Karénin o menține cu privire la divorț. Tragedia Ludovinei urmează și ea aceeași structură cu cea a protagonistei ruse, întrucât în cazul ei adulterul ocupă o poziție inițială, a cărei funcție este să inițieze intriga reală a romanului: a se vedea necazurile soțului și consecințele transgresiunii. Dimpotrivă, adulterul Anei Ozores va fi punctul culminant al dramei vieții sale și consecința nefericirii conjugale, a pasiunii frustrate și a presiunii sociale arătate de-a lungul romanului. A doua funcție este cea mai frecventă în romanele de adulter analizate, întrucât poziția pe care adulterul o ocupă în diegeza este centrală sau finală.

După cum am comentat în secțiunea despre soții înșelați, în toate romanele în care se precizează diferența de vârstă dintre soți, aceasta este amplă, întotdeauna peste douăzeci de ani. Motivele se datorează rolurilor de gen impuse bărbaților și femeilor. În ceea ce privește durata căsătoriilor, excluzând cazul lui Effi, care este infidelă în același an al nunții, restul adulterelor rămân fidele soților pentru o perioadă lungă de timp, de la trei la zece ani. Prin urmare, putem afirma că infidelitatea nu este un impuls care își are originea într-o natură promiscuă sau monstruoasă, ci că, după ani de zile în care au fost credincioase și au îndurat vieți nesatisfăcătoare din punct de vedere emoțional și sexual, ele iau în mod deliberat decizia de a transgresa, ca singura modalitate de a scăpa de plictiseală și ca singurul act de libertate care le este permis.

Printre sarcinile imposibile ale lui Frígilis găsim încrucișarea cocoșilor englezi și spanioli, aclimatizarea eucaliptului în Vetusta și unirea dintre Ana și Quintanar. După această comparație făcută chiar de protagonistă, nu este de mirare că normalitatea conjugală nu se realizează în cei opt ani de căsnicie. Ana își amintește luna de miere ca fiind începutul sexualității ei frustrate, în timp ce Don Víctor transformă entuziasmul inițial pe care l-a simțit pentru soția sa în afecțiune paternă. Aceste nuanțe incestuoase (Don Víctor seamănă chiar cu tatăl său) provoacă în Ana reacții ambigue la apropierea fizică a soțului ei: îi este rușine de o ipotetică plăcere sexuală cu el și propune separarea patului, dar cere atenție carnală de la soțul ei și nu primește. Cererile de afecțiune se fac în momentele de cel mai mare pericol, însă, imaginea caricaturală pe care i-o întoarce Don Víctor o împinge și mai mult în brațele cuceritorului ei.

În ceea ce privește cuplul Galceran, acesta pare bine potrivit. Cu toate acestea, se definește prin supunerea absolută a Isabellei față de rolul ei de mamă, chiar în detrimentul celui de soție.

Ea nu primește de la soțul ei dragostea pe care o merită și primește cea mai mare atenție atunci când Don Pau crede că este dorită de un alt bărbat. Isabel trăiește cufundată în plictiseala vieții de zi cu zi și în așteptarea soțului. Don Pau este, așadar, un soț și un tată absent, mai ocupat cu treburile sale publice (cu partidul său politic, companiile și prietenii săi) decât cu grija emoțională a familiei sale. Nu manifestă niciun interes față de persoana soției sale și nici nu pretinde că o înțelege.

Ziua celebrării nunții dintre Luísa și Jorge este plină de simboluri care anticipează protagonistei și cititorului viitoarea nemulțumire a tinerei mirese și intrarea ei forțată într-un mediu care îi va fi ostil. Adresa familiei este stabilită de Jorge în casa pe care o împărțise cu mama sa recent decedată. Autoritatea asupra căminului nu este cedată Luísei, mai degrabă Jorge este cel care continuă să controleze spațiul simbolic care îi aparține soției sale, inclusiv decorarea învechită și rigidă din punct de vedere moral. În microcosmosul individual feminin, Luísa nici măcar nu poate decide cine îl ocupă și cine nu, cine poate rămâne în el și cine nu, și trebuie să se descurce fără compania prietenei ei Leopoldina și să îndure prezența constantă a Julianei. Protagonista este redusă la tăcere, nu are voie să-și exprime dorințele sau părerile, asimilarea ei a rolului de înger al căminului pare completă la trei ani de la nuntă.

La începutul diegezei, cuplul Alves sărbătorește a patra aniversare a unei relații aparent idilică. Din cauza unor circumstanțe nefavorabile, precum decesul soacrei, data începe să treacă neobservată după a treia aniversare. Interpretăm acest fapt ca un semn al deteriorării relației de-a lungul anilor. După adulter și perioada despărțirii, cuplul își reia relația și își reînnoiește dorințele de a rămâne în legătura conjugală. Prin urmare, transgresiunea (în ciuda faptului că nu este crezută de soț) este declanșatoarea renașterii păcii domestice.

Relația dintre Melanie și Van der Straaten începe zece ani în preistoria romanului. Prin urmare, este o căsnicie stabilă și fericită, care se bucură de compania celor două fiice în comun. Cu toate acestea, soțul își consideră partenera mai mult mândria decât fericirea lui, iar liniștea căsătoriei se bazează pe separarea spațiilor: fiecare dintre soți are propriul spațiu și o cameră de zi în care împart timpul în cuplu. Cât despre soție, în ciuda faptului că știe dragostea pe care Van der Straaten i-o mărturisește și inima bună care îl caracterizează, ea suferă în mod repetat de lipsa lui de sensibilitate și de manierele sale aspre în public. Melanie transmite nevoia de a fi liberă și de a începe de la zero, gânduri simbolizate în două rânduri de dansul fulgilor de nea.

Cécile și St. Arnaud alcătuiesc o căsnicie inegală ca vârstă și mereu pusă la îndoială de bârfele societății. În relația lor nu există semne de dragoste sau pasiune, dar, din partea ei, observăm

supunere și recunoștință față de bărbatul de la care nu primește afecțiunea și înțelegerea pe care le caută. St. Arnaud își apreciază soția pentru frumusețea ei, cu care se laudă în public de parcă ar fi un trofeu de război, dar nu o înțelege și nici nu o respectă. La fel, relațiile ei sunt umbrite de o societate care o respinge din cauza trecutului ei, în ciuda încercărilor sale continue de a se integra.

Ultima dintre căsătoriile germane, cea formată din Effi și Innstetten, se caracterizează prin natura lor paterno-filială. Geert este mândru de frumoasa și tânără sa soție, iar sentimentele sale sunt exprimate în termeni de posesie. La rândul ei, ea susține că îl iubește la fel ca și pe toți oamenii care o răsfăță. Prin urmare, Geert o iubește ca pe o fiică și Effi îl apreciază cu aceeași dragoste ca pe prietenii și părinții ei. Relațiile recentei căsătorii, cel puțin în primele cincisprezece luni de căsătorie, se vor configura în jurul solicitărilor constante de atenție din partea ei și a distanței adoptată de el. Așadar, fie că se află la casa familiei sau într-o călătorie de afaceri, compania lui Innstetten nu va atenua sentimentul lui Effi de singurătate și abandon.

În ceea ce privește relația dintre Izabela și Wokulski, aceasta se caracterizează prin dăruirea cea mai absolută a lui și prin respingerea ei din cauza diferenței de clasă socială. La fel, tânăra aristocrată, în cadrul stimei înalte în care se poartă, se consideră superioară negustorului, care, cu toate eforturile și sacrificiile sale, nu realizează decât o ușoară schimbare în percepția iubitei sale. După mai multe etape, Izabela acceptă în sfârșit prezența lui Wokulski, deși mai întâi ca prieten binefăcător și, mai târziu, ca logodnic capabil să-i accepte toate capriciile și flirturile cu alți bărbați.

Utilizarea scenelor metateatrale este obișnuită pentru a anticipa protagonistelor și cititoarelor viitorul final al romanelor. În *Madame Bovary*, cuplul Bovary asistă la opera *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti, spectacol care o reunește pe protagonistă cu lecturile tinereții sale, cu Walter Scott (deoarece opera se bazează pe romanul lui Scott intitulat *Mireasa de Lammermoor*, 1819) (Williams 1992, 352). Eroina, Lucia, este nevoită să accepte o căsnicie adecvată din punct de vedere social, în detrimentul legăturii cu bărbatul pe care îl iubește. După ce a înnebunit, într-un act de violență, își înjunghie soțul. La fel ca Lucia, care suferă dragoste și cere aripi, și Emma «habría deseado huir de la vida, esfumarse en un abrazo» (MB, 327). Ceea ce ar trebui să servească drept divertisment și să faciliteze vindecarea unei boli prelungite, ajunge să restabilească focul imaginației sale. Protagonista se identifică complet cu alter ego-ul ei teatral și visează să găsească o dragoste ca cea pe care Edgar Lagardy o mărturisește pentru ea în reprezentația teatrală:

Emma se inclinaba hacia delante para verlo, arañando con las uñas el terciopelo del antepecho, Se le llenaba el corazón con esos lamentos melodiosos que se prolongaban acompañados por los contrabajos como gritos de naufragos en el estruendo de la tempestad. Reconocía toda la enajenación y la angustia que había estado a punto de matarla. La voz de la cantante no le parecía sino el eco de su conciencia; y aquella ficción que la hechizaba, algo de su propia vida. Pero nadie en el mundo la había amado con un amor como aquel. [...] ¡Ay! ¡Ojalá, en pleno esplendor de su belleza, antes de la sordidez del matrimonio y la desilusión del adulterio, hubiera podido entregar su vida a algún corazón inquebrantable y generoso! Entonces, fundidos en virtud, la ternura, la voluptuosidad y el deber, jamás habría descendido ella de una felicidad tan sublime. Pero esa dicha, sin duda, era una mentira imaginada para disuadir de todo deseo. Ahora ya conocía la futilidad de las pasiones que el arte magnificaba. Esforzándose, pues, por apartar de su mente tales pensamientos, Emma no quería seguir viendo en esa réplica de su calvario más que una fantasía plástica buena para recrear la vista [...] ¡Se habrían conocido, se habrían amado! Habría viajado con él por todos los reinos de Europa, de capital en capital, compartiendo sus fatigas y su orgullo, recogiendo las flores que le lanzan, bordándole ella misma los trajes; y después, cada noche, desde el fondo de un palco, tras el dorado enrejado, atesoraría ávidamente las expansiones de aquella alma que habría actuado solo para ella; durante la representación, la habría mirado desde el escenario. Pero una idea loca le pasó por la mente: ¡la miraba, estaba segura! Sintió el impulso de correr a refugiarse en sus brazos, en su fuerza, como en la encarnación del amor mismo, y de decirle, de gritar: «¡Ráptame, llévame contigo, huyamos juntos! ¡Todo mi ardor, todos mis sueños son tuyos, solo tuyos!» (MB, 327-331)

Clarín, așa cum am menționat în această lucrare, a fost acuzat de plagiat pentru că a inclus o scenă similară în *La Regenta*. Astfel, una dintre scenele centrale ale romanului este reprezentarea lui *Don Juan Tenorio* la care a participat protagonistul. Ana începe să urmărească piesa de la sfârșitul primului act, prin urmare, nu participă la conversația dintre don Luis și don Juan, asemănătoare cu cea pe care don Álvaro o menține în Cazinou. De acord cu bovarismul/ozorismul său, tânăra se identifică cu Doña Inés și contopește bărbații din jurul ei cu personajele interpretate: Don Juan este Don Álvaro și Don Víctor este Comandantul. Dragostea romantică devine, grație piesei, răspunsul la dorința de transcendență a protagonistei. La fel, moartea lui don Víctor de mâna lui don Álvaro, precum moartea Comendadorului de mâna lui don Juan, încetează să mai fie o surpriză. Povestea nu mai are secrete, dincolo de rolul pe care Don Fermín îl va juca în deznodământ, un personaj fără corespondență în piesă.

În *O primo Basílio*, lucrarea lui Ernestinho *Honra e Paixão* este relevantă, tratând o poveste tragică a adulterului al cărei rezultat este dezbătut. Conversația despre piesă sugerează posibilitatea adulterului. Jorge este intransigent cu privire la final: adultera trebuie să moară. Totuși, așa cum i se întâmplă lui Don Víctor, el nu poate să-și pună în practică amenințările și, când vărul Ernestinho îi mărturisește că a decis să-l ierte pe transgresor, Jorge recunoaște că și el s-a răzgândit în perioada care a trecut între cele două conversații. Opera metateatrală și intrigile fictive ale romanului suferă o simbioză, la fel ca Luísa și protagonistul piesei. Astfel, protagonistul își asumă rolul de adulteră, dar nu este conștientă de schimbarea părerii soțului ei.

Deznodământul fatal pentru protagoniste este prezent de la începutul romanelor prin vise și profeții constante. Această tehnică este folosită frecvent în romanele din secolul al XIX-lea pentru a avertiza cititorul, dar și pentru a conferi veridicitate și a asemăna discursul cu realitatea. Această tehnică este folosită mai ales cu un ton moralizator și, în cazul romanelor de adulter, educativ pentru tinere. În acest fel, publicul, după citirea operei, va putea să o transfere în viața lor și să învețe din erorile personajelor (transfer tipic catharsisului aristotelic):

La profecía es característica de la épica; las predicciones, de la novela. [...] La novela [...] busca profetizar, predecir e influenciar el futuro real, el futuro del autor y del lector. Tiene problemas nuevos y específicos; es típica en ella la reinterpretación: la reevaluación. El centro de la actividad que interpreta y justifica el pasado se transfiere al futuro. (Bajtín [1975] 1989, 475-476)

În romanele tratate regăsim simbolurile negative ale nunții dintre Luísa și Jorge, care anticipează nefericirea viitoare a căsătoriei. Sau buchetul de flori pe care Ludovina îl dăruise soțului ei și pe care acesta, în mod ironic, îl lăsase să se ofilească pe masa de lucru a lui Machado, reprezentând uzura căsătoriei și refugiul pe care Ludovina îl caută în brațele partenerului soțului ei. La fel, brățara pe care Godofredo vrea să o dea soției sale, sub formă de șarpe, are multiple interpretări, de la trădare la șarpe ca eternă repetiție performativă a genului.

Adulte nu aspiră la o viață de cuplu cu amanții lor, dar în însăși încălcarea normei este locul în care rezidă libertatea la care aspiră și singura modalitate de a-și atinge transcendența. Abaterea de la bunul simț burghez, ieșirea din performativitatea genului este ceea ce produce entuziasmul. Revenirea la un model de căsătorie burghez ar fi un paradox fără ieșire. Așadar, paradisul la care aspiră toate (să ne amintim că locul unde Luísa și Basílio au întâlnirile lor clandestine este botezat cu același nume), este deșert.

Așadar, s-ar putea spune că toate romanele menționate fac o critică puternică a căsătoriilor aranjate și, mai ales, a societăților care le promovează și care ulterior sunt scandalizate de eșecul lor. Se întâmplă în cazul Ewelinei Janocka și a baronului Dalski din *Lalka*, dar și în căsătoria lui Jagna și Boryna din *Los campesinos* și în logodna lui Karol Borowiecki cu Anka și în căsătoria lor ulterioară cu Mada Müller din *La tierra de la gran promesa*. Această critică este explicită în cuvintele personajelor, precum respingerea manifestată a Izabelei sau în Reymont: «es la institución más podrida de la sociedad; ¡no es más que una sarta de mentiras, de porquerías, de ruindad, de doblez miserable, una falacia!» (ZO, 261).

7.2. Ultimele considerații

Obiectivele și ipotezele pe care ni le-am propus la începutul investigației sunt considerate, în vederea dezvoltării temei prezentate aici, adecvate. Astfel, metodologia aleasă, adică îmbinarea criticii feministe și a tematologiei comparate, s-a dovedit că funcționează bine împreună și deschid noi debateri și căi de investigație, chiar și pe teme foarte analizate, precum romanele de adulter din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Datorită acestei uniuni metodologice, am analizat fața macrotextuală a creării identității feminine, precum și cea microtextuală, prin relațiile concrete pe care societatea le-a permis femeilor burgheze din secolul al XIX-lea să le stabilească cu comunitatea lor, atât cu bărbații, cât și cu alte femei. Așadar, deși este o temă de literatură realistă, larg discutată în bibliografia consultată, a fost posibilă extinderea frontierei vizibilului și punerea într-o nouă lumină a corpusului tradițional și a operelor altor naționalități și contextelor istorice care nu sunt analizate de obicei în lucrări de această natură.

De asemenea, a fost posibil să se aplice existențialismul Simonei de Beauvoir și materialitatea genului și performativitatea acestuia la romanele de adulter. Am arătat în analizele exhaustive că adulterul devine, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, singura cale pentru femeile burgheze de a-și realiza transcendența și de a părăsi imanența, precum și de a abandona repetarea performativă a normelor de gen. În plus, ținând cont de natura literaturii ca oglindă a realității, precum și ca articulador al acesteia, am observat în romanele analizate cum cărțile pot interveni în viețile oamenilor, în special în cele ale femeilor burgheze. Fără a susține că acesta este un studiu sociologic, am dedus că romanele de adulter și-ar fi putut influența cititoarele în același mod. Cu alte cuvinte, ceea ce a fost inițial destinat să descurajeze femeile să încalce contractul de căsătorie, a vizualizat în același timp existența acestei căi a libertății.

Prin urmare, așa cum am afirmat în a treia ipoteză, femeile deconstruiesc instituția căsătoriei și, prin această acțiune, modifică ordinea socială. Alegerea acțiunii împotriva inacțiunii în sfera domestică se poate face doar prin alegerea unui iubit și comiterea adulterului, singurele modalități de a realiza transcendența și de a ieși din normele impuse de societate. Literatura s-a dovedit astfel a fi un instrument adecvat pentru a observa premisele existențialismului lui Beauvoir și pe cele ale teoriilor *queer*. Am practicat o privire *strâmbă*, nu ostilă, asupra textelor hegemonice și am extins corpusul cu lucrări care rămân în afara canonului pentru a analiza construcțiile literare și sociale a căror bază este diferența dintre sexe. Credem că în analiza noastră am îmbogățit înțelegerea acestor texte și am observat modul în care s-au format ideile

sociale și literare, atât ale femeilor contemporane publicării lor, cât și ale femeilor actuale (de vreme ce, așa cum am afirmat în aceste concluzii, găsim și astăzi urme ale femeilor burgheze din secolul al XIX-lea).

Bibliografía

Bibliografía sobre el contexto histórico

Contexto histórico España

- Abella y Fuertes, Joaquín. 1890. *Los códigos españoles vigentes en la península y ultramar*. Madrid: Vda. É hijos de la Riva. Consultado en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000098315>.
- Alonso, Gregorio. 2018. “El fin del Antiguo Régimen 1808-1833”. En *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, eds. José Álvarez Junco, y Adrian Subjert. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Artola, Miguel. [1973] 1980. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza.
- Bahamonde, Ángel, y Jesús A. Martínez. 1994. *Historia de España del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Ballarín Domingo, Pilar. 2001. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Madrid: Síntesis Educación.
- Bernecker, Walther L. 2009. *España entre tradición y modernidad. Política, economía, sociedad (siglos XIX y XX)*. Madrid: Siglo XXI.
- Botti, Alfonso. 2012. *España y la crisis modernista. Cultura, sociedad civil y religiosa entre los siglos XIX y XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Burdiel, Isabel. 2008. “La ilusión monárquica del liberalismo isabelino: notas para un estudio”. En *Visiones del liberalismo. Política, identidad y cultura en la España del siglo XIX*, eds. Alda Blanco, y Guy Thompson. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- Capmany, Maria Aurèlia. [1966] 1975. *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Carr, Raymond. [1966] 1982. *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel.
- Chust, Manuel, y Pedro Rújula. 2017a. “Las claves del período”. En *Historia contemporánea de España 1808-1931. Volumen I*, dir. Jordi Canal. Madrid: Taurus.
- Chust, Manuel, y Pedro Rújula. 2017b. “La vida política”. En *Historia contemporánea de España 1808-1931. Volumen I*, dir. Jordi Canal. Madrid: Taurus.
- Dardé, Carlos. 2001. “La España de Clarín”. En *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Díaz-Plaja, Fernando. 1983. *Historia de España en sus documentos. Siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Groizard y Gómez de la Serna, Alejandro. 1891. *El Código Penal de 1870. Tomo IV*. Salamanca: Esteban-Hermanos, Impresores. Consultado en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000152719>.
- Groizard y Gómez de la Serna, Alejandro. 1893. *El Código Penal de 1870. Tomo V*. Salamanca: Esteban-Hermanos, Impresores. Consultado en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000152719>.
- Jover Zamora, José María, Guadalupe Gómez-Ferrer, y Juan Pablo Fusi Aizpúrua. 2001. *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*. Barcelona: Areté.

- La Parra, Emilio. 1998. “Anticlericalismo y secularización en España (1808-1850)”. En *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, coord. Yvan Lissorgues, y Gonzalo Sobejano. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Ley 14/1975, de 2 de mayo sobre reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges. Publicado en el *Boletín Oficial de Estado* (B.O.E.) 107, de 5 de mayo de 1975, sección «I. Disposiciones generales», pp. 9413-9419. Consultado en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1975-9245>.
- Martínez Cuadrado, Miguel. [1973] 1980. *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid: Alianza.
- Morcillo, Aurora G. 2018. “Relaciones de género”. En *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, eds. José Álvarez Junco, y Adrian Shubert. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Moreno Luzón, Javier. 2018. “La Restauración: 1874-1914”. En *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, eds. José Álvarez Junco, y Adrian Shubert. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pacheco, Joaquín Francisco. 1849. *El código penal concordado y comentado por d. Joaquín Francisco Pacheco. Tomo III*. Madrid: Imprenta de d. Santiago Saunague.
- Pellistrandi, Benoît. 2002. “Catolicismo e identidad nacional en España en el siglo XIX. Un discurso histórico de Donoso Cortés a Menéndez Pelayo”. En *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, comp. Paul Aubert. Madrid: Casa de Velázquez.
- Sierra, María. 2017. “La vida política”. En *Historia contemporánea de España 1808-1931. Volumen I*, dir. Jordi Canal. Madrid: Taurus.
- Sierra, María. 2018. “El tiempo del liberalismo 1833-1874”. En *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, eds. José Álvarez Junco, y Adrian Shubert. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Tuñón de Lara, Manuel. [1960] 1982a. *La España del siglo XIX I. De las Cortes de Cádiz a la Primera República*. Barcelona: Editorial Laia.
- Tuñón de Lara, Manuel. [1960] 1982b. *La España del siglo XIX II. De la Primera República a la crisis del 98*. Barcelona: Editorial Laia.
- Tuñón de Lara, Manuel. 1974. *Estudios sobre el siglo XIX español*. Madrid: Siglo XXI.

Contexto histórico Cataluña

- Anguera, Pere. 1995. “Damunt el polvorí: els catalans entre 1800 i 1860”. En *Història de la cultura catalana. Volum IV: Romanticisme i Renaixença 1800-1860*. Barcelona: Edicions 62.
- Anguera, Pere. 1999. *El carlisme*. Barcelona: Empúries.
- Balcells, Albert. 2015. *Vuit feministes catalanes entre 1889 i 1976*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- Capmany, Maria Aurèlia. [1966] 1975. *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Dupláa, Cristina. 1988. “Les dones i el pensament conservador català contemporani”. En *Més enllà del silenci: les dones a la història de Catalunya*, ed. Mary Nash. Barcelona: Comissió Interdepartamental de Promoció de la Dona.
- Figueres i Artigues, Josep Maria. 2003. *Història contemporània de Catalunya*. Barcelona: Editorial UOC.
- Gabriel, Pere. 1994. “Socialisme, lliurepensament i científisme”. En *Història de la cultura catalana. Volum V: Naturalisme, Positivisme i Catalanisme, 1860-1890*. Barcelona: Edicions 62.

- Garcia Balañà, Albert. 1994. "Política burgesa i identitats conservadores". En *Història de la cultura catalana. Volum V: Naturalisme, Positivisme i Catalanisme, 1860-1890*. Barcelona: Edicions 62.
- Lladonosa i Vall-llebrera, Manuel. 1997. "La Catalunya contemporània". En *Breu Història de Catalunya*, ed. Flocel Sabaté. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Monserdà de Macià, Dolors. 1910. *Estudi feminista: orientacions per a la dona catalana*. Barcelona: Lluís Gili.
- Nash, Mary. 1995. "Identitat cultural de gènere, discurs de la domesticitat i definició del treball de les dones a l'Espanya del segle XIX". *Documents d'anàlisi geogràfica* 26: 135-146.
- Riera i Tuèbols, Santiago. 1995. "La ciència, de la Guerra del Francès a la Revolució de Setembre: la restauració de la Universitat de Barcelona". En *Història de la cultura catalana. Volum IV: Romanticisme i Renaixença 1800-1860*. Barcelona: Edicions 62.
- Termes, Josep. 1994. "El catalanisme vertebrador de la societat catalana". En *Història de la cultura catalana. Volum V: Naturalisme, Positivisme i Catalanisme, 1860-1890*. Barcelona: Edicions 62.
- Velo Fabregat, Elisabet. 2021. "Catolicismo social y feminismo conservador. María de Echarri y Dolors Monserdà". *Universitas* 35, pp. 28-51.

Contexto histórico Portugal

- Birmingham, David. [1993] 2005. *Historia de Portugal*. Madrid: Akal.
- Catroga, Fernando. 1986. "A laicização do casamento e o feminismo republicano". En *Actas, Vol I do colóquio "A mulher na sociedade portuguesa, visão histórica e perspectivas actuais*, org. V. Ferreira. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Código Penal Português 1886* consultado en: <http://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/1274.pdf>.
- Código Penal Português 1852* consultado en: <http://www.fd.unl.pt/anexos/investigacao/1267.pdf>.
- Escosura, Patricio de la. 1868. "Prólogo del traductor". En *Código civil português*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca Universal Económica.
- Fernández Clemente, Eloy. 1988. "La historia económica de Portugal (siglos XIX y XX)". *Revista de Historia Económica* 3: 481-520.
- Halpern Pereira, Miriam. 2000. "Del Antiguo Régimen al liberalismo (1807-1842)". *Ayer* 37: 39-64.
- Jiménez Redondo, Juan Carlos. 2000. "La relación política luso-española". *Ayer* 37: 271-286.
- Langa Laorga, María Alicia. 1990. *España y Portugal en el siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Lopes, Maria Antónia. 2017. "Estereótipos de «a mulher» em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro)". En *Donne, Cultura e Società nel panorama lusitano e internazionale (secoli XVI-XXI)*, ed. Maria Antonietta Rossi. Viterbo: Sette Città.
- Miguel Pedreira, Jorge. 1992. "Obstáculos a la industrialización de Portugal en el siglo XIX". *Revista de Historia Industrial* 2: 31-60.
- Neves, Lucia Maria Bastos Pereira das. 2018. "El aprendizaje de los conservadores. Constitucionales y liberales en la época de la independencia del Imperio de Brasil (1821-1824)". En *El pensamiento conservador y derechista en América Latina, España y Portugal. Siglos XIX y XX*, eds. Fabio Kolar, y Ulrich Mücke. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- Petit, Carlos. 2013. “España y el *Código civil português* (1867)”. En *Anuario de Derecho Civil*, tomo LXVI, fasc. II.
- Reis Torgal, Luís. 2000. “Estado y Nación en el Portugal contemporáneo”. *Ayer* 37: 219-231.
- Rueda Hernanz, Germán. 1998. El «iberismo» del siglo XIX. Historia de la posibilidad de unión hispano-portuguesa”. En *España-Portugal. Estudios de Historia Contemporánea*, dirs. Hipólito de la Torre Gómez, y Antonio Pedro Vicente. Madrid: Editorial Complutense.
- Sardica, José Miguel. 2002. “La regeneración de la política portuguesa del siglo XIX”. *Historia y Política: Ideas, procesos y movimientos sociales* 7: 83-118.
- Silveira, Luis E. da. 1993. “La desamortización en Portugal”. *Ayer* 9: 30-60.
- Tavares Ribeiro, Maria Manuela. 2000. “Los Estados liberales (1834-1839/1890-1898)”. *Ayer* 37: 65-95.
- Torre Gómez, Hipólito de la. 2000a. “Introducción Unidad y dualismo peninsular: el papel del factor externo”. *Ayer* 37: 11-35.
- Torre Gómez, Hipólito de la. 2000b. “La crisis del liberalismo (1890-1939)”. *Ayer* 37: 98-124.
- Vaquinhas, Irene. 2000. “Breve reflexão historiográfica sobre a historia das mulheres em Portugal: o século XIX”. *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher* 3.
- Varela Suanzes-Carpegna, Joaquín. 2007. “El constitucionalismo español y portugués durante la primera mitad del siglo XIX (un estudio comparado)”. *Estudos Ibero-Americanos* vol. XXXIII, 1: 38-85.

Contexto histórico Alemania

- Abellán, Joaquín. 1997. *Nación y nacionalismo en Alemania. La «cuestión alemana» (1815-1990)*. Madrid: Tecnos.
- Cobos Gómez de Linares, Miguel Ángel. 2018. “El Código Penal alemán (Das deutsches Strafgesetzbuch)”. *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad* 14: 322-341.
- Díaz Hernández, Carlos. 1985. *Hegel, filósofo romántico*. Madrid: Cincel.
- Frisch, Wolfgang. 2014. “Transformaciones del derecho penal como consecuencia del cambio social”. *REJ – Revista de Estudios de la Justicia* 21: 15-40.
- Fullbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.
- Grasa Hernández, Rafael. 1986. *El evolucionismo: de Darwin a la sociobiología*. Madrid: Cincel.
- Guillen, Pierre. 1973. *Alemania. El Imperio Alemán (1871-1918)*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Gutiérrez de Benito, Eduardo, y Ángel León Conde. 1985. *Alemania: de la unificación hasta 1914*. Madrid: Akal.
- Hoffacker, Helmut. 1991. “Bajo el signo del imperialismo”. En *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra.
- Hottois, Gilbert. 1999. *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez Moreno, Luis. 1986. *El pensamiento de Nietzsche*. Madrid: Cincel.
- Llácer, Toni. 2015. *Nietzsche. El superhombre y la voluntad de poder*. España.
- Maceiras Fafián, Manuel. 1985. *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*. Madrid: Cincel.
- Martínez Marzoa, Felipe. 1994. *Historia de la filosofía II*. Madrid: Istmo.
- Marx, Carlos y Federico Engels (2011). *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Centro de Estudios Socialistas Carlos Marx.
- Negro Pavón, Dalmacio. 1985. *Comte: positivismo y revolución*. Madrid: Cincel.
- Osterhammel, Jürgen. 2014. *The transformation of the world. A global history of the nineteenth century*. New Jersey: Princeton University Press.
- Schulze, Hagen. 2001. *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza.

Terrón, Eloy. 1985. "Prólogo". En *Marx y Engels: el marxismo genuino*, Rafael Mir. Madrid: Cíncel.

Contexto histórico Polonia

- Blobaum, Robert E. 2002. "The «Woman Question» in Russian Poland, 1900-1914". *Journal of Social History* 35, 4: 799-824.
- Carlyle, Thomas. 2014. *Delphi Collected Works of Thomas Carlyle (Illustrated)*. Delphi Classics.
- Davies, Norman. 1981a. *God's playground: A history of Poland. Volume I: The origins to 1795*. New York: Oxford University Press.
- Davies, Norman. 1981b. *God's playground: A history of Poland. Volume II: 1795 to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Davies, Norman. 2001. *Heart of Europe: The past in Poland's present*. New York: Oxford University Press.
- Fletcher, James. 1831. *The history of Poland, from the earliest period to the present time. With a narrative of the recent events, obtained from a Polish patriot nobleman*. Londres: Cochrane y Pickersgill.
- Ingrant, Renata. 2014. "In search of the new man. Changing masculinities in late nineteenth-century Polish novels". *The Polish Review* 59, n° 1: 35-52.
- Kodeks Cywilny Królestwa Polskiego (Prawo z r.1825)*. Edición a cargo de Juliusz Walewski de 1872. http://www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/78267/PAd_16854.pdf.
- Kolek, Leszek. 2002. *Polish culture. An historical introduction*. Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press.
- Konopczyński, Władysław. 1919. *A brief outline of Polish history*. Genève: Imprimerie Atar, Corraterie.
- Sharratt, Barbara. 1992. "Emancipation of women in Polish literature". *New Zealand Slavonic Journal*: 149-157.
- Ślusarczyk, Magdalena. 2014. "Mujeres en la realidad social polaca: desde el siglo XIX hasta la actualidad". En *Del autoritarismo a la democracia: la experiencia polaca*, ed. Bogdan Szlachta. Varsovia: Lech Walesa Institute Fundatio.
- Stanley, John. 1986. "The cultural and political Enlightenment and the partition of Poland". En *Essays in Polish History and Culture*. York: The Polish Institute in Canada.
- Zamoyski, Adam. 1987. *The Polish way. A thousand-year history of the Poles and their culture*. London: John Murray (Publishers).
- Żarnowska, Anna. 1996. "Family and public life: barriers and interpenetration – women in Poland at the turn of the century". *Women's History Review* 5, no. 4: 469-486.
- Żurawski vel Grajewski, Radosław. 2015. "Poland in the Period of Partitions 1795–1914". En *Poland. History, Culture and Society. Selected Readings*, ed. E. Bielawska-Batorowicz. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Capítulo I

- Alcántara, Eva. 2013. "Identidad sexual/rol de género". *Debate feminista* 47: 172-201.
- Amorós, Celia y de Miguel, Ana. 2005. *Feminismo e Ilustración*. Madrid: Minerva.
- Amorós, Celia. 1992. *Feminismo e Ilustración, (1988-1992)*. Madrid: UCM.
- Amorós, Celia. 2000. "Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*)". En *Feminismo y filosofía*, ed. Celia Amorós. Madrid: Síntesis.
- Armstrong, Judith. 1976. *The novel of female adultery*. London: Macmillan.

- Arnés, Laura. 2009. "La crítica feminista, ¿en el desierto o en la academia" [en línea]. En VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria.
- Bal, Mieke. 1985. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland. [1966] 1977. "Introducción al análisis estructural de los relatos". En *El análisis estructural*, comp. Silvia Niccolini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bartrina, Francesca. 2005. "La crítica literaria feminista a Catalunya en els darrers trenta anys". *Literatures* 3: 89-102.
- Bloom, Harold. [1994] 2011. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. [1998] 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bouzglo, Nathalie. 2006. "La nación adulterada: novelas de adulterio a fines del siglo XIX". En *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, eds. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, y Beatriz González Stephan. Caracas-Venezuela: Equinoccio.
- Brownstein, Rachel. 1994. *Becoming a Heroine (Reading About Women in Novels)*. New York: Columbia University Press.
- Butler, Judith. [1990] 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter, on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge.
- Candido, Antonio. 2009. "A personagem do romance". En *A personagem de ficção*, eds. Antonio Candido, y Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva.
- Ciplijauskaitė, Biruté. 1984. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Cobo, Rosa. 1995. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra.
- Colaizzi, Giulia. 1990. "Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate". En *Feminismo y Teoría del Discurso*, ed. Giulia Colaizzi. Madrid: Cátedra.
- Colaizzi, Giulia. 2006. *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Beauvoir, Simone. 1949a. *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- De Beauvoir, Simone. 1949b. *Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*. Paris: Gallimard.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. 1992. *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa. 1989. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press.
- De Pizan, Christine. [1405] 2006. *La Ciudad de las Damas*. Siruela.
- Donovan, Josephine C. 1989. "Afterword: critical re-vision". En *Feminist literary criticism: explorations in theory*, ed. Josephine C. Donovan. USA: University Press of Kentucky.
- Eagleton, Mary. [1991] 2013. «Introduction». En *Feminist Literary Criticism*, ed. Mary Eagleton. New York/London: Routledge.
- Fairclough, Norman y Wodak, Ruth. 2005. "Análisis Crítico del Discurso". En *El Discurso como Interacción Social II*. Barcelona: Gedisa.
- Federici, Silvia. [2018] 2020. *Bruixes, caça de bruixes i dones*. Barcelona: Tigre de paper.
- Fernández, Ana María. 1993. *La mujer es una ilusión*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, Pura. 1993. "Moral social y sexual en el siglo XIX: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical". En *Volumen 3 de Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): La mujer en la literatura española (del s.XVIII a la actualidad)* ed. Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos.
- Fetterley, Judith. [1978] 2011. "The resisting reader". En *Feminist literary theory. A reader*, ed. Mary Eagleton. UK: Blackwell Publishing.
- Forster, E. M. 1927. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.

- Fuss, Diana. [1991] 1999a. "Dentro/Fuera". En *Feminismos literarios*, eds. Neus Carbonell, y Meri Torras. Madrid: Arco libros.
- García Suárez, Pedro. 2014. "Marcas femeninas en la imagen del hombre lector en la novela realista/naturalista española". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32: 185-203.
- Garriga i Setó, Concepció. 2011. "Recorrido del concepto de género en la historia del psicoanálisis y sus implicaciones clínicas". *Brocar* 35: 117-155.
- Gaspar, Sofía. 2009. *La novela como conocimiento social: "El primo Basilio" de Eça de Queirós*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gaudemet, Jean. 1993. *El matrimonio en Occidente*. Madrid: Taurus.
- Gil-Albarellos, Susana. 2003. "Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica". *Exemplaria* 7: 239-259.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. 1984. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Cátedra Feminismos.
- Gómez-Tabanera, José Manuel. 2011. "La llamada novela por entregas y su caracterización en la España del siglo XIX". En *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Gorsky, Susan. 1973. "The gentle doubters: images of women in englishwomen's novels, 1840-1920". En *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*, ed. Susan Koppelman Cornillon. United States of America: Bowling Green University Popular Press.
- Guerra, Lucía. 1989. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones". *Hispanoamérica* XV, 43: 3-19.
- Guerra, Lucía. 2007. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Heilbrun, Carolyn, y Catharina Stimpson. 1989. "Theories of feminist criticism: a dialogue". En *Feminist literary criticism: explorations in theory*, ed. Josephine C. Donovan. USA: University Press of Kentucky.
- Hobsbawm, Eric. [1987] 2009. *La era del imperio. 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Irigaray, Luce. [1974] 2007. *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
- Irigaray, Luce. [1977] 2009. *Ese cuerpo que no es uno*. Akal.
- Jardine, Alice A. 1984. *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. London: Cornell University Press.
- Katz-Stoker, Fraya. 1973. "Feminism vs. Formalism". En *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*, ed. Susan Koppelman Cornillon. United States of America: Bowling Green University Popular Press.
- Klemperer, Victor. [1924] 2010. *Literatura universal y literatura europea*. Barcelona: Acantilado.
- Koppelman Cornillon, Susan. 1973a. "The fiction of fiction". En *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*, ed. Susan Koppelman Cornillon. United States of America: Bowling Green University Popular Press.
- Koppelman Cornillon, Susan. 1973b. "Preface". En *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*, ed. Susan Koppelman Cornillon. United States of America: Bowling Green University Popular Press.
- Kuzmic, Tatiana. 2016. *Adulterous Nations. Family Politics and National Anxiety in the European Novel*. Illinois: Northwestern University Press.
- Labanyi, Jo. [1999] 2011. *Género y modernización en la novela realista española*. Valencia: Cátedra Feminismos.
- Leitch, Vincent B. 2009. *American Literary Criticism since the 1930s*. Taylor & Francis Group.
- Llavadot, Laura. 2022. *Mi berida existía antes que yo. Feminismo y crítica de la diferencia sexual*. Barcelona: Tusquets.

- Llovet, Jordi, Robert Caner, Nora Catelli, Antoni Martí Monterde, y David Viñas Piquer. [2005] 2012. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- López Casanova, Arcadio, y Eduardo Alonso. 1982. *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia: Editorial Bello.
- López Pardina, Teresa. 2000. “La noción del sujeto en el humanismo existencialista”. En *Feminismo y filosofía*, ed. Celia Amorós. Madrid: Síntesis.
- Luna, Lola. 1996. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos.
- Martín Gaité, Carmen. 1987. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Mikoltschak, Maria. 2000. *A comparative analysis of Madame Bovary, Anna Karenina, and Effi Briest: a feminist approach*. Tesis doctoral. University of South Carolina.
- Mill, John Stuart. [1869] 1997. *The subjection of women*. New York: Dover Publications.
- Millett, Kate. [1970] 2000. *Sexual politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Moi, Toril. [1985] 1988. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Molina, Cristina. 1994. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Madrid: Anthropos.
- Naupert, Cristina. 2001. *La temología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros.
- Navas Ocaña, Isabel. 2009. *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Newton, Judith, y Deborah Rosenfelt. 1985. “Introduction: towards a materialist-feminist criticism”. En *Feminist Criticism and Social Change. Sex, Class and Race in Literature and Culture*, eds. Judith Newton, y Deborah Rosenfelt. New York/London: Methuen.
- Oleza, Joan. 2002. “Lecturas y lectores de Clarín”. En *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Oviedo: Universidad de Oviedo: 253-287.
- Oñate, María del Pilar. 1938. *El feminismo en la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Overton, Bill. 1996. *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*. London: Macmillan.
- Pateman, Carole. [1988] 2019. *El contrato sexual*. Traducción de María Luisa Femenías. Madrid: Ménades.
- Pichois, Claude y Rousseau, André-M. [1967] 1969. *La literatura comparada*. Madrid: Gredos.
- Posada Kubissa, Luisa. 2012. *Sexo, vindicación y pensamiento*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Pujante, David. 2006. “Sobre un marco teórico-metodológico apropiado a la actual temología comparatista en España”. *Hispanic Horizon* 25: 82-115.
- Pujante, David. 2017. *Eros y Tánatos en la cultura occidental: un estudio de temología comparatista*. Calambur.
- Puleo, Alicia. ed. 1993. *La Ilustración olvidada*. Barcelona: Anthropos.
- Punsoda, Anna. 2020. *La lujuria*. Barcelona: Fragmenta.
- Rich, Adrienne. [1971] 1983. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.
- Richard, Nelly. 2009. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate feminista* 40: 75-85.
- Rodríguez Marín, Rafael. 1991. *Realismo y Naturalismo: la novela del siglo XIX*. Madrid: Anaya.
- Rojas Bermúdez, Lisbeth Carolina, y María Teresa Suárez González, María Teresa. 2008. “El lenguaje como instrumento de poder”. *Cuadernos de Lingüística Hispánica* 11, 49-66.
- Rosenfeld, Anatol. 2009. “Literatura e Personagem”. En *A personagem de ficção*, eds. Antonio Candido, y Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva.
- Rubio Cremades, Enrique. 1983. “Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX”. *Anales de literatura española* 2: 457-472.
- Russ, Joanna. 1973. “What can a heroine do? Or why women can’t write”. En *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*, ed. Susan Koppelman Cornillon. United States of America: Bowling Green University Popular Press.
- Said, Edward W. [1993] 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Muñoz, Cristina. 2019. *Simone de Beauvoir: Del sexo al género*. Shackleton Books.
- Saniz Balderrama, Ligia. 2008. “El esquema actancial explicado”. *Punto Cero*, 13: 91-97.

- Schumacher, Dorin. 1989. "Subjectivities: a theory of the critical process". En *Feminist literary criticism: explorations in theory*, ed. Josephine Donovan. USA: University Press of Kentucky.
- Scott Johnson, David. 2003. "For the sake of pleasure? Leisure in the Berlin novels of Theodor Fontane". Tesis doctoral. Washington University.
- Showalter, Elaine. 1981. "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry* 8 (2): 179-205.
- Tanner, Tony. [1979] 2019. *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Torras, Meri. 2007. "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia". En *Cuerpo e identidad*, ed. Meri Torras. Barcelona: Edicions UAB.
- Trigueros Navarro, Sergi. 2021. "Perspectives sobre la masculinitat. La narrativa femenina catalana i la seua percepció de l'home". Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- Urrea, Marcos. 1989. "Reformulaciones al modelo actancial de Greimas para su aplicabilidad al análisis de la obra dramática". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 15: 13-17.
- Valcárcel, Amelia. 1997. *La política de las mujeres*. Valencia: Cátedra Feminismos.
- Valcárcel, Amelia. 2012. "El derecho al mal". En *Antología del pensamiento feminista español (1762-2011)*, eds. Roberta Johnson, y María Teresa Zubiaurre. Valencia: Cátedra Feminismos.
- Van Dijk, Teun A. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. Bogotá: Siglo Veintiuno.
- Van Dijk, Teun A. 1988. *News as Discourse*. Hillsdale: Erlbaum Associates.
- Villanueva, Darío. 1991. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU.
- Wollstonecraft, Mary. [1792] 2018. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Edición de Isabel Burdiel. Cátedra.
- Woolf, Virginia (2022). *Matar al ángel del hogar*. Prólogo de Luna Miguel. Madrid: Carpenoem.
- Woolf, Virginia. [1942] 2012. *The death and the moth, and other essays*. <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203811h.html#ch-28>.
- Woolf, Virginia. [1948] 2020. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral y Austral.
- Woolf, Virginia. 1977. *Books and portraits. Some further selections from the literary and biographical writings of Virginia Woolf*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Zavala, Iris M. 1993. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. III. *La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos.

Capítulo II

Bibliografía primaria

- Alas, Leopoldo, y Armando Palacio Valdés. 1882. *La literatura en 1881*. Madrid: Alfredo de Carlos Hierro Editor.
- Alas, Leopoldo. 1881a. "Reseña de la primera parte de *La desheredada*". *Los Lunes de El Imparcial*, 9-V-1881.
- Alas, Leopoldo. 1881b. "Reseña de la segunda parte de *La desheredada*". *Los Lunes de El Imparcial*, 24-X-1881.
- Alas, Leopoldo. 2008 y 2005. *La Regenta I y II*. 15ª edición de Joan Oleza (1ª ed. en 1984). Madrid: Cátedra.
- Alas, Leopoldo. 2008. *La Regenta*. 16ª edición de Mariano Baquero Goyanes (1ª ed. en 1984). Madrid: Espasa Calpe.

- Alas, Leopoldo. 2014. *La Regenta*. Edición de Gonzalo Sobejano (1ª ed. en 1981). Barcelona: Castalia.
- Flaubert, Gustave. [1856] (2020). *Madame Bovary*. Traducción de Mercedes Noriega. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Madrid: Tres Hermanas.
- Pérez Galdós, Benito. [1887] 2003. *Fortunata y Jacinta I*. Edición de Santiago Fortuño Llorens. Madrid: Castalia.
- Pérez Galdós, Benito. [1887] 2003. *Fortunata y Jacinta II*. Edición de Santiago Fortuño Llorens. Madrid: Castalia.
- Pérez Galdós, Benito. [1889] 2004. *La incógnita. Realidad*. Edición de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra.

Bibliografía secundaria

- Aboal López, María. 2012a. “El discurso desesperado de la 1 en las heroínas del Realismo-Naturalismo”. *AnMal* XXXV, 1-2: 61-82.
- Aboal López, María. 2012b. “La mirada clínica del Naturalismo en las figuras médicas de Pardo Bazán y Clarín”. *Voz y letra* XXIII-2: 81-98.
- Aboal López, María. 2016. “La muerte desde la escritura clariniana”. *CAUCE. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 39: 9-32.
- Alborg, J. L. 1996. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Álvarez Hernández, Milagrosa. 2002. “La sociedad. Psicología y mecanismos de evasión de Ana Ozores”. En *Congreso Internacional Leopoldo Alas “Clarín” en su centenario (1901-2001)*, eds. P. García Pinacho e I. Pérez Cuenca. Madrid: Universidad San Pablo-CEU: 29-40.
- Andreu, Alicia G. 1993. “La crítica feminista de las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas”. En *Volumen 3 de Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): La mujer en la literatura española (del s. XVIII a la actualidad)*, ed. Iris M. Zavala. Anthropos Editorial.
- Arencibia, Yolanda. 2020. *Galdós. Una biografía*. Barcelona: Tusquets.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. 2002. “Las ideas literarias del XIX en torno a la novela: algunas aproximaciones”. En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. 2014. “La elaboración de la trama novelesca en la estética naturalista”. En *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Barber, Llorenç. 2001. “Paseo por una sinfonía llamada Vetusta”. En *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Bertoglio, Carlos. 2013. “La certidumbre de resultar vencido: la filosofía de Schopenhauer en *La Regenta* de Clarín y *Sin Rumbo* de Cambaceres”. En *El naturalismo en España: aproximaciones desde una perspectiva actual*, ed. Efraín E. Garza. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Beser, Sergio. 1982. *Clarín y “La Regenta”*. Barcelona: Ariel.
- Bobes Naves, María del Carmen. 1993. *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, María del Carmen. 2001. “Cómo se construye un personaje de novela; cómo lo construye el cine”. *Ínsula* 659, pp. 6-9.
- Bonet, Laureano. 2001. “*La literatura en 1881: «Clarín» entre Hegel y Zola*”. *Ínsula* 659: 9-11.
- Bonet, Laureano. 2002. “*Clarín ante el canon: hacia una teoría del «oportunismo» literario*”. En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, coord. Sociedad de

- Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Botrel, Jean-François. 1998. "Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)". En *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Botrel, Jean-François. 2001. "Clarín, práctica y teoría del periodismo". En *Clarín, espejo de una época*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Burdíel, Isabel. 2019. *Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Taurus.
- Bustelo Vega, Ana. 2022. "Heterotopía y desacralización en *La Regenta*. Posibilidades de transfiguración espacial". *Revista de Literaturas Hispánicas* 15: 69-82.
- Caudet, Francisco. 2002. *El parto de la modernidad: La novela española en los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Caudet, Francisco. 2004. "Introducción". En Pérez Galdós, Benito. *La incógnita. Realidad*. Madrid: Cátedra.
- Caudet, Francisco. 2011. "Introducción". En Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Cátedra.
- Ciplijauskaitė, Birutė. 1984. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Clavería, Carlos. 1942. "Flaubert y *La Regenta* de Clarín". *Hispanic Review* 10(2): 116-125.
- Conde Falcón, Antonio. 1982. "El factor 'determinismo' en «*La Regenta*»". *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 5: 109-142.
- Correa, Gustavo. 1982. "El bovarysismo en la novela realista española". *Anales galdosianos* 17: 25-32.
- Cuzovic-Severn, Marina. 2020. "The irony of Spain's imperial denouement: *afrancesamiento* in Leopoldo Alas Clarín's *La Regenta* (1884)". *Estudios de historia de España* 22(2): 178-192.
- Díaz, Elías. 1998. "Krausismo e Institución Libre de Enseñanza: pensamiento social y político". En *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, coord. Yvan Lissorgues, y Gonzalo Sobejano. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Escobar, J. 1998. "Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo". Glendon College, York University.
- Ferreras, Juan Ignacio. 2010. *La novela en España. Historia, estudios y ensayos. Tomo IV. Siglo XIX. Segunda parte (1868-1900)*. Madrid: La biblioteca del laberinto.
- Fillière, Carole. 2014. "La lectura irónica o el magisterio estético de Leopoldo Alas «Clarín»". En *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Flores Ruiz, Eva M^a. 2014. "Criadas en la novela realista canónica, entre el desamparo y la astucia". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 20: 111-126.
- Forster, Edward Morgan. 2000. *Aspectos de la novela*. Barcelona: Debate.
- Galván, Luis. 1999. "Notas sobre la recepción de «*La Regenta*»: lector implícito y lecturas reales". *Rilce* 15.2: 401-412.
- García Pinacho, Pilar. 2001. "Clarín, la raza del periodista". En *Clarín, espejo de una época*. Madrid: Instituto Cervantes.
- García Suárez, Pedro. 2014. "Marcas *femeninas* en la imagen del hombre lector en la novela realista/naturalista española". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32: 185-203.
- García Suárez, Pedro. 2015. "El uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista española". *Études Romanes de Brno* 36: 219-235.

- Giner de los Ríos, Francisco. [1919] 1983. "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna". En *Krausismo: estética y literatura. Antología*, ed. Juan López Morillas. Barcelona: Labor.
- Godón, Nuria. 2015. "La singular prostitución de *La Regenta*". *Hispania*, 98-2: 252-263.
- Gómez Tabanera, José Manuel. 1998. "Leopoldo Alas «Clarín». Del Romanticismo al Realismo". En *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Gómez-Ferrer, Guadalupe. 2018. "Introducción". En Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Madrid: Cátedra.
- González Herrán, José Manuel. 1989. "Emilia Pardo Bazán y el naturalismo". *Ínsula* 514: 17-18.
- González Herrán, José Manuel. 2001. "La *Regenta* y *Los pazos de Ulloa*: otro diálogo de novelistas". *Ínsula* 658: 13-16.
- González Herrán, José Manuel. 2005. "Ana Ozores, *La Regenta*: Escritora y escritura". En *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX)*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- González-Allende, Iker. 2009. "De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX". *Spanish Language and Literature* 28: 51-76.
- Greimas, Algirdas Julius, 1966. *Sémantique structurale*. París: Larousse.
- Gullón, Germán. 2001. "De Flaubert y Henry James a «Clarín»". *Ínsula* 659: 16- 18.
- Gullón, Germán. 2002. "La pasión al natural en *La Regenta*. Ana Ozores y su doncella Petra". En *Congreso Internacional Leopoldo Alas "Clarín" en su centenario (1901-2001)*, eds. P. García Pinacho e I. Pérez Cuenca. Madrid: Universidad San Pablo-CEU: 223-238.
- Kłosińska-Nachin, Agnieszka. 2001. *Monólogo interior en la novela española. Técnica narrativa y visión del mundo*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kronik, John W. 1984. "El sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*". En *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del simposio internacional*, ed. Jean-François Botrel. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Labanyi, Jo. [1999] 2011. *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.
- Labanyi, Jo. 2018. "Afectos negativos en *La Regenta*". En *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. Javier Lluch-Prats. Valencia: Anejos de *DiabloTexto*.
- Lissorgues, Yvan. 1984. "La autenticidad religiosa de Leopoldo Alas". *Ínsula* 451: 3.
- Lissorgues, Yvan. 1989. "Naturalismo y novela". *Ínsula* 514: 1-2.
- Lissorgues, Yvan. 2001. "Leopoldo Alas «Clarín»: regionalismo. Nación. «Europeísmo». *Ínsula* 659: 18-20.
- Lissorgues, Yvan. 2011. "La novela rusa en España (1886-1910)". En *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Lissorgues, Yvan. 2014. "Hacia una estética del lenguaje interior en la novela del *gran realismo* del siglo XIX". En *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Lissorgues, Yvan. 2018. "Hacia una estética del Realismo en España en la segunda mitad del siglo XIX". En *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. Javier Lluch-Prats. Valencia: Anejos de *DiabloTexto*.
- Llave Alas, Pedro de la. 2001. "Vida de *Clarín*. Álbum familiar". En *Clarín, espejo de una época*

- López Férez, Juan Antonio. 2009. “Aspectos de la tradición clásica en *La Regenta* de Leopoldo Alas, «Clarín»”. *Olivar* 13: 127-151.
- López Ruiz, Patricia Teresa. 2020. “*La Regenta* y *Effi Briest*: un espejo de voluntades ajenas”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 34: 416-434.
- Losada Soler, Elena. 2011. “La adúltera y su criada en la novela realista. Complicidades y rivalidades”. En *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Luque, Herminia. 2022. *Los ojos pintados y relumbrantes de la serpiente*. València: Pre-textos.
- Maazouz, Sabrina. 2020. “*La Regenta*: la crítica novelada de *Madame Bovary*”. *Altralang Journal* 2(1): 247-258.
- Maazouz, Sabrina. 2022. “La lucha de poderes en *La Regenta*”. *Contemporary Studies* 6(1): 692-701.
- Martín Gaité, Carmen. [1972] 2017. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siruela.
- Martínez Cachero, José María. 1984. “*La Regenta* y *Clarín* en sus días: noticia de una crítica negativa”. *Ínsula* 451: 7.
- Martínez Cachero, José María. 2001. “Odiado «Clarín»: el libelo *Pan de compadres...*”. *Ínsula* 659: 20-21.
- Martínez Torrón, Diego. 1984. “El naturalismo de «*La Regenta*»”. En *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del simposio internacional*, ed. Jean-François Botrel. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Masip Hidalgo, Antonio. 2018. “¿Se llamaría *Anna* la madre de la Regenta?”. *Anuario de la Sociedad Protectora de la Balesquida* 3: 201-208.
- Miralles, Enrique. 1989. “Galdós y el naturalismo”. *Ínsula* 514: 15-16.
- Mora, Magdalena. 1989. “La construcción de la identidad en el personaje novelístico. *Madame Bovary* (1837) y *La Regenta* (1884-1885)”. En *Teoría del personaje*, comp. Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza Universidad.
- Nastasescu, Diana. 2021. “El *bovarismo* en las novelas de adulterio europeas: *Emma Bovary*, *Ana Ozores*, *Luisa de Brito* y *Cécile de St. Arnaud*”. *eHumanista/IVTTRA* 19: 575-588.
- Nastasescu, Diana. 2023. “Discursos institucionales, literarios y periodísticos en torno a la despenalización del adulterio (1976-1978)”. En *El discurso como herramienta de control social*, eds. J. de Santiago-Guervós, J., T. Fernández Ulloa, y M. Soler Gallo. Berlín: Peter Lang.
- Navarro Durán, Rosa. 2002. “*Don Juan Tenorio* en *La Regenta*”. En *Leopoldo Alas “Clarín”: Actas del simposio internacional (Barcelona, abril de 2001)*, eds. A. Vilanova, y Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Navas Ocaña, Isabel. 2008. “*La Regenta* y los feminismos”. *Estudios filológicos* 43: 141-154.
- Nicolás Martínez, Pilar. 2020. “El conflicto entre *Ana Ozores* y la Regenta: deseo o destrucción”. En *Práticas e Memórias de Exclusão: O Romance de Adulterio do Século XIX*, orgs. Fátima Outeirinho, y Teresa Martins de Oliveira. Oporto: Instituto de Literatura Comparada de Margarida Losa.
- Núñez Puente, Sofía. 2001. *Ellas se aburren: Ennui e imagen femenina en «La Regenta» y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Oleza, Joan. 1984. *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia.
- Oleza, Joan. 2001. «Clarín» y la tradición literaria (1)”. *Ínsula* 659: 22-25.
- Ortega y Gasset, José. 1914. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Paolini, Gilbert. 2002. “Dialéctica y síntesis naturalista en la novela española”. En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

- Pardo Bazán, Emilia. [1881] 1971. *Un viaje de novios*. Edición de Mariano Baquero Goyanes. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Pardo Bazán, Emilia. [1882] 1998. *La cuestión palpitante*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Pardo Bazán, Emilia. 2018. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez Ferrer. Madrid: Cátedra.
- Pardo Bazán, Emilia. 2021. *Modernidad, feminismo y crisis de entre siglos. Una conferencia y cuatro discursos (1899-1905)*. Edición de Adolfo Sotelo Vázquez. Sevilla: Renacimiento.
- Pardo Pastor, Jordi. 2000. "El bovarismo en la novela decimonónica. *Cuadernos de Investigación Filológica* 26: 291-312.
- Pateman, Carole. [1988] 2019. *El contrato sexual*. Traducción de María Luisa Femenías. Madrid: Ménades.
- Pilar Oñate, María del. 1938. *El feminismo en la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pineda García, Felipe. 1979. "El determinismo en «La Regenta»". *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 2: 183-200.
- Posada, Adolfo. 1946. *Leopoldo Alas, «Clarín»*. Oviedo: Imprenta La Cruz.
- Préneron Vinche, Paula. 1996. *Madame Bovary, La Regenta: parodia y contraste*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Punsoda, Anna. 2020. *La lujuria*. Barcelona: Fragmenta.
- Revilla, Manuel de la. [1883] 1973. "La tendencia docente en la literatura contemporánea". En *Krausismo: estética y literatura. Antología*, ed. Juan López Morillas. Barcelona: Labor.
- Richmond, Carolyn. 1984. "«La Regenta, mirada y vista»". *Ínsula* 451: 4.
- Rivero-Moreno, Yolanda C. 2004. "La novela realista-naturalista española y su representación de la mujer". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 2, 1: 141-156.
- Rivkin, L. 1988. "El argumento melodramático de La Regenta". En *La Regenta*, ed. F. Durand. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Marín, Rafael. 1991. *Realismo y Naturalismo: la novela del siglo XIX*. Madrid: Anaya.
- Rodríguez Puértolas, Julio. 2001. "Clarín: Literatura y modernidad". En *Clarín, espejo de una época*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Romero Tobar, Leonardo. 2001a. "«Clarín» en alas de sus seudónimos". *Ínsula* 659: 26-27.
- Romero Tobar, Leonardo. 2001b. "«Clarín»: romanticismo, realismo". En *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Romero Tobar, Leonardo. 2002. "Reflejos autobiográficos en la narrativa clariniana (Sobre las relaciones entre vida y literatura)". En *Leopoldo Alas un clásico contemporáneo (1901-2001): Actas del Congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*, eds. A. Iravedra Valea et. al. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Rouji, Leyla, y Julie A. Cassidy. 2019. "La heroica *alcabueta* dormía la siesta: *La Celestina's* presence in *La Regenta*". *Decimonónica* 16(1): 39-55.
- Russ, Joanna. [1983] 2019. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. España: Dos Bigotes/Barrett.
- Saillard, Simone. 2001. "Clarín y Europa". En *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Sánchez Martín, Fernando. 2002. "«La Regenta, matrimonio capitalista y represión»". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Semprún Donahue, M. de. 1988. "La doble seducción de *La Regenta*". En *La Regenta*, ed. F. Durand. Madrid: Taurus.
- Servén Díez, Carmen. 2002. "«La Regenta frente a la censura franquista»". En *Congreso Internacional Leopoldo Alas «Clarín» en su centenario (1901-2001)*, eds. P. García Pinacho, e I. Pérez Cuenca. Madrid: Universidad San Pablo-CEU: 41-52.
- Sobejano, Gonzalo. 1895. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia.

- Sobejano, Gonzalo. 1981. *Introducción a Leopoldo Alas «Clarín», La Regenta*. Edición del 2014. Barcelona: Castalia.
- Sobejano, Gonzalo. 2001. “Universalidad de *La Regenta*”. En *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. 1998. “«En este rito no canta misa el que quiere»: Leopoldo Alas, teoría de la novela”. En *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, coord. Yvan Lissorgues, y Gonzalo Sobejano. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. 1998. “Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)”. En *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. 2001. “Don Francisco Giner y Leopoldo Alas: apuntes sobre un magisterio intelectual”. *Ínsula* 659: 27-31.
- Sotelo Vázquez, Marisa. 2011. “Anna Karenina y Ana Ozores: dos mujeres culpables dignas de compasión. (El problema del adulterio a los ojos de dos moralistas)”. *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Sotelo Vázquez, Marisa. 2013. *Realismo y Naturalismo en España. La novela. Antología de textos*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Ten Doménech, Mercedes. 2021. “*La Regenta*: fiel testimonio del contexto político y religioso de la Restauración borbónica”. *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea* 41: 727-754.
- Useche, Óscar Iván. 2010. “La solución de la maternidad: esterilidades contradictorias en *La Regenta* de Leopoldo Alas”. *UFLR XVIII*: 19-29.
- Vargas Llosa, Mario. [1975] 2002. *La orgía perpetua (Flaubert y “Madame Bovary”)*. Madrid: Taurus.
- Vargas Llosa, Mario. 2022. *La mirada inquieta (de Pérez Galdós)*. Madrid: Alfaguara.
- Vilanova Andreu, Antonio. 2001. *Nueva lectura de “La Regenta” de Clarín*. Barcelona: Anagrama.
- Vilanova Andreu, Antonio. 2002. “Nueva lectura de *La Regenta* de Clarín”. En *Leopoldo Alas “Clarín”: Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*, eds. Antonio Vilanova, y Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Wolters, Nicholas. 2019. “«Debajo de la sotana»: (Re)Dressing Clerical Masculinity in Alas’s *La Regenta*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 53(1): 329-352.
- Zavala, Iris M. 1993. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol. III. La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos.
- Zola, Émile. 1988. *El naturalismo*. Traducción de Jaume Fuster (1ª ed. En 1973). Barcelona: Península.

Capítulo III

Bibliografía primaria

- Oller, Narcís. [1885] 2008. “A en Felip B. Navarro”. En Oller, Narcís. *Vilaniu*. Valls: Cossetània.
- Oller, Narcís. [1885] 2008. *Vilaniu*. Valls: Cossetània.
- Oller, Narcís. 1962. *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Barcelona: Aedos.
- Oller, Narcís. 1991. *Isabel de Galceran i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62.

Oller, Narciso. 1886. *La mariposa. El chico del panadero. El trasplantado. Recuerdos de niño. Angustia. Una visita. El bofetón. Mi jardín. La peor pobreza*. Traducción de F. B. Navarro. Barcelona: Daniel Cortezo.

Bibliografia secundaria

- Anguera, Pere. 1999. "Política i societat en l'obra narrativa de Narcís Oller". En *El Segle Romàntic XIX. Actes del Col·loqui Narcís Oller Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, ed. Magí Sunyer. Valls: Cossetània.
- Aribau, Bonaventura. 1833. "La Pàtria". *El Vapor*, 24 de agosto de 1833: 3.
- Aritzeta, Margarida. 1985. "Els topònims de *Vilaniu*". *Serra d'Or* 312: 46.
- Aritzeta, Margarida. 2008. "Pròleg". En Oller, Narcís. *Vilaniu*. Valls: Cossetània.
- Aritzeta, Margarida. 2009. "*Vilaniu*, novel·la de ciutat". En *Narcís Oller i Vilaniu. Primeres jornades Narcís Oller*, Cossetània: Valls. Pp. 25-32.
- Aulèstia i Pijoan, Antoni. [1871] 1984. "Trascendència del Catalanisme". En *La Renaixença. Fonts per al seu estudi 1815-1877*, eds. Joaquim Molas, Manuel Jorba, y Antònia Tayadella. Barcelona: Departament de Literatura Catalana, de la Universitat de Barcelona / Departament de Filologia Hispànica, de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Balaguer, Víctor. [1851] 1984. "Los Juegos Florales". En *La Renaixença. Fonts per al seu estudi 1815-1877*, eds. Joaquim Molas, Manuel Jorba, y Antònia Tayadella. Barcelona: Departament de Literatura Catalana, de la Universitat de Barcelona / Departament de Filologia Hispànica, de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bertran, Jordi. 1999. "La festa major a *Vilaniu* de Narcís Oller: del document etnogràfic a la funcionalitat literària". En *El Segle Romàntic XIX. Actes del Col·loqui Narcís Oller Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, ed. Magí Sunyer. Valls: Cossetània.
- Beser, Sergi. 1997. "Les limitacions narratives de Narcís Oller". En *Actes del IV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Blasco, Ricard. [1984] 2009. "Constantí Llombart i Lo Rat-Penat". En *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*, dir. Enric Cassany. Barcelona: Vicens Vives.
- Cabré, Rosa. 1999. "Narcís Oller i Josep Yxart: entre la vida i la literatura (1868-1877)". En *El Segle Romàntic XIX. Actes del Col·loqui Narcís Oller Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, dir. Enric Cassany. Valls: Cossetània.
- Cabré, Rosa. 2004. *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat*. Valls: Cossetània.
- Cabré, Rosa. 2009. "Narcís Oller. Introducció". En *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*, dir. Enric Cassany. Barcelona: Vicens Vives.
- Camós Cabeceran, Agustí. 2010. "La difusió del darwinisme en les editorials de Barcelona durant el segle XIX". *Nova època* 3(2): 131-142.
- Cassany, Enric. 1986. "El quadre de costums". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Cassany, Enric. 1992. *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*. Barcelona: Curial.
- Cassany, Enric. 1999. "Narcís Oller i l'art de la novel·la". En *El Segle Romàntic XIX. Actes del Col·loqui Narcís Oller Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, ed. Magí Sunyer. Valls: Cossetània.

- Diaz, Modesto Mario. 1970. *La novelística de Narciso Oller, creador de la novela catalana moderna*. Tesis doctoral University of Illinois.
- Domingo, Josep M. 2009. "Renaixença: el mot i la idea". *Anuari de Verdaguer*: 215-234.
- Espadaler, Anton M. 1993. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Barcanova.
- Fàbregas i Surroca, Xavier. 1986a. "Frederic Soler i el teatre del seu temps". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Fàbregas i Surroca, Xavier. 1986b. "Àngel Guimerà i el teatre del seu temps". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Figueres i Argues, Josep Maria. [1985] 2009. "Valentí Almirall i el *Diari Català*". En *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*, dir. Enric Cassany. Barcelona: Vicens Vives.
- Fortuño Llorens, Santiago. 2006. *Las novelas de Amalia Fenollosa. En los albores del folletín (1845-1846)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- Gilabert, Joan J. 1971. *La obra de Narcís Oller y la novelística española del siglo XIX*. Tesis doctoral Washington university.
- Gilabert, Joan J. 1974. Función del paisaje en la obra novelística de Narcís Oller. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 35: 167-183.
- Ginebra, Jordi. 2009. "Consideracions sobre la lengua de Narcís Oller". En *Narcís Oller i Vilaniu. Primeres jornades Narcís Oller*, 9-24. Valls: Cossetània.
- Gort Oliver, Jordina. 2011. "Viatges i literatura en Narcís Oller". *Quaderns de Vilaniu* 59: 29-41.
- Grilli, Giuseppe. 1991. "Estudi introductori". En Oller, Narcís. *Isabel de Galceran i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62.
- Jorba, Manuel. [1997] 2009b. "El romanticismo conservador". En *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*, dir. Enric Cassany. Barcelona: Vicens Vives.
- Jorba, Manuel. [2002] 2009a. "El romanticismo radical". En *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*, dir. Enric Cassany. Barcelona: Vicens Vives.
- Jorba, Manuel. 1986a. "La Renaixença". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Jorba, Manuel. 1986b. "Llengua i literatura. 1800-1833". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Jorba, Manuel. 1986c. "El Romanticisme". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Jorba, Manuel. 1986d. "Els Jocs Florals". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Jorba, Manuel. 1986e. "La poesia entre 1859 i 1880". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Jorba, Manuel. 1986f. "Crítica i erudició: Milà i la seua escola". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Jorba, Manuel. 1994. "Literatura, llengua i Renaixença. Models literaris i influències culturals". En *Història de la cultura catalana. Volum V: Naturalisme, Positivisme i Catalanisme, 1860-1890*. Barcelona: Edicions 62.

- Jorba, Manuel. 1995. "Literatura, llengua i Renaixença: la renovació romàntica". En *Història de la cultura catalana. Volum IV: Romanticisme i Renaixença 1800-1860*. Barcelona: Edicions 62.
- Lida, Clara E. 1973. *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español (1835-1888). Textos y documentos*. Madrid: Siglo XXI.
- Llorente, Teodor. [1885] 2010. "Sobre el sentit de la Renaixença. Endressa al señor don Marian Aguiló". *L'Espill* 35: 99-104.
- Maseras, Alfons. 1996. *Vida de Narcís Oller*. Tarragona: Edicions El Mèdol.
- Milà i Fontanals, Manuel. [1859] 1984. "Jochs Florals 1859: Discurs del señor president del Consistori». En *La Renaixença. Fonts per al seu estudi 1815-1877*, eds. Joaquim Molas, Manuel Jorba, y Antònia Tayadella. Barcelona: Departament de Literatura Catalana, de la Universitat de Barcelona / Departament de Filologia Hispànica, de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Molas, Joaquim. 1986. "Jacint Verdaguer". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Moragas i Rodes, Vicenç. 1995. *Narcís Oller i de Moragas. La seva vida vista per un contemporani*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs.
- Murgades, Josep. 1987. "Eugeni d'Ors". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum IX*, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas, y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Nastasescu, Diana, y Adolf Piquer Vidal. 2022. "Prólogo a *El Matapobres* de Narcís Oller". En Oller, Narcís. *El Matapobres*. Madrid: Verbum.
- Nastasescu, Diana. 2020. "Amalia Fenollosa (1825-1869). Feminismo romàntico en Castellón". En *Creador:As mediterráneas modernas y contemporáneas*, coords. Mar Busquets-Mataix, y Stella Manaut. Madrid: Lastura.
- Nastasescu, Diana. 2022. "Maria Josepa Massanés i Dalmau (1811-1887). De cuando poesía eran ellas". En *Creador:As mediterráneas de todos los tiempos*, coords. Rosa Sanmartín, y Stella Manaut. Madrid: Lastura.
- Nastasescu, Diana. 2022. "Two non-adulterous women". En *Character and Gender in Contemporary Catalan Literature*, eds. Adéla Kotátková y Adolf Piquer. Berlín: Peter Lang.
- Nunes i Alfonso, Maria. 1985. "El drama de *Vilaniu*. Reflexió sobre el contracte que subscriu el lector de la novel·la". *Serra d'Or* 312: 45-49.
- Nunes i Alfonso, Maria. 1989. "El Boc Emissari. Sobre la funció dels personatges romàntics en la literatura realista. A propòsit de Narcís Oller". En *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, eds. Antoni Francés, y Albert Guillemn Hauf. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Palau, Montserrat. 2010. "La ben plantada colonitzada: dones i qüestió nacional catalan». *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura XXI*: 79-92.
- Pallàs i Guasch, Josep M. 1999. "El catalanisme polític de Narcís Oller". En *El Segle Romàntic XIX. Actes del Col·loqui Narcís Oller Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, ed. Magí Sunyer. Valls: Cossetània.
- Piquer Vidal, Adolf. 2005. "El realisme narratiu de Narcís Oller i de Blasco Ibáñez. Propostes per a una comparació". En *Mirades sobre el País Valencià. Estudis de literatura i cultura*, eds. Pilar Arnau i Segarra, Claus D. Pusch, y Tilbert D. Stegmann. Aachen: Shaker Verlag.

- Piquer Vidal, Adolf. 2021. "Catalan Identity in the 20th Century Novel: A Sociological Study". *History of Catalonia and its Implications for Contemporary Nationalism and Cultural Conflict*, eds. Antonio Cortijo Ocaña y Vicent Martines. Hershey PA: IGI Global.
- Roca Ricart, Rafael. 2004. *Teodor Llorente, el darrer patriarca*. Alzira: Bromera.
- Roca Ricart, Rafael. 2007. "Noves perspectives de la Renaixença valenciana". *Anuari Verdagner* 15, pp. 411-433.
- Rovira i Virgili, A. 1966. *Els corrents ideològics de la Renaixença Catalana*. Barcelona: Editorial Barcino.
- Rubió i Balaguer, Jordi. 1989. *Il·lustració i Renaixença*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rubió i Ors, Joaquim. [1841] 1984. "Lo gayté del Llobregat: Pròlech". En *La Renaixença. Fonts per al seu estudi 1815-1877*, eds. Joaquim Molas, Manuel Jorba, y Antònia Tayadella. Barcelona: Departament de Literatura Catalana, de la Universitat de Barcelona / Departament de Filologia Hispànica, de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ruiz, Francesc, Rosa Sanz, y Jordi Solé i Camardons. 1996. *Història social i política de la llengua catalana*. València: Contextos Tres i Quatre.
- Sáez Pascual, Victoria. 2003. "Donjoanisme i rebel·lió femenina a les novel·les de Narcís Oller". *Quaderns de Vilaniu* 43: 63-84.
- Salvador, Vicent. 2001. *Els arxius del discurs. Episodis valencians d'història social de la llengua i la literatura*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Shoemaker, W. H. 1964. "Una amistad literaria: La correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 30: 247-306.
- Simbor Roig, Vicent. 1980. *El origen de la Renaixença valenciana*. València: Universitat de València/Institut de Filologia Valenciana.
- Simbor Roig, Vicent. 1980. *Els orígens de la Renaixença Valenciana*. València: Universitat de València/Facultat de Filologia/Institut de Filologia Valenciana.
- Simbor Roig, Vicent. 1987. "El primer romanticisme valencià i l'origen de la Renaixença". En *Estudis de literatura catalana al País Valencià*, coord. Rafael Alemany Ferrer. Alicante: Universidad de Alicante.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. 1998. "Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)". En *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, coord. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. 1999. "Narcís Oller y las relaciones literarias entre Cataluña y España (1884-1902)". En *El Segle Romàntic XIX. Actes del Col·loqui Narcís Oller Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, ed. Magí Sunyer. Valls: Cossetània.
- Sunyer, Magí. 1999. "Costumisme a la narrativa de Narcís Oller». En *El Segle Romàntic XIX. Actes del Col·loqui Narcís Oller Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, ed. Magí Sunyer. Valls: Cossetània.
- Tayadella, Antònia, y Enric Cassany. 1986. "Els orígens de la novel·la". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Tayadella, Antònia. 1986a. "Narcís Oller i el Naturalisme". En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.

- Tayadella, Antònia. 1986b. “La novel·la realista». En *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Volum VII*, eds. Martí Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- Thion Soriano-Molla, Dolores. 2013. “Antonio Bergnes de las Casas, un editor para todos. De los primeros pasos en el gremio a *El Museo de Familias* (índices)”. *Anales* 25: 341-382.
- Tiñena, Jordi. 2009. “Narcís Oller, *Vilaniu*. Els models literaris”. En *Narcís Oller i Vilaniu. Primeres jornades Narcís Oller*, 61-77. Valls: Cossetània.
- Tramoyeres, Lluís. [1879] 1984. “La literatura llemosina dins lo progres provincial”. En *La Renaixença. Fonts per al seu estudi 1815-1877*, eds. Joaquim Molas, Manuel Jorba, y Antònia Tayadella. Barcelona: Departament de Literatura Catalana, de la Universitat de Barcelona / Departament de Filologia Hispànica, de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vidal-Tibbits, Mercè. 1989. “Oller and Zola: A Recapitulation”. *Catalan Review* vol. III, 2: 173-182.
- Yates, Alan. 1998. *Narcís Oller. Tradició i talent individual*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Yxart, Josep. 1887. “Narciso Oller. *Vilaniu*”. En *El año pasado*, 1886. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía: 250-263.

Capítulo IV

Bibliografía primaria

- Flaubert, Gustave. [1856] (2020). *Madame Bovary*. Traducción de Mercedes Noriega. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Madrid: Tres Hermanas.
- Queirós, Eça de. [1878] 2015. *El primo Basílio. Episodio doméstico*. 2ª edición de Rafael Morales (1ª ed. en 2004). Madrid: Alianza.
- Queirós, Eça de. [1878] 2016. *O primo Basílio*. 2ª edición (1ª ed. en 2010). Porto: Porto editora.
- Queirós, Eça de. [1925] 2015. *Alves & Companhia*. Wrocław: Mogul Classics.
- Queirós, Eça de. [1925] 2021. *Alves & C.ª*. Madrid: Reino de Cordelia.
- Queirós, Eça de. 1878. «Carta a Teófilo Braga» en *O primo Basílio*. Edición digital disponible en: <https://www.livros-digitais.com/eca-de-queiros/o-primo-basilio/sinopse>.
- Queirós, Eça de. 1933). *Uma Campanha Alegre*. Porto: Lello & Irmão.
- Queirós, Eça de. 1951. *Cartas inéditas de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão.
- Queirós, Eça de. 1979. “As meninas da geração nova em Lisboa e a Educação Contemporânea”. En *Obras Completas – volume III*. Porto: Lello & Irmãos.
- Queirós, Eça de. 2009. *Cartas Públicas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Bibliografía secundaria

- Abreu, Maria Fernanda de. 2000. “El Romanticismo”. En *Historia de la literatura portuguesa*, eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário. Madrid: Cátedra.
- Aguilera de Barros, Elenir. 1994. “Introdução”. En Queirós, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: FTD.

- Aguilera, Raquel R., y Javier Coca. 2004. “Eça de Queiroz, cónsul en La Habana”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 649-650: 131-138.
- Alas, Leopoldo. 1999. “Un naturalista português. *O primo Basílio, episódio doméstico*, por Eça de Queirós. – 1878”. *Queirosiana* 10: 76-82.
- Alves Caldas Amora, André Luiz. 2008. “Entre Luíças, Leopoldinas e Emmas: A questão do adultério em *O Primo Basílio* e em *Madame Bovary*”. *Cadernos de CNLF. Crítica literária I*, 13: 69-78.
- Andrade, José Roberto de. 2017. “Mulheres em *O Primo Basílio*: fronteiras e limitações do feminino na sociedade portuguesa oitocentista”. *Revista Desassossego* 17: 64-84.
- Assis, Machado de. 1944. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson.
- Azevedo Barbosa, Thuane Ingrid. 2021. “O figurino da traição: uma análise das personagens adúlteras em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós”. Trabalho final de Curso. Universidade Federal de Alagoas.
- Belline, Ana Helena Cizotto. 1997. *Roteiro de leitura: O Primo Basílio de Eça de Queirós*. São Paulo: Ática.
- Belse de Sousa, Ana Luísa, y Hélen Cristina Pereira Rocha. 2021. “O ser e estar no mundo: o proceso de individuação na obra *O primo Basílio*, de Eça de Queirós”. En *A individuação: literatura, libras e incluso – Uma análise Junguiana*, org. Pereira Rocha, Carlos Ranieny; Hélen Cristina Pereira Rocha, y Joeli Teixeira Antunes. Brasil: Aya editora.
- Berrini, Beatriz. 1982. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Botoso, Altamir. 2014. “O romance do adultério: uma leitura de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós”. *Fólio – Revista de Letras* 6, 2: 299-321.
- Bruni, José Carlos. 1976. “A consciência da opressão. Estudo sobre a personagem juliana de *O primo Basílio*”. *Perspectivas: Revista de ciências sociais* 1, 1: 65-74.
- Castanedo, Fernando. 2004. “¿Tierno y sentimental?” *El País*. http://elpais.com/diario/2004/09/25/babelia/1096069815_850215.html. (Consultado el 10 de octubre del 2022)
- Catelli, Nora. 1995. “Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX”. *Lectora: revista de dones i textualitat* 1: 121-133.
- Cordeira, Teresa Cristina. 2000. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho.
- Cogo Fronckowiak, Ângela. 1996. “*O Primo Basílio*: por uma hermenêutica do amor”. *Letras de Hoje* 31, 1: 12-25.
- Cohan, Steven. 1995. “The Spy in the Gray Flannel Suit: Gender performance and the Representation of Masculinity in *North by Northwest*”. En *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, orgs. Andrew Perschuck y Helaine Posner. Cambridge: MA.
- Dal Farra, Maria Lúcia. 2002. “A sociedade anónima do Alves”. En Queirós, Eça de. *Alves & Cia*. São Paulo: Ática.
- Donato, Ana María. 1995. “*O Primo Basílio – La Regenta* (la cuestión del adulterio)”. *Revista Nordeste* 1: 85-119.
- Duarte, Lélia Parreira. 2002. “*Alves & Cia*, de Eça de Queirós, e *Amor & Cia*, de Helvécio Ratton”. En *Figuras e Lusofonia*. Cleonice Berardinelli. Lisboa: Instituto Camões.
- Duarte, Lélia Parreira. 2006. *Ironía e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas / São Paulo: Alameda.
- Fedorchek, Robert M. 1978. “Clarín y Eça de Queirós”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 27, 2: 336-345.
- Ferraz, Maria de Lourdes A. 2001. “Visibilidade e arte em Eça de Queirós”. *Revista Scripta*, 4, 8: 121-127.
- Ferreira, Juliana Casarotti. 2009. “Eça de Queirós: um gênio da literatura mundial”. *Revista multidisciplinar da UNIESP* 7: 110-122.

- Fialho de Sousa, Marcio Jean. 2008. “A postura de Eça de Queirós à Luz dos Debates Educacionais em Portugal”. Trabajo Final de Máster. Universidade de São Paulo.
- Fialho de Sousa, Marcio Jean. 2015. “As faces da subalternidade feminina no Portugal oitocentista em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós”. *Muitas Vozes* 4, 2: 129-136.
- Figueiredo, Fidelino de. 1949. *Historia literaria de Portugal (Era Romântica – 1825 – Actualidad)*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Figueiredo, Fidelino de. 1971. *PIRENE Introducción a la historia comparada de las literaturas portuguesa y española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Figueiredo, Monica. 2002. “No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível”. Tesis doctoral. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Flores Ruiz, Eva M^a. 2014. “Criadas en la novela realista canónica, entre el desamparo y la astucia”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 20: 111-126.
- Fornos, José Luís Giovanoni. 2017. “Sebastião em *O primo Basílio*: um caso exemplar de personagem secundária?”. *Letras de hoje* 52, 2: 167-173.
- Forster, Eduard Morgan. [1927] 2000. *Aspectos de la novela*. Barcelona: Debate.
- Franchetti, Paulo. 2013. “*O Primo Basílio*”. Artículo de blog. Disponible en: <https://paulofranchetti.blogspot.com/2013/06/normal-0-21-false-false-false-pt-br-x.html>. (Consultado el 17 de julio de 2022).
- García Oliveira, Raquel, Ivan de Oliveira Elias, y Heloísa Ribeiro dos Santos. 2017. “Amor, desejo, traição, hipocrisia: retratos do realismo em *O primo Basílio* de Eça de Queirós”. *Revista Acadêmica Conecta FASAF* 2(1): 164-192.
- García, Javier. 2001. “El mundo del escritor Eça de Queirós se expone en Madrid”. *El País*. http://elpais.com/diario/2001/11/14/cultura/1005692406_850215.html. (consultado el 10 de octubre del 2022)
- Gaspar, Sofia. 2009. *La novela como conocimiento social: "El primo Basilio" de Eça de Queirós*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Gerehou, Moha. 2017. “Un negro me escribe los artículos”. *eldiario.es*. http://www.eldiario.es/zonacritica/negro-escribe-articulos_6_611098909.html. (Consultado el 10 de octubre del 2022)
- Gersão, Teolinda. 2000. “Leituras contemporâneas de Eça”. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 9-10: 1-2.
- Glen, Lee Taylor. 1990. *Leopoldo Alas y Eça de Queiroz: estudio comparativo de "La Regenta", "O crime do padre Amaro" y "O primo Basílio"*. UMI, University of Pennsylvania.
- Gomes Clarindo Rodrigues, Clarice. 2013. “Personagem feminina em cena: um estudo de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós”. Trabajo Final de Máster. Universidade do Estado de Mato Grosso.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. París: Larousse.
- Gualda, Linda Catarina. 2007. “Representações do feminino em *O primo Basílio* e *Dom Casmurro*”. *Soletas* 13: 152-170.
- Hernández Alonso, Rebeca. 2018. “Introducción”. En Queirós, Eça de. *La reliquia*. Madrid: Akal.
- Kelsh, Helen. 1995. “Os Maias and La Regenta: A comparative perspective”. *Tesserae* 1, 3: 477-487.
- Lajolo, M. 1997. “Eça de Queirós e suas leitoras mal comportadas”. En *Anais do III Encontro Internacional de Estudos Queirozianos – 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses.
- Longobardi, Kathleen Jucá, y Juliana Maia de Queiróz. 2015. “*O Primo Basílio*: O conflito doméstico entre patroa e empregada na obra de Eça de Queirós”. En *XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Abralic Anais Eletrônicos*.
- Losada Soler, Elena. 2000a. “El Naturalismo”. En *Historia de la literatura portuguesa*, eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário. Madrid: Cátedra.

- Losada Soler, Elena. 2000b. "Poetas de la época realista". En *Historia de la literatura portuguesa*, eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário. Madrid: Cátedra.
- Losada Soler, Elena. 2001. "La (mala)fortuna de Eça de Queiroz en España: las traducciones de Valle-Inclán". En *La traducción en la Edad de Plata*, ed. L. Pegenaute. Barcelona: PPU.
- Losada Soler, Elena. 2008. "Traducciones de Eça de Queirós en España (1980-2006)". En *Aula Ibérica: actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*, ed. Á. Marcos de Dios. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Losada Soler, Elena. 2022. "Introducción". En Queirós, Eça de. *Alves & C.^a*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Lourenço, António Apolinário. 2012. "De *Madame Bovary* ao *Primo Basílio*: a singularidade bovarista de Luísa". *Letras de Hoje* 47, 4: 413-419.
- Lourenço, António Apolinário. 2014. "Función diegética e ideológica de las criadas en las novelas de Júlio Dinis y Eça de Queirós: los casos de Antónia (*Uma família inglesa*) y Juliana (*O primo Basílio*)". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 20: 143-156.
- Marques Moura, Micaela da Silva. 2018. "As *assombrações* nos Romances *O Primo Basílio* de Eça de Queirós e *Effi Briest* de Theodor Fontane". *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP* 6.
- Martín Gaité, Carmen. 1987. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martín Gaité, Carmen. [1972] 2017. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siruela.
- Martins de Oliveira, Teresa. 2004. "Imagens masculinas nos romances *O primo Basílio* de Eça de Queirós e *Effi Briest* de Theodor Fontane". *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* 21: 89-99.
- Medina, João. 2000. *Eça de Queirós, Antibrasileiro?* São Paulo: EDUSC.
- Menezes, Lucianne Michelle de. 2010. "Leitura e sociedade: um estudo de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós". Trabajo Final de Máster. Universidade Federal de Sergipe.
- Moisés, Massaud. 2008. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix.
- Monteiro de Souza Rios, Vera Maria. 2007. "A obra de Eça de Queirós: leituras españolas". Trabajo Final de Máster. Universidade de São Paulo.
- Muñoz Molina, Antonio. 2017. "La risa de Eça de Queirós". *El País*. 16 de enero de 2017, Babelia.
http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/12/babelia/1484247035_988185.html.
 (Consultado el 10 de octubre del 2022)
- Nascimento, Elena Barbosa, y Paulo Eduardo de Barros Veiga. 2020. "Juliana, vítima da invisibilidade social e literária: um estudo do capítulo XII do livro *O primo Basílio*, de Eça de Queirós". *Transições* 1, 1.
- Nascimento, José Leonardo do. 2008. *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do século XIX: Estética e História*. São Paulo: Editora UNESP.
- Nastasescu, Diana. 2020. "El adulterio: sociedad y literatura en el siglo XIX. *La Regenta* (1884-1885) y *El primo Basílio* (1878)". En *Entre la tradición y la novedad. Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante*, eds. Agnieszka Klosińska-Nachin, Ewa Kobyłecka-Piwońska, Amán Rosales Rodríguez, Anna Wendorff y Maria Judyta Woźniak. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Núñez Rey, Concepción. 1987. "La *Regenta* y *O Primo Basílio*". En *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del simposio internacional*, ed. Jean François Botrel. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Núñez Sabarís, Xaquín. 2010. "Eça de Queirós en Valle-Inclán". En *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: actas del VI Congreso Internacional de ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores en Literatura Hispánica)*. Lisboa: Universidad de Lisboa.

- Ogando González, Iolanda. 2011. “La literatura portuguesa durante el siglo XIX: Romanticismo y Realismo”. En *Historia de la literatura portuguesa*, coord. M^a Jesús Fernández García. Mérida: Junta de Extremadura.
- Oleza, Joan. 2002. “Lecturas y lectores de Clarín» en *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*”. En *Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de Noviembre de 2001)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Ortigão, Maria João. 2010. “Eça de Queirós e Ramalho Ortigão entre a Geração de Setenta e os Vencidos da Vida”. En *Chiado efervescência urbana artística e literária de um lugar*. Lisboa: Chiado.
- Papoula, Talita. 2007. “*Alves & Cia e Senhora: arranjos nupciais, contratos sociais*”. *Revista Metamorfozes* 8: 149-158.
- Queirós, José Maria d’Eça de. [1925] 2021. “Nota previa”. En Queirós, Eça de. *Alves & C.^a*. Madrid: Reino de Cordelia.
- Razera, Gisélle. 2016. “O Brasil e o «brasileiro» em *O Primo Basílio*: análise sobre Basílio de Brito”. Tesis doctoral. Porto Alegre.
- Regina Morales, Carolina. 2010. “Em busca do Paraíso vazio: a transgressão feminina em *O Primo Basílio* de Eça de Queirós”. Trabajo final de Máster. Universidade de São Paulo.
- Reis, Carlos. 1975. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queiroz*. Coimbra: Almedina.
- Reis, Carlos. 2000. “El Realismo”. En *Historia de la literatura portuguesa*, eds. Gavilanes José Luis y António Apolinário. Madrid: Cátedra.
- Riquer, Martín de, y Jose María Valverde. 2007. “La novela «naturalista» portuguesa y brasileña”. En *Historia de la literatura universal 2. Desde el Barroco hasta nuestros días.*, eds. Riquer Martín de, y Jose María Valverde. Madrid: Gredos.
- Rodrigues, Jurandir, y Élcio Luís Roefero. 2011. “A carta e as relações domésticas em *O Primo Basílio*”. *Ângulo* 125/6: 55-60.
- Romero Tobar, Leonardo. 1976. *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Fundación Juan March, Ariel.
- Sabine, Mark. 1997. “Female Nature and Destiny in *La Regenta*, *O Primo Basílio* and *O crime do Padre Amaro*”. Trabajo final de Máster. University of Manchester.
- Sabine, Mark. 2007. “Sexual difference and gender dysphoria in Eça de Queirós’s *O Primo Basílio* and *O crime do Padre Amaro*”. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 12: 117-137.
- Santos de Araújo, Tatiane. 2012. “Amor de salvação à moda de Eça: uma leitura de *Alves & Cia*”. Trabajo Final de Máster. Univesidade Estadual de Feira de Santana.
- Santos, Vanessa dos, y Graziela Strothmann. 2008. “Personagens femininas: retrato da mulher portuguesa”. En *Anais do II Colóquio Leitura e Cognição*. Santa Cruz dos Sul.
- Saraiva, António José, y Óscar Lopes. s/d. *História da literatura portuguesa*. Portugal: Porto.
- Saraiva, António José. 1971. *Breve Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Schmidt, Simone Pereira. 2000. “Floriánopolis: Teorias Feministas”. *Fazendo Género* 4, *Caderno de Resumos* 4.
- Silva Jean Jacques, Kelly da, y Henrique Marques Samyn. 2015. “Condição social e identidade feminina em *O Primo Basílio*”. *Litterata. Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões* 3, 2: 74-88.
- Soczek Mendes, Eduardo, y Noeli Chemere. 2020. “*O primo Basílio*, de Eça de Queirós, e a representação da mulher (não)leitora”. *ÑEMITÝRÁ* 1(2): 71-83.
- Tavares, Gonçalo M. 2017. “Vuelvo a los clásicos por sendas contemporáneas”. *El Cultural*. 26 de mayo – 1 de junio de 2017, n^o 842: 14-15.
- Tenório, Fernando G. 2000. “Aliança e parceria: uma estratégia em *Alves & Cia*”. *RAP Rio de Janeiro* 34, 3: 35-52.
- Torrecilla, Adolfo. 2000. “Una mirada crítica y parcial del Portugal del siglo XIX”. *Aceprensa*, 20 de diciembre de 2000. Consultado el 12 de julio de 2022.

Varela Jacome, Benito. 1974. *Estructuras novelísticas del siglo XIX*. Barcelona, Clásicos y ensayos.
Vázquez Cuesta, Pilar. 1990. "Prólogo". En de Queirós, Eça. *El Mandarin*. Madrid: Cátedra.

Capítulo V

Bibliografía primaria

- Fontane, Theodor. [1882] 2001. *La adúltera*. Traducción al castellano de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial.
- Fontane, Theodor. [1886] 1991. *Cécile*. Traducción al castellano de Ana María de la Fuente. Barcelona: Ediciones Paradigma.
- Fontane, Theodor. [1891] 2006. *Irreversible*. Traducción al catalán de Costa/Woith. Edicions de 1984.
- Fontane, Theodor. [1895] 2016. *Effi Briest*. Traducción al castellano de F. de Ocampo en 1982. Barcelona: Penguin Clásicos.

Bibliografía secundaria

- Albrecht Bernd, Clifford. 1992. "Fontane's discovery of Britain". *The modern language review* 87, 1: 112-121.
- Albrecht, Hellmuth F. G. 1954. *Tendencias en la literatura alemana desde el Naturalismo hasta nuestros días. I. Del Naturalismo al Neorromanticismo*. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Andrews, John S. 1957. "The reception of Fontane in nineteenth-century Britain". *The modern language review* 52, 3: 403-406.
- Annas, Julia. 1984. "Personal love and Kantian ethics in *Effi Briest*". *Philosophy and literature* 8: 15-31.
- Baron, Marcia. 1988. "Was Effi Briest a victim of Kantian ethics?". *Philosophy and literature* 12: 95-113.
- Bercovich, Susana. 2008. "Effi Briest, una mujer insoportable". *Debate feminista*, 37: 282-285.
- Bonomo, Daniel R. 2018. "O médio e o monstro: Hibridismo mínimo em *Effi Briest*, de Theodor Fontane". *Niterói* 23(47): 971-993.
- Cartland, Harry E. 1977. "The Prussian officers in Fontane's novels: a historical perspective". *Germanic review* 52: 183-193.
- Ciplijauskaitė, Birutė. 1984. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Earle, Bo. 2002. "Negotiating the «Weites Feld»: realism and discursive performance in Nietzsche and *Effi Briest*". *The Germanic review* 77: 233-253.
- Ehlert, Klaus. 1991. "Realismo y época Guillermina". En *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra.
- Fritz, Martini. 1964. *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Editorial Labor.
- Gilbert, Anna Marie. 1979. "A new look at *Effi Briest*: genesis and interpretation". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte* 53.
- Greenberg, Valerie D. 1988. "The resistance of *Effi Briest*: an (un)told tale". *PMLA* 103: 770-782.
- Hernández, Isabel, y Manuel Maldonado. 2003. *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.

- Jamison, Robert L. 1982. "The fearful education of Effi Briest". *Monatshefte* 74: 20-32.
- Jané, Jordi. 1997. "Restauración: Biedermeier, Junges Deutschland, Vormärz (1820-1850)". En *La literatura alemana a través de sus textos*, coord. Luis A Acosta. Madrid: Cátedra.
- Krause, Edith H. 1999. "Desire and Denial: Fontane's *Effi Briest*". *The Germanic review* 74: 117-129.
- Kuzmic, Tatiana. 2016. *Adulterous nations. Family politics and national anxiety in the European novel*. United States of America: Northwestern University Press.
- Lehrer, Mark. 1985. "The nineteenth-century «psychology of exposure» and Theodor Fontane". *The German quarterly* 58: 501-518.
- Leventhal, Jean H. 1991. "Fact into fiction. *Effi Briest* and the Ardenne Case". *Colloquia Germanica* 24: 181-193.
- López Casanova, Arcadio, y Eduardo Alonso. 1982. *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia: Editorial Bello.
- López Ruiz, Patricia Teresa. 2020. "La Regenta y *Effi Briest*: un espejo de voluntades ajenas". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 34: 416-434.
- Lukács, Georg. 1970. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, Georg. 1971. *Nueva historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: La pléyade.
- Magallanes, Fernando, y Eva Parra. 1997. "Naturalismo (1880-1900)". En *La literatura alemana a través de sus textos*, coord. Luis A. Acosta. Madrid: Cátedra.
- Marques Moura, Micaela da Silva. 2018. "As *assombrações* nos Romances *O Primo Basílio* de Eça de Queirós e *Effi Briest* de Theodor Fontane". *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP* 6: 2-10.
- Martín Gaité, Carmen. [1972] 2017. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siruela.
- Michielsen, Jan. 1981. "Ritual or romance: the outing in Fontane's novels". *Modern language studies* 11, 2: 24-31.
- Mikoltschak, Maria. 2000. "A comparative analysis of *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, and *Effi Briest*: a feminist approach". Tesis doctoral. University of South Carolina.
- Oliveira, Teresa Martins de. 2000. *A mulher e o adultério nos romances O primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*. Coimbra: Minerva.
- Oliveira, Teresa Martins de. 2020. "Effi Briest de Theodor Fontane – o último dos grandes romances de adultério do séc. XIX e o seu caminho para a modernidade". *Libreto* 25 (12): 53-66.
- Osborne, John. 1996. "Vision, supervision and resistance. Power relationships in Theodor Fontane's *L'Adultera*". *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte* 70: 67-79.
- Park, Rosemary. 1939. "Theodor Fontane's unheroic heroes". *Germanic review* 14.
- Pérez Rufi, José Patricio. 2008. "El análisis actancial del personaje: una visión crítica". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 38: s/p.
- Pérez, Ana. 1997. "Realismo (1850-1890)". En *La literatura alemana a través de sus textos*, coord. Luis A. Acosta. Madrid: Cátedra.
- Prager, Debra N. 2013. "«Alles so orientalisch»: the elaboration of desire in Theodor Fontane's *Effi Briest* (1896)". *Women in German yearbook* 29: 118-141.
- Ramírez Jaimez, Ana Sofía. 1992. "Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Rapaport, Herman. 1994. *Between the sign and the gaze*. United States of America: Cornell University Press.
- Roetzer, Hans Gerd, y Marisa Siguán. 2012. *Historia de la literatura en lengua alemana. Desde los inicios hasta la actualidad*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- Rose, Ernst. 1948. "Theodor Fontane's novels and the spirit of old age". *Germanic review* 23: 254-262.
- Rossell, Anna. 1997. "La construcción del vacío femenino en *Effi Briest* y *La Regenta*". *Lectora: revista de dones i textualitat* 3: 125-133.
- Saris Moraes, Victor José. 2021. "*Effi Briest* (1894) – Modernidade e tradição no romance de Theodor Fontane, em meio à unificação alemã". Trabajo Final de Máster. Universidade do São Paulo.
- Schneider, Jeffrey. 2002. "Masculinity, male friendship, and the paranoid logic of honor in Theodor Fontane's *Effi Briest*". *The German quarterly* 75: 265-281.
- Scofield Chew, Jane. 1980. "The theme of adultery in the novels of Theodor Fontane". Tesis doctoral. The Pennsylvania State University.
- Stamm, Israel. 1938. "Goethe – Nietzsche – Fontane". *Germanic review* 13.
- Stein, Peter. 1997. "Vormärz: la Joven Alemania". En *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra.
- Subiotto, Frances M. 1985. "The ghost in *Effi Briest*". *Forum of modern language studies* 21, 2: 137-150.
- Swales, Erika. 1980. "Private mythologies and public unease: on Fontane's *Effi Briest*". *The modern language review* 75: 114-123.
- Thanner, Josef. 1965. "Symbol and function of the symbol in Theodor Fontane's *Effi Briest*". *Monatshefte* 57: 187-192.
- Thesz, Nicole. 2010. "Marie Nathusius' *Elisabeth* and Fontane's *Effi Briest*: mental illness and marital discord in the «century of nerves»". *The German quarterly* 83: 19-37.
- Tomás Espora, Santiago. 2015. "*Effi Briest* de Theodor Fontane, o el trasplante de un alma natural". *Gramma* 26, 55: 179-189.
- Tucker, Brian. 2007. "Performing boredom in *Effi Briest*: on the effects of narrative speed". *The German quarterly* 80: 185-200.
- Varela Orea, M^a Ángeles. 2011. "Destino y determinación en el Naturalismo decimonónico". *Estudios Humanísticos. Filología* 33: 25-43.
- Villanueva, Darío. 1994. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos.
- Zimmermann, Gisela. 1995. "The civil servant as educator: *Effi Briest* and *Anna Karenina*". *The modern language review* 90: 817-829

Capítulo VI

Bibliografía primaria

- Flaubert, Gustave. [1856] (2020). *Madame Bovary*. Traducción de Mercedes Noriega. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Madrid: Tres Hermanas.
- Prus, Boleslaw. [1890] 2007. *La muñeca*. Traducción de Agata Orzeszek. Oviedo: KRK Ediciones.
- Reymont, Wladislaw. [1897-1898] 2006. *La tierra de la gran promesa*. Traducción de Pilar Gil Cánovas. Barcelona: Belacqva.
- Reymont, Wladislaw. [1904-1909] 1938. *Los campesinos I. Otoño*. Traducción de R. J. Slaby y Fernando Girbal. Barcelona: Cervantes.
- Reymont, Wladislaw. [1904-1909] 1939. *Los campesinos II. Invierno*. Traducción de R. J. Slaby y Fernando Girbal. Barcelona: Cervantes.
- Reymont, Wladislaw. [1904-1909] 1941. *Los campesinos III. Primavera*. Traducción de R. J. Slaby y Fernando Girbal. Barcelona: Cervantes.

- Reymont, Władysław. [1904-1909] 1941. *Los campesinos IV. Verano*. Traducción de R. J. Slaby y Fernando Girbal. Barcelona: Cervantes.
- Tolstoi, Lev. [1878] (2012). *Anna Karénina*. Traducción de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza.

Bibliografía secundaria

- Blake, Elizabeth. 2003. "Stanisław Wokulski's semi-voluntary exile: exploring the hero's journey to emigration in Bolesław Prus's *Lalka*". *The Polish Review* 48, n° 2: 165-184.
- Blejwas, Stanisław A. 1982. "Warsaw positivism – Patriotism misunderstood". *The Polish Review* 27 (1/2): 47:54.
- Borkowska, Grażyna. 2004. "Polish Literature in 1864-1914 – an End and a Beginning". En *Ten centuries of Polish Literature*. Varsovia: Pro Cultura Literaria.
- Bryant, Christopher G.A. 1985. *Positivism in social theory and research*. Reino Unido: Macmillan Publishers.
- Buda, Agata 2019. "Foreign travels in «The Doll» by Bolesław Prus as a comment on the condition of 19th-century Poland". *World Literature Studies* 2: 123-131.
- Czerwinski, Edward Joseph, ed. 1994. *Dictionary of Polish literature*. Estados Unidos de América: Greenwood Press.
- Folejewski, Z. 1950. "Turgenev and Prus". *The Slavonic and East European Review* 29, n° 72: 132-138.
- Głowiński, Michał. 1980. "Angel in the Midst of False Tongues (On *Blue-Stockings* by Prus)". En *The Positivism. Literary studies in Poland VI / Le Positivisme. Etudes Littéraires en Pologne VI*. Wrocław: Ossolineum.
- Grynberg, Henryk. 1980. "The Jewish theme in Polish Positivism". *The Polish Review* 25, n° 3/4: 49-57.
- Guelbenzu, José María. 2008. "Dos radiografías de un mundo que se acaba". *El País. Babelia*, 12 de abril de 2008. https://elpais.com/diario/2008/04/12/babelia/1207957813_850215.html. (Consultado el 10 de octubre de 2022)
- Jauksz, Marcin. 2020. "Shadow of Everyday Life. The Poetics of the Description in *The Doll* in the Light of Notes of the Composition of Bolesław Prus". *Forum of poetics* 19: 20-33.
- Klimaszewski, Bolesław. 1984. *An outline history of Polish culture*. Varsovia: Interpress Publishers.
- Krzyżanowski, Jerzy R. 1972. *Władysław Stanisław Reymont*. New York: Twayne Publishers, Inc.
- Krzyżanowski, Jerzy R. 1983. "Bolesław Prus: «A mistake»". *The Polish Review* 28, n° 2: 31-39.
- Krzyżanowski, Julian. 1978. *A history of Polish literature*. Varsovia: PWN-Polish Scientific Publishers.
- Markiewicz, Henryk. 1980. "The Dialectic of Polish Positivism". En *The Positivism. Literary studies in Poland VI / Le Positivisme. Etudes Littéraires en Pologne VI*. Wrocław: Ossolineum.
- Miłosz, Czesław. 1966. "The novel in Poland". *Daedalus* 95, n° 4: 1004-1020.
- Miłosz, Czesław. 1969. *The history of Polish literature*. Estados Unidos de América: Macmillan Company.
- Pietrkiewicz, Jerzy. 1960. "Justified failure in the novels of Bolesław Prus". *The Slavonic and East European Review* 39, n° 92: 95-107.
- Pietrkiewicz, Jerzy. 2006. *Polish literature from the European perspective. Studies and treatises*. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe.

- Pozuelo Yvancos, José María. 2009. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Sharratt, Barbara. 1986. "The role of literature in Polish history". En *Essays in Polish History and Culture*. York: The Polish Institute in Canada.
- Stralkowski, W.J. 1983. *The Theories of Knowledge And of Science In Polish Positivism*. Londres.
- Święcicki, Marek. 1944. *Polish literature and art*. Polish Boy Scouts and Girl Guides Association.
- Szturc, Włodzimierz. 1998. *A short history of Polish literature. Part two: from 1795 to the present*. Kraków: PAN Publishers.
- Welsh, David. 1963. "«Realism» in Prus' novel «Lalka» (The Doll)". *The Polish Review* 8, n° 4: 33-38.

Capítulo VII

- Amorós, Celia. 2000. "Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*)" en *Feminismo y filosofía*, ed. por Celia Amorós. Madrid: Síntesis.
- Bajtín, Mijaíl. [1975] 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bal, Mieke. 1985. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bauman, Zigmunt. 2005. *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Bobes Naves, María del Carmen. 1993. *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos.
- Bonino, Luis. 2002. "Masculinidad hegemónica e identidad masculina». *Dossiers feministes* 6: 7-35.
- Bourdieu, Pierre. [1998] 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brownstein, Rachel. 1994. *Becoming a Heroine (Reading About Women in Novels)*. New York: Columbia University Press.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter, on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge.
- Catelli, Nora. 1995. "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX". *Lectora: revista de dones i textualitat* 1: 121-133.
- Ciplijauskaitė, Birutė. 1984. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Colaizzi, Giulia. 2006. *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Beauvoir, Simone. 1949a. *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- De Beauvoir, Simone. 1949b. *Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard. 1991. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. 1984. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Cátedra Feminismos.
- Guerra, Lucía. 1989. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones". *Hispanoamérica* XV, 43: 3-19.
- Guerra, Lucía. 2007. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hall, Stuart, y Paul Du Gay. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hobsbawm, Eric. 2009. *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Jardine, Alice A. 1984. *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. London: Cornell University Press.
- Koppelman Cornillon, Susan. 1973. *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. United States of America: Bowling Green University Popular Press.
- Labanyi, Jo. [1999] 2011. *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.

- Llevadot, Laura. 2022. *Mi berida existía antes que yo. Feminismo y crítica de la diferencia sexual*. Barcelona: Tusquets.
- Losada Soler, Elena. 2011. “La adúltera y su criada en la novela realista. Complicidades y rivalidades”. En Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (coord.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Luna, Lola. 1996. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos.
- Mill, John Stuart. [1869] 1997. *The subjection of women*. New York: Dover Publications.
- Millett, Kate. [1970] 2000. *Sexual politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Moi, Toril. [1985] 1988. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Naupert, Cristina. 2001. *La temología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros.
- Nastasescu, Diana. 2021. “El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud”. *eHumanista/IVITRA* 19: 575-588.
- Navas Ocaña, Isabel. 2009. *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Oñate, María del Pilar. 1938. *El feminismo en la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Punsoda, Anna. 2020. *La lujuria*. Barcelona: Fragmenta.
- Showalter, Elaine. 1981. “Feminist Criticism in the Wilderness”. *Critical Inquiry* 8 (2): 179-205.
- Torras, Meri. 2007. “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia». En *Cuerpo e identidad*, ed. Meri Torras. Barcelona: Edicions UAB.
- Valcárcel, Amelia. 2012. “El derecho al mal”. En *Antología del pensamiento feminista español (1762-2011)*, eds. Johnson, Roberta, y María Teresa de Zubiaurre. Valencia: Cátedra Feminismos.
- Williams, John R. 1992. “Emma Bovary and the Bride of Lammermoor”. *Nineteenth-Century French Studies* 20: 352-360.
- Woolf, Virginia. 1977. *Books and portraits. Some further selections from the literary and biographical writings of Virginia Woolf*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Zimmermann, Gisela. 1995. “The civil servant as educator: *Effi Briest* and *Anna Karenina*”. *The modern language review* 90.

