

DONDE SE DEMUESTRA QUE LA INVESTIGACIÓN ES COSA DE LOCOS. CLARÍN Y SU PARAÍSO SIN MANZANAS

JOAN OLEZA

Con la colaboración de ELISABETH ANTEQUERA, LUIS M^a ROMEU y EVA SOLER

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Ponencia de clausura. Valencia. I Congreso de ALEPH
Viernes, 2 de abril del 2004

Un buen día de mayo de 1886 Sinesio Delgado, director del *Madrid Cómico*, semanario madrileño, «literario, festivo e ilustrado», tuvo la ocurrencia de proponer

[...] escribir y publicar en el *Madrid Cómico* una novela *sin género* ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que sigan.¹



Fig. 1 Sinesio Delgado visto por Cilla

Sinesio Delgado acotó para sí su propio papel en el proyecto: «Yo debo dar el título, sólo el título, y hacer el prólogo», y además hacer de centinela y seleccionar a los autores a medida que se van publicando los capítulos: «Yo me encargo de evitar que unos y otros puedan ponerse de acuerdo, reservándome la elección del que ha de continuar, hasta el momento preciso de la publicación de cada artículo». Sinesio Delgado eligió un título extravagante, como él dice, *Las vírgenes locas*, y, sin dar ninguna otra orientación, nombró a José Octavio Picón, «insigne autor de *Lázaro* y *La hijastra del amor*, para que escriba y me remita a la mayor brevedad el primer capítulo de *Las*

¹ DELGADO, Sinesio, «A guisa de prólogo», *Madrid Cómico* N^o 168, 8 de Mayo de 1886, en Leopoldo Alas «Clarín», *Obras Completas*, Tomo II, Ed. de Joan Oleza, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004.

Virgenes locas.» Así es como comenzó a hacerse realidad esta extravagante novela colectiva en quince entregas de diez capítulos, un prólogo y un epílogo, en la que participaron doce autores diferentes, y que se publicó entre los números 168 y 186 de la revista, correspondientes al 8 de mayo y al 11 de septiembre de 1886.²

*



Fig. 2 *Madrid Cómico*

La primera cuestión que nos plantea este juego literario se refiere a las condiciones en que fue posible proponerlo. ¿Quién y desde dónde podían formularlo, en qué ámbito de lectura iba a encontrar lectores dispuestos a jugar con los diversos autores y a hacer el experimento que se proponía?

El *Madrid Cómico* se publicaba los domingos y contenía «artículos y poesías de nuestros principales literatos y viñetas y caricaturas de los mejores dibujantes» y se convirtió, a lo largo de sus cuarenta años largos de trayectoria (1880-1923), en el mejor arquetipo de una prensa festiva y satírica abundante en la época. Clarín había comenzado a colaborar con el *Madrid Cómico* en 1880 y llegó a publicar casi 400 artículos, en

² Las entregas fueron las siguientes:

Nº 168, 08/05/1886: «A guisa de Prólogo», por Sinesio Delgado.

Nº 169, 15/05/1886. «Capítulo I», por J.O.Picón.

Nº 170, 22/05/1886: «Capítulo II», por J.Ortega Munilla.

Nº 171, 29/05/1886: «Capítulo III», por M.Ramos Carrión.

Nº 172, 05/06/1886: «Capítulo IV», por E.Segovia Rocaberti.

Nº 173, 12/06/ 1886: «Capítulo V», sin firma.

Nº 174, 19/06/1886: «Capítulo V (Continuación)», por Flügel.

Nº 176, 03/07/1886: «Capítulo VI», por Clarín.

Nº 177, 10/07/1886: «Capítulo VI (Continuación)», por Clarín.

Nº 178, 17/07/1886: «Capítulo VI (Conclusión)», por Clarín.

Nº 180, 31/07/1886: «Capítulo VII», por Pedro Bofill.

Nº 181, 07/08/1886: «Capítulo VIII», por Vital Aza.

Nº 182, 14/08/1886: «Capítulo IX», por José Estremera.

Nº 185, 04/09/1886: «Conclusión. Capítulo X», por Eduardo de Palacio.

Nº 186, 11/09/1886: «Epílogo», por Luis Taboada.

Un mes más tarde de la última entrega Sinesio Delgado anunciaba que la novela se publicaba en forma de libro, en «elegante impresión», por Bueno, y el propio Clarín anunciaba este volumen en la lista de libros recibidos de *Apolo en Pafos* (1887).

buena parte *paliques*, lo que le convierte en el vehículo fundamental de su periodismo satírico.

Muy alejado de la sátira política, el semanario recurría a un estilo fácil, lleno de «caricaturas, chascarrillos, versos bufonescos y chácharas»,³ para centrarse principalmente en la sátira de costumbres, sobre todo a partir de la dirección de Sinesio Delgado, entre 1883 y 1897, cuando se impuso, según indica Marta Palenque, un «madrileñismo costumbrista que enarboló el casticismo y el patriotismo como valores fundamentales».⁴ Las secciones del semanario son una muestra del tipo de contenidos que primaban. «De todo un poco» se componía de tres o cuatro temas independientes entre sí, separados por asteriscos, en donde eran tratados en tono disparatado los temas más irrelevantes y dispares de la actualidad social y cultural de la capital madrileña, desde los estrenos del Teatro de la Zarzuela hasta cualquier tipo de suceso político o social. Bajo el título «Chismes y cuentos», se agrupaba la crítica frívola e insustancial de comentarios hechos por lectores, de libros y de noticias publicadas en prensa. La sección «Correspondencia particular» proponía, bajo la tutela de Sinesio Delgado, acusar recibo y dar respuesta a las cartas de los lectores del semanario de una manera individualizada, haciendo broma de sus comentarios. Por otra parte, era muy frecuente la publicación de poesías de tono costumbrista, burlesco o paródico en las que primaba la versificación sobre un contenido muchas veces absurdo o superficial. La ilustración gráfica ocupaba otro tanto del semanario, en la portada se mostraba una caricatura de algún personaje relevante, mientras que en el interior del semanario se utilizaban principalmente las páginas centrales para cualquier tipo de ilustración.



Fig. 3 *Madrid Cómico*

³ SOBEJANO, Gonzalo, «Clarín y la crisis de la crítica satírica», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, p.166

⁴ PALENQUE, Marta, «Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Vol. II, Ed. de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, 1998, p. 69.

La prensa satírica y cómica había irrumpido con fuerza en el panorama periodístico español, después del receso de los primeros años de la Restauración, a raíz de la ley del 26 de julio de 1883.⁵ Un sinfín de publicaciones van a aparecer, o continuar con mayor impulso, durante esta época: *El Solfeo* (1875), periódico en el que también colaboraría Clarín; *La Risa* (1888), *La Gran Vía...* Algunos de estos semanarios recuperarán la sátira política: *El Loro* (1879), *El Motín* (1881), *La Mosca* (1881), los periódicos barceloneses *La Campana de Gracia* (1870), *La Esquella de la Torratxa* (1872) y *La Tramontana* (1881), aunque lo característico del *Madrid Cómico* es un proyecto editorial que pretende destacar el aspecto cómico de la vida mediante la burla moderada, el chiste disparatado y la anécdota insignificante de la actualidad social, pero, sobre todo, a través de un buen humor mitigado de amargura y de ironía mal sana, para hacer olvidar las calamidades nacionales desde una rotunda posición apolítica, desde una mesura garantizada por un consenso implícito.⁶ Frente a la gran prensa, la satírica ofrecería un lenguaje desenfadado y, sobre todo, el uso del dibujo, que posibilitaba el «acercamiento al público pequeño-burgués, pero sin carácter militante ni doctrinario».⁷



Fig. 4 Caricatura de Honoré Daumier

No debe olvidarse que el siglo XIX es la edad de oro de la caricatura. No sólo porque, desde principios de siglo, irrumpen en revistas y publicaciones de distinto carácter en toda Europa dibujantes de la categoría de George Cruikshank (1792-1878) en Inglaterra u Honoré Daumier (1808-1879) en Francia, que ejercieron una notable influencia sobre los caricaturistas españoles, sino porque se legitimó teóricamente el género, sobre todo con el surgimiento del movimiento realista. Es el fundador y primer teórico de este movimiento, el francés Jules Husson-Fleury, más conocido como Jules Champfleury, quien escribió la primera

⁵ La ley del 26 de julio de 1883 suprimía el pago previo de 500 pesetas de subsidio industrial, el plazo de veinte días para la autorización de la publicación, el depósito de ejemplares dos horas antes de la publicación del periódico...

⁶ BOTREL, Jean-François, «Le parti-pris d'en rire: l'exemple de *Madrid Cómico*», *Le discours de la presse*, Rennes, PUR2, 1989.

⁷ VALLS, Josep-Francesc, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, 1988, p.199.

historia de la caricatura, en dos volúmenes, *Histoire de la caricature antique e Histoire de la caricature moderne*, ambas de 1865. De Daumier precisamente escribirá Champfleury:

La obra a lápiz de Daumier permanecerá como la pintura más auténtica de la burguesía, junto a la *Comédie humaine* de Balzac; los burgueses han tenido en ellos a dos historiadores rigurosos... él pinta a la burguesía en su estúpida crueldad, con el movimiento y el dibujo del movimiento.⁸

En España será precisamente el académico y escritor republicano, J. Octavio Picón, buen amigo de Clarín, el que escribirá unos *Apuntes para una historia de la caricatura* (1878), y fue incontable el número de artistas que participaron en este tipo de publicaciones. La mayoría han quedado en el anonimato, otros han sido identificados por sus iniciales o por un pseudónimo y sólo de una pequeña minoría se conocen su nombre y apellidos. Aunque las publicaciones fueron, por lo general, variadas, la ilustración satírica, como indica Valeriano Bozal, se movió «a partir de un lenguaje completamente hecho, con “tics” y tópicos perfectamente convencionalizados».⁹

Así, la construcción de arquetipos va a ser un recurso ampliamente utilizado por los caricaturistas: la beata, el periodista, el funcionario, el obispo, el trabajador... van a ser algunos de los personajes que se moverán en la escena caricaturesca, cada uno con su papel, con sus gestos, sus miradas, sus actitudes.

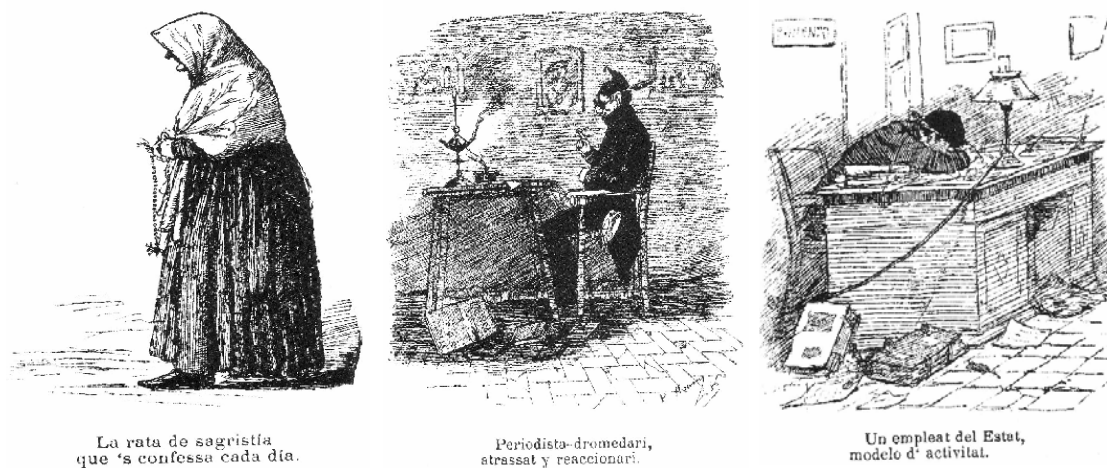


Fig. 5 *La beata, el periodista y el funcionario*

⁸ CHAMPFLEURY, Jules, *Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, Visor, 1992, p.38.

⁹ BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, p. 191.

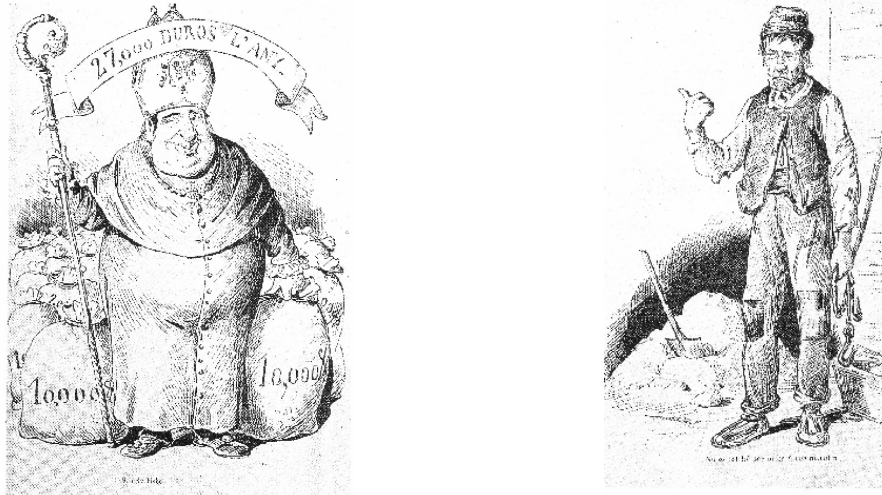


Fig. 6 *El obispo y el trabajador*

Otra posibilidad será la construcción de una farsa o escena satírica en la que el creador del dibujo debe lograr representar personajes fácilmente identificables como grandes políticos o militares, o alegorías del país o de una determinada tendencia política. Se trata del entierro de carnaval político que recoge en muchas ocasiones *El Loro*, en el que políticos, grupos sociales o alegorías como el Progreso o la República salen en desfile, cada cual representando un papel, también es la procesión en que los políticos adquieren las más variadas fisonomías o el domingo de ramos donde se pelean. En la escena satírica, los personajes suelen dividirse entre «buenos» y «malos», víctimas y verdugos: el país como un hombre despedazado por los políticos del momento o el presupuesto como una succulenta comida a punto de ser devorada por el gobierno. Dentro de esta representación satírica, también habrá lugar para la crítica anticlerical, que será el objetivo de algunas publicaciones concretas.



Fig. 7 *El domingo de ramos*

El propio Galdós comenzó su carrera periodística, en Las Palmas, como caricaturista, y a lo largo de su vida siguió practicando, en álbumes ahora privados, el dibujo caricaturesco, que en muchas ocasiones busca organizarse en relatos, como ha mostrado recientemente S. Miller (2002) en su edición de los dibujos del escritor canario.

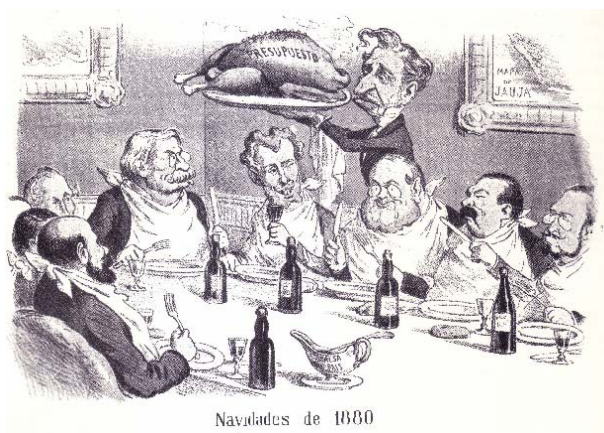


Fig. 8 Navidades de 1880

En los últimos años de siglo, salvo algunas excepciones, la prensa satírica entró en crisis, de la que dan buena cuenta las cartas cruzadas entre Clarín y Sinesio Delgado, que publicó J.F. Botrel (1997). Ciertamente es que después, en el siglo XX, se produciría alguna manifestación que le era próxima, pero el género carece ya de la presencia, del empuje y de la legitimidad social que había adquirido durante la Restauración.

En su Prólogo, Sinesio Delgado confiaba en contar con la colaboración de «los señores Sellés, Pérez Galdós y Pereda» y tenía «la seguridad completa» de que colaborarían «los señores Picón, Alas, Taboada, Ramos Carrión, Segovia Rocaberti, Aza, Palacio, Gil, Matoses, Palacio Valdés, Luceño, Estremera y algunos otros». Ninguno de los tres primeros, escritores ya muy reconocidos, llegó a participar. En cuanto a los otros, se trataba en su mayoría de autores festivos, la mayor parte colaboradores del *Madrid Cómico*. A ellos se incorporaron José Ortega Munilla y Pedro Bofill.



Fig. 9 Dibujo de Galdós

La intervención de Clarín no se adaptó al plan previsto por el director, sino que usó de un subterfugio para doblar su peso sobre el conjunto de la novela e incluso quiso cambiar su rumbo. Para ello escribió todo un capítulo, el quinto, en dos entregas, la primera anónima, la segunda bajo el casi transparente seudónimo en alemán *Flügel* («Alas», en castellano), que sin embargo no todos debieron identificar (incluso la crítica tardó bastante en hacerlo). En este primer capítulo de su mano desautorizó los cuatro anteriores, de distintas manos, como una fábula sin pies ni cabeza, que sin embargo debía continuar. La solución que se le ocurrió a Alas fue brillante: descartar los capítulos anteriores como una novela fallida, obra de un joven escritor ficticio y de un encargo aparentemente absurdo. Se abrió así las puertas para reiniciarla, ahora ya como Leopoldo Alas, en el capítulo VI, sin trabas ni sujeciones. Lástima que no la acabara: el fragmento enlaza con algunos de los planteamientos más obsesivos de su escritura. Ni que decir tiene que contó con la complicidad de Sinesio Delgado, que en la primera entrega, sin firma, del Capítulo V, introdujo una nota a pie de página en la que explicaba: «Este capítulo anónimo me fue remitido cuando me ocupaba en buscar quien continuara la novela». Pero era todo un juego, pues en una carta del mes de junio le escribía Clarín a Sinesio Delgado: «Amigo Sinesio: allá va el final del capítulo [...] Después de éste irá el que yo firmaré Clarín y para después busque usted autor. // Insisto en que guarde usted el secreto respecto del capítulo que está publicando». Clarín incrementó además el suspense, porque tras la entrega firmada por el misterioso Flügel, que a su vez seguía a una anónima, dejó una semana en blanco por en medio, en la que la novela quedó suspendida, obligando a Sinesio Delgado a aclarar en nota:

a la hora de cerrar el número no ha llegado [la continuación prometida]. Supongo que esto será cuestión de Correos y podré publicar la terminación del capítulo el sábado próximo. Entonces aparecerá la firma, si la tiene. A mí se me figura conocer la letra y el estilo, pero me cuidaré muy bien de decirlo. Veremos en qué para esto.¹⁰

El capítulo VI, «Un paraíso sin manzanas», apareció firmado ya por Clarín, pero no se conformó con escribir una entrega, como todos los demás, sino que se extendió a lo largo de tres, cosa que le explicaba a Sinesio Delgado en carta privada: «Amigo Sinesio: lo siento infinito, pero todo lo que yo tengo que decir para poder dejar a otro

¹⁰ Con esta nota del Director de *Madrid Cómico* y la expresión (*Continuará*) se cerraba la primera entrega del capítulo V, publicada en el nº 173, de 12 de junio de 1886. El resto del capítulo se publicaría una semana más tarde bajo el título «Capítulo V (Conclusión)», en el nº 174, de 19 de junio. En una carta escrita entre el 12 y el 19, Leopoldo Alas le escribe a Sinesio Delgado: «Amigo Sinesio: allá va el final del capítulo. No pude mandárselo para el viernes, porque me vi loco de trabajo urgente» (BOTREL, J. F., «71 cartas de de Leopoldo Alas “Clarín” a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico*, y seis de Manuel del Palacio», en *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, LI, nº 149, pp. 7-53, 1997, p. 15).

la novela según mi placer no cupo en el artículo de hoy. De modo que si Usted no dispone otra cosa terminaré definitivamente en el próximo número». La tercera y última entrega la publicó el 17 de julio. Clarín la envió acompañada de una carta en que le decía a su editor: «Amigo Sinesio: allá va el final del capítulo VI y por consiguiente de mi *cometido* en la novela. Ya puede usted buscar sucesor».¹¹ Al acabar la publicación de la novela cada uno de los colaboradores ha aportado una entrega, menos Clarín, que ha contribuido con cinco, un tercio del total: es un síntoma de lo muy en serio que Clarín se tomó este juego literario.

*

Un juego que tenía un objetivo bien definido desde el principio: someter a un tratamiento paródico, en clave humorístico-festiva, muy en la línea más jocosa que crítica del periódico *Madrid Cómico*,¹² la novela popular por entregas, también llamada de folletín. Este propósito de parodia no sólo iba dirigido contra un género de novela que se había hecho muy popular,¹³ y cuyo repertorio de autores recuerda Clarín en *Palomares*, sino que también apuntaba las baterías de este conjunto de escritores de una época «positiva» y burguesa contra los últimos flecos del Romanticismo.

La novela de folletín, que supone la incorporación del género literario más popular de la incipiente Modernidad al periodismo, que a su vez estaba experimentando las radicales mutaciones de la revolución industrial, que lo resituaban dentro de la industria cultural y del ámbito del mercado, se suele admitir que tiene su origen en 1800 en *Le Journal des Débats*. Desde su aparición como suplemento de crítica literaria, el folletín sufre una serie de cambios en periódicos como *La Presse* y *Le Siècle* que pronto harían olvidar sus orígenes. Tras una etapa de experimentación (1836-1838), en la que aparecen los primeros folletines históricos y las primeras novelas cortas publicadas por entregas diarias, la progresiva incorporación de la ficción al espacio específico del folletín y su aceptación por parte del público hacen posible la cristalización y el éxito de un género que empieza a consolidarse hacia 1842 con la publicación

¹¹ Las cartas a Sinesio Delgado, paralelas a los envíos de sus entregas, pueden consultarse en J.F.Botrel, *op. cit.*

¹² Para la caracterización de la línea del *Madrid Cómico* son fundamentales los trabajos de J.F.Botrel, en especial «Clarín y el *Madrid Cómico*: historia de una colaboración», en *Actas del Simposio Internacional sobre Clarín y La Regenta en su tiempo*. 1984. Oviedo. Universidad de Oviedo, pp. 3-24, 1987. Para la prensa satírica de la época y el papel desempeñado por Clarín en ella, *vid.* los trabajos de N.Alonso Cortés (1952), G.Sobejano (1967) y J.F.Botrel citados en la *Bibliografía* final

¹³ Sobre la novela popular en la España del siglo XIX, véase J.I.Ferreras (1972), L. Romero Tobar (1976), J. Marco (1977), A. G. Andreu (1982), R. Benítez (1979), P. Aparisi e I. Gimeno (eds.) (1996-2003), citados en la *Bibliografía* final.

de una de sus obras canónicas, *Los misterios de París* de Sue. Junto a ella, otras novelas de folletín social de este mismo autor, como *El judío errante* (1844), y las novelas históricas de A. Dumas, como *El Conde de Montecristo* (1844) o *La reina Margot* (1845), se convierten en extraordinarios best sellers. Sin embargo, a partir de 1848, los acontecimientos políticos influyen en el progresivo desinterés de los lectores que empiezan a exigir ya nuevas formas narrativas.

En definitiva, la novela de folletín surge en plena época romántica, y los rasgos más característicos del género deben casi todo a la sensibilidad y a la concepción del mundo románticas. Nada tiene de extraño, por consiguiente, que los fundadores del realismo, como Flaubert y Champfleury en Francia, o Galdós en España, se propongan en sus escritos de juventud el acoso y derribo del género. En España había calado profundamente, en muy amplias capas de la población urbana, pues va unido a un proceso de democratización de la lectura paralelo al de la extensión de la enseñanza en las grandes ciudades europeas, pero cuando Sinesio Delgado propone el juego de *Las vírgenes locas* en 1886 la novela popular ha entrado ya, en España, y a partir de los años 70, en una fase de estancamiento de la que ya no podría recuperarse.¹⁴ Con pocos años de diferencia respecto a Francia, la prensa española había empezado a frecuentar la publicación de novelas por entregas. Las primeras que aparecen en los folletines de los periódicos corresponden al año 1840, en que se publica *El castillo de Monfeliu* de Piferrer en el *Diario de Avisos*. Pero será Wenceslao Ayguals de Izco, introductor de Sue en España, uno de los precursores en utilizar y difundir el sistema de la novela folletinesca con obras como *María o la hija de un jornalero* (1845) o *Pobres y ricos o la bruja de París* (1851). A esta expansión del género contribuyen escritores como Martínez Villergas, García Tejero, Muñoz Maldonado, hasta llegar a la última generación de autores consagrados a la producción de folletines entre los que se encuentra Vicente Blasco Ibáñez. A pesar de que las formas narrativas de este género pervivirán aún en escritores de la generación del 98 como Valle-Inclán, Maeztu y Pío Baroja, a partir de la Revolución de Septiembre los lectores españoles van perdiendo el interés por aquello que antes tanto les había distraído. Ahora buscan algo más que jóvenes desvalidas, secuestros, duelos, bandidos, criminales, lágrimas, desmayos y larguísimas intervenciones parlamentarias. Como en cualquier otro género que ha agotado sus posibilidades, se impone un período de pastiches y parodias. Familiarizados como estaban con los códigos y procedimientos de la novela popular, podían reconocer fácilmente sus características más significativas detrás del velo de la degradación, la deformación y el humor caricaturesco, y ese reconocimiento jocoso es precisamente lo que busca el juego literario que propone el *Madrid Cómico* a sus

¹⁴ ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*, Ariel, 1976.

colaboradores y a sus lectores. La parodia vive del canon, y sólo es posible allí donde el canon está fuertemente implantado.

Con este propósito los colaboradores del *Madrid Cómico* utilizan el esquema de la intriga que el género basa en la multiplicación de sucesos, apoyándose en el efec-tismo y en el melodrama, para extralimitarlo. Ya en el primer episodio J.O. Picón, convierte a las Vírgenes Locas en una sociedad secreta de mujeres juramentadas para impedir o reprimir sanguinariamente todo intento de degradar el amor romántico en amor carnal y nos hace asistir al asesinato ritual, por brutal desmembramiento, de un desdichado seductor. El folletín asume en estos primeros capítulos, como puede com-probarse ya en Balzac y en Sue, componentes de la novela gótica de terror, desde la secta secreta y sanguinaria hasta la fabricación de un ser vivo a partir de restos cada-véricos, pasando por la complacencia de la intriga en escenarios nocturnos y lúgubres. Si J.O. Picón sitúa la intriga en este nivel de truculencia, su sucesor J.Ortega Munilla la disparata hasta la pura astracanada: la dama enamorada del desmembrado, llevada de su amor, lo hace reconstruir secretamente por un siniestro Dr. Antesfakire experto en recomponer serpientes cortadas en pedazos pero poco práctico con los cadáveres humanos, por lo que el hombre se equivoca y tiene que confesarle a la dama: «como en aquel maldito pudridero había poca luz, por un error de ajuste le he puesto a este caballero la cabeza al revés» (p. 679). Los colaboradores de esta historia —que *no tiene ni pies ni cabeza* como el cuerpo del marqués— se ciñen a ese *más difícil toda-vía* que guía el desafío lúdico y buscan poner en un aprieto a quien venga después, compitiendo en osadía e ingenio. En el capítulo siguiente el marqués no sólo se com-porta como un personaje extraño que causa el horror en la dama y la risa en el lector, sino que se le convierte en víctima de un infantilismo ridículo que le lleva a pasarse con los brazos extendidos por el gabinete pronunciando tres únicas palabras: «Tata, chacha y mama» (p. 682).¹⁵ Finalmente, este personaje es secuestrado por un grupo de bandidos, cuyo jefe plantea la posibilidad de rentabilizar, por medio de un espectáculo circense, el hallazgo de tan singular ente de ficción de la manera más disparatada y así imagina cómo anunciará tal evento: «Fenómeno nunca visto. EL HOMBRE DE LA CABEZA AL REVÉS. Entrada, un real. Niños y soldados cuatro cuartos» (p. 685). En definitiva, estas breves referencias argumentales no son más que una muestra de la poca verosimilitud que impera en la mayoría de los capítulos que componen la obra y que buscan, obviamente, provocar la risa por medio del disparate.

Pero no sólo la intriga es objeto de burla, lo son también los títulos, cuya fórmula tomaban de la narrativa barroca, y muy especialmente del *Quijote*, y si un Fernández y González subtitula en su célebre novela *El cocinero de su Majestad* (1858) sus capí-

¹⁵ ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Cuentos Completos*, Ed. De Carolyn Richmond, Madrid, Alfaguara, 2000. Cito por esta edición.

tulos de la siguiente manera: «De lo que aconteció a un sobrino por no encontrar a tiempo a su tío», «En que se demuestra lo perjudiciales que son los lugares oscuros en los palacios reales», «De cómo Quevedo, sin decir nada al rey, le hizo creer que le había dicho mucho», etc... nuestros escritores festivos no se quedan cortos: «En que se sabe que algunas Vírgenes locas eran locas, pero no vírgenes», «En que, por fin, se presentan las verdaderas Vírgenes locas, aunque tarde y con daño», «En que se presenta a los lectores el hombrecillo de las gafas verdes», «Extraña relación del hombre de las gafas verdes, seguida de otros varios y no esperados sucesos»... Únicamente Clarín se destaca con un título original, espléndidamente adecuado a sus intenciones, aunque no menos paródico: «Un paraíso sin manzanas».

Y como en la novela histórica de folletín, no hay miedo ninguno al anacronismo, ni cuidado ninguno en el rigor histórico o geográfico. Hasta el mismísimo Clarín, generalmente cuidadoso del decoro histórico en sus novelas y en sus ensayos, aquí se deja arrastrar por la extravagancia y hace que un arqueólogo del mundo clásico se pierda en Circasia, comarca de la Rusia europea, en la vertiente septentrional del Cáucaso, donde además coloca a unos beduinos, nómadas árabes del desierto septentrional africano.

La sátira, la improvisación y el efecto sorprendente predominan sobre la coherencia o la verosimilitud. Para los colaboradores del *Madrid Cómico* todo vale en este juego literario con tal de mantener el interés en los lectores y extremar el impacto sobre ellos. Todos reinician la novela en cada entrega, olvidando a veces los antecedentes, e incluso reinventándolos, pero sobre todo Clarín, que recomienza la novela sobre nuevas bases, hasta que en el capítulo VIII, de Vital Haza, se disuelve el efecto de los cambios que había introducido y la novela, de la mano del hombrecillo de la gafas verdes, se aventura por rumbos nuevos.

Si en el folletín no hay términos medios, ni en las situaciones ni en los personajes, aquí lo extremado se dirige a ese tipo de parodia que ya constituyó un género en el teatro barroco español, el de la comedia burlesca, caracterizado por extremar lo extremado, invirtiéndolo, y que volverá por sus fueros a principios del siglo XX, con la astracanada en la que fue maestro Pedro Muñoz Seca. No es extraño pues que el «Epílogo», subtulado «En donde resulta que el mundo es una jaula», y que corre a cargo de Luis Taboada, convierta a todos los personajes en locos de remate, incluso al propio director del *Madrid Cómico*, Sinesio Delgado, que al escuchar el triste final de todos «se quitó las zapatillas, arrojó por el balcón el cuello postizo y lanzó una carcajada». Una nota a pie de página de la redacción recoge la noticia de última hora de que «en este momento acaba de volverse loco el Sr. Taboada». La cosa llegó a tanto que en el número siguiente del *Madrid Cómico*, el nº 187, ya con el folletín acabado, el propio Luis Taboada siguió con la broma, y en su sección «De todo un poco», manifestaba a sus lectores: «¡Ah! Se me olvidaba... Ya habrán ustedes notado que sigo

estando loco a consecuencia de la novela. Quiera Dios que a los lectores no les suceda lo mismo».

La novela de folletín contemporáneo es esencialmente urbana. En ella se proyecta el crecimiento de la sociedad capitalista en los grandes núcleos urbanos del país. Precisamente, uno de los aspectos de mayor interés de *Las vírgenes locas*, en el que sin embargo aporta muy poco Clarín, que encierra sus dos capítulos en interiores, es la visión de Madrid, que empieza a adquirir ya las características de una metrópoli moderna europea con la urbanización de los nuevos distritos de Chamberí, Salamanca, Argüelles y la configuración del nuevo espacio nobiliario/burgués de Recoletos-Castellana, lugar donde levantan sus nuevas mansiones la vieja aristocracia titulada y la nueva nobleza. Por contraste, la pobreza se acumula en Embajadores, Peñuelas, las Injurias y el Madrid castizo sigue celebrando sus fiestas en las Vistillas. Pero Madrid es ya el Madrid que ha derribado sus murallas, que ha construido nuevas infraestructuras, como el Canal de Isabel II, transformado por la Revolución en Canal de Lozoya, y que perfora la sierra de Guadarrama con los túneles que han de comunicarla, por ferrocarril, con el norte del país. Y al igual que en la novela de folletín, Madrid se presta a una descripción de carácter costumbrista de lugares y tipos que se extiende también a los pequeños escenarios domésticos cómplices de esa acumulación capitalista. Nuestros escritores se recrean en el lujo detallista para describir unos interiores elegantes y refinados decorados con terciopelo, sedas, alfombras de pieles de animales, sillones de cuero y muebles de madera de pino que muestran al lector un modo de vida concreto, el de la burguesía enriquecida.

Clarín se inició en la novela habiendo asimilado críticamente los procedimientos, temas y situaciones de la novela de folletín, como muestra su primer proyecto de novela extensa, *Speraindeo* (1880), al igual que había hecho Galdós con *La Fontana de Oro*, diez años antes (1870). En *La Regenta*, el folletín es una presencia constante entre los habitantes de Vetusta: D^a Anuncia Ozores lee *La Etlvina* y el folletín de *Las Novedades*, el de mayor tirada de su época (cap. V). Tras su muerte, será Petra, la criada de Ana Ozores, quien encuentre la colección de este folletín y lea atentamente sus novelones, hasta el punto de dominar sus reglas de juego, que le servirán para maquinar la manera de poner al descubierto el adulterio de Ana (cap. XXIX). A su vez, el Marquesito ha leído con avidez *La dama de las camelias*, y se deleita con otros novelones derivados de ella y que cultivan el tema de la mujer caída, mientras que su madre, la Marquesa de Vegallana se enfrasca en *Los Mohicanos de París*, también de Dumas padre. Otras novelas de folletín se mencionan aquí y allí, formando un sistema de referencias literarias para los personajes: *El judío errante*, de Sue, *El conde de Montecristo*, de Dumas...El punto de vista del narrador hacia estas lecturas y hacia estos lectores es irónico, como lo será el del crítico literario, pero el novelista no duda en utilizar los recursos del folletín. Si se toma en consideración un capítulo como

el IV, por ejemplo, se podrá observar hasta qué punto lo hace. Se cuenta allí que D. Carlos Ozores se casó «loco de amor [...] con una humilde modista italiana que vivía en medio de seducciones sin cuento, honrada y pobre». La madre viene así a encarnar un personaje bien característico del folletín social, convertido en prototipo en *Los misterios de París*, de Sue, uno de los modelos del género. Otro prototipo que también está presente en *La Regenta* es el de la institutriz perversa (Doña Camila), causante de las desventuras de su pupila. Ana remite, en su infancia, a Fleur de Marie (*Los misterios de París*), en su desvalimiento familiar, que tanta repercusión tendrá en sus vidas. Don Carlos mismo está en buena medida vinculado a los héroes folletinescos: su individualismo justiciero, que le lleva mundo adelante a combatir contra la injusticia tiene mucho que ver con el del Capitán Paul o el del Conde de Montecristo, de Dumas, con el Rodolfo de *Los misterios de París*, con el Marqués de Río Santo/Ferbus de *Los misterios de Londres*, y hasta con el Jean Valjean de *Los miserables*, de Victor Hugo, novela que por su estructura y planteamiento pertenece en buena medida al género de la novela popular por entregas pero de la que Clarín hizo siempre un caso aparte, por su calidad literaria, llamándola «esa Biblia de la Humanidad» en sus cartas a Quevedo.¹⁶

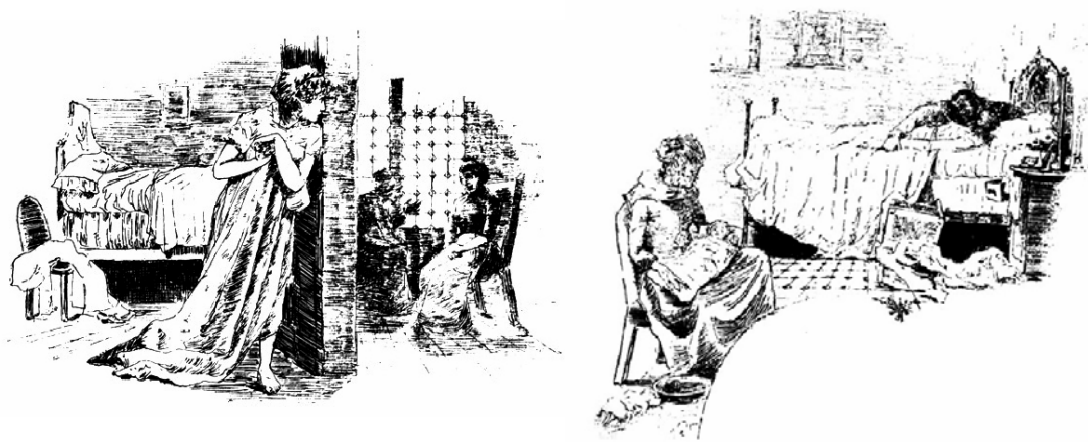


Fig. 10 Ilustraciones de Llimona para La Regenta

Clarín, como Galdós (quien tanto en sus novelas como en sus *Episodios* tuvo siempre presentes los modelos folletinescos), parte del folletín para, reutilizando sus fórmulas, dirigirse hacia la gran novela realista. En el fondo es el mismo procedimiento que siguió Cervantes para su *Don Quijote*: asumir un género tan popular como el del libro de caballerías para, reutilizando su capacidad de atracción de los lectores,

¹⁶ GARCÍA SARRIÁ, Francisco, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975, p. 271.

y modificándolo por medio de la parodia, construir una novela muy diferente del género que la había inspirado.

Y Clarín era perfectamente consciente del atractivo popular del folletín, al que en el relato inconcluso de *Palomares* (1887) rinde un verdadero homenaje. Si en *La Regenta* los lectores de folletines pertenecen en su mayoría (salvo Petra y algún otro) a las clases elevadas, en *Palomares*, Clarín nos presenta la otra cara, la popular, por medio de un auténtico recreador de folletines, mezcla de lector entusiasta y de narrador oral, Don Genaro, y la de un lector iletrado y juvenil, Mosquín, fascinado por los relatos de Don Genaro, que en su imaginación se transformaban «en pulquérrimos tipos de belleza psicológica y material», en «visiones [...] poéticas y limpias de todo elemento cursi».

Ahora, en *Las vírgenes locas*, y una vez más, Clarín no dudará en aceptar el desafío de asumir el esquema del folletín para transformarlo en un proyecto de novela ya nada folletinesco, sino muy clariniano. Ya he explicado cómo, a través del subterfugio de intervenir con el seudónimo de Flügel en el capítulo V, acotó para sí dos capítulos de la novela, en lugar de uno, capítulos que al mismo tiempo amplió considerablemente. De esta manera se abrió un espacio mucho mayor que el de cualquier otro colaborador, en el interior de la novela, para provocar en ella un giro radical. El giro consiste nada menos que en desautorizar los cuatro primeros capítulos. «No; esto no tiene pies ni cabeza»: por tres veces se repite una frase que le sirve a Clarín para reconvertir los cuatro episodios escritos por otros tantos autores en un montón de cuartillas que hasta ahora ha escrito Octavio, un escritor de su invención, y que ahora deshecha por absurdas, lo cual permite comenzar de nuevo la novela. Como reza el título del capítulo, ahora, por fin, «aunque tarde» (en el capítulo V) «y con daño» (pues esos cuatro capítulos ya los ha leído el lector), se podrá conocer a «las verdaderas Vírgenes locas». El capítulo se configura así como un ejercicio de metaescritura,¹⁷ de escritura que se vuelve sobre la escritura previa para operar sobre ella pero también desde ella (pues la continúa) de manera crítica.

Cuando un texto recurre a la metaficción, es decir, se vuelve sobre sí mismo y sobre su naturaleza de escritura, una de las consecuencias fundamentales es la ruptura de la ilusión de veracidad. Por ello, gran parte de la crítica que se ha dedicado a estudiar este procedimiento lo ha vinculado a la literatura experimental y antirrealista (cosa en la que no estoy en absoluto de acuerdo aunque no es momento ni lugar para este debate). Se ha llegado incluso al extremo de contraponer metaficción a realismo. No es extraño, entonces, encontrarnos con monografías como la de Francisco Orejas *La*

¹⁷ GONZÁLEZ HERRÁN, J.M., «Las escritura en/de dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas», *Homenaje a J.M^a Martínez Cachero*, Oviedo, Univ. de Oviedo, pp. 825-837, 2000.

metaficción en la novela española contemporánea,¹⁸ donde, al hacer un repaso de la utilización histórica de este recurso en la literatura y llegar al realismo, titula el capítulo «La oclusión [se entiende que de la metaficción] en el siglo XIX».

Ni que decir tiene que la intervención metaficción de Leopoldo Alas, como por otra parte las numerosas del Galdós naturalista, o el gran precedente cervantino del *Quijote*, no se dejan abrazar por esta tesis.

Hasta que llega el capítulo V y con él el golpe de mano de Clarín, los recursos metaficcionales tienen funciones que podríamos denominar tradicionales.

En primer lugar, el prólogo de Sinesio Delgado. Su misma existencia tiene una función completamente metaficción. Es una *mise en abyme* que Lucien Dällenbach¹⁹ consideraría prospectiva, pues anticipa elementos de la novela. Dicho de otro modo, al explicitar las «reglas del juego» de la novela que, por entregas, el lector se dispone a leer, presenta «en abismo» el procedimiento de construcción de la novela. El objetivo de esta metaficción no se escapa, por lo tanto, de las funciones y límites de los prólogos tradicionales.

Una segunda finalidad de los recursos metaficcionales utilizados en *Las Vírgenes Locas*, antes de la intervención de Clarín, es la parodia, pues ésta no existe sin un texto canónico de referencia. No insistiré en este aspecto por ya examinado anteriormente.

Otros rasgos metaliterarios presentes en los primeros capítulos no hacen sino incidir en el uso tradicional de la metaficción ya comentado: son las alusiones intertextuales, y muy especialmente las que remiten al *Quijote*, como texto canónico de la parodia y de la metaescritura bajo cuyas alas protectoras quieren acogerse estos escritores, y también las alusiones, directas o veladas, a otros géneros, como la novela de folletín o la novela gótica, y a algún texto en concreto, como el *Frankenstein* de Mary Shelley.

Hasta aquí todo predecible. La metaficción se utiliza de un modo tradicional para parodiar un género, prologar una obra, o hacer breves referencias a la novela que el lector tiene entre manos, pero siempre para resaltar en clave jocosa la veracidad de los hechos acontecidos en la misma y la imparcialidad del narrador que los relata.

Una vez el pobre Julián de Santurce hubo sido engañado, quemado, descuartizado, resucitado, malcosido y reducido a un estado mental equivalente al de un niño de dos años, Clarín considera que, al igual que su malhadado protagonista, «aquello no tenía ni pies ni cabeza» (p. 469). Apiadándose fundamentalmente del lector, trama, en

¹⁸ OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

¹⁹ DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977. Trabajo a partir de la traducción de Ramón Buenaventura (*El relato especular*, Madrid, Visor, 1991).

conspiración con Sinesio Delgado, un golpe de timón que rescate la novela de la sarta de absurdos en la que se estaba convirtiendo y, al mismo tiempo, como se verá en intervenciones posteriores, la lleve por otros derroteros mucho más interesantes para el autor de *La Regenta*.

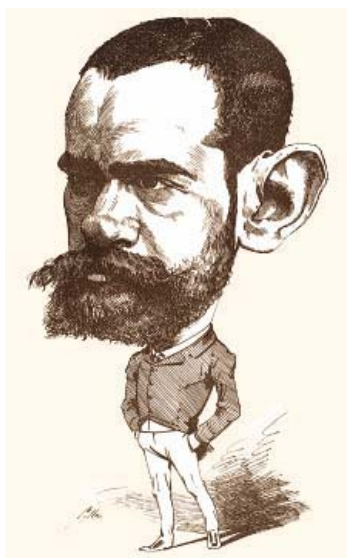


Fig. 11 Caricatura de Clarín por Cilla
[Hemeroteca Municipal de Madrid]

La audacia de Clarín mete una novela (la contada por los cuatro primeros autores reales) dentro de otra novela (la que escribe el ficticio Octavio) que a su vez se incluye en una tercera novela (la que escribe Clarín), y además convierte la novela de Octavio Ortega en el relato de cómo se hace esa novela, en el relato de su elaboración, a la que convoca al autor (Octavio), al editor que la encarga (Salustio Durante, imagen del propio Sinesio Delgado, director del *Madrid Cómico*), y a los personajes que la protagonizan (ellos dos más las dos hijas de Salustio, las dos vírgenes locas). El ejercicio de metaescritura, que ya había ensayado el joven Clarín en diversos relatos de la primera época («La vocación», «Fray Melitón», «Un documento»...), se complica aquí hasta alcanzar tres niveles: desde una tercera novela (la que escribe Clarín)²⁰ se cuenta cómo se hace una segunda novela (la que vive y escribirá Ortega)²¹ a partir del encargo fracasado de una primera, que queda interrumpida (la que contaron Picón,

²⁰ Es el nivel metaficticio más exterior; y para ser más exactos, es la novela que el lector tiene entre manos, firmada por los cuatro escritores previos más Flügel, Clarín, Bofill, Aza, Estremera, de Palacio y Taboada.

²¹ Ésta es una construcción en abismo metatextual (denominación de Dällenbach) pues refleja el código o poética del relato.

Ortega, Ramos Carrión y Segovia Rocaberti).²² A partir de este giro radical, Leopoldo Alas podrá encarar, ya sin trabas ni sujeciones, y desde sus propios intereses, en el capítulo VI, la historia de las vírgenes locas y de su extraño paraíso particular, un paraíso en el que no hay serpiente ni pecado, ni manzanas, «un paraíso sin manzanas».

Clarín utiliza entonces la metaficción con un objetivo totalmente nuevo en este tipo de narrativa: desautorizar toda la novela anterior. Sin embargo, a su modo, no rompe las reglas de este peculiar juego, sino que lo continúa: en lugar de emprender una crítica desde fuera de los absurdos episodios anteriores y reclamar para sí el comienzo, de nuevo, de la novela —que hubiera sido lo más fácil— transforma en ficción todo lo acontecido hasta ahora. Así podrá reemprender la escritura. De este gesto no se libra ni el prologuista, pues Sinesio Delgado, padre de la idea de esta novela y del título, pasa a ser Salustio Durante, padre de las «verdaderas» vírgenes locas. Haciendo gala de un agudo sentido del humor, los cuatro escritores anteriores: Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Miguel Ramos Carrión y Enrique Segovia Rocaberti se convierten, en el terreno de la ficción, en el joven y fracasado escritor Octavio Ortega Carrión y, como se le ha acabado el espacio para más apellidos, deberá ser «natural de Rocaberti». Lo mismo ocurre con los títulos cuyo carácter metatextual (avance del contenido) sólo había sido utilizado, hasta entonces, para ironizar sobre géneros clásicos o la novela de folletín. En el capítulo firmado por Flügel, Clarín aún sigue en esta línea pero sin dejar pasar la ocasión de burlarse de lo hasta ahora acontecido («*En que, por fin, se presentan las verdaderas Vírgenes Locas aunque tarde y con daño*»). En el capítulo VI, que ya firmará él, sorprende con un título simbólico y ya poco o nada metaficticio: «Un paraíso sin manzanas».

Tras los dos capítulos que escribe Leopoldo Alas, los continuadores vuelven a llevar a la novela por los derroteros de folletín que Clarín había abandonado y, con ello, la calidad del conjunto se resiente sensiblemente. La metaficción vuelve a ser utilizada con fines u objetivos que hemos denominado tradicionales: humor festivo, parodia, conciencia de autor, conciencia del juego que se está desarrollando, etcétera.

Apenas nada interesante en este terreno hasta los dos últimos capítulos. En el X, el escritor correspondiente, Eduardo del Palacio, pretende llevar a cabo un gesto parecido al de Clarín pero de unas dimensiones notablemente menores. En una nueva *mise en abyme* retrospectiva recoge los nueve capítulos anteriores y los transforma en el relato de un loco. Es decir, el capítulo X abre un nuevo nivel metanarrativo y cuenta cómo en realidad es Don Felipe de la Cuña, apodado *el Virgen Loco*, e interno en un

²² Se recoge en una *mise en abyme* retrospectiva que retoma lo acontecido hasta entonces. Este tipo de construcciones en abismo, según Dällenbach, no pueden añadir nada nuevo al relato (pues si no, el reflejo no sería tal) y se utiliza para cerrarlo y dotarlo de sentido. Así ocurre aquí; el relato —entendiendo ahora por tal los cuatro primeros capítulos— queda cerrado y adquiere un significado de «obra fracasada». A partir de aquí podrá empezarse de nuevo.

sanatorio mental, quien ha escrito *Las Vírgenes Locas* con la extraviada pretensión de superar al *Quijote*. Es un capítulo escrito en primera persona donde De Palacio narra cómo conoció al estafalario escritor: «Y me contó *ce por be* cuanto ustedes habrán leído en *Madrid Cómico*» (708). Se trata de una curiosa construcción en abismo de las denominadas paradójicas, pues no refleja una parte del relato sino que, al reflejarlo entero, se identifica con él. El libro escrito por el loco es el que tiene el lector ante sí. Con este recurso metafictivo De Palacio logra, en principio, lo mismo que Clarín; acabar con lo acontecido hasta el momento. Sin embargo, pues ese debía ser el último capítulo, su intervención en esta novela termina aquí.

De todos modos, nada tarda De Palacio en ser desautorizado. El Epílogo, escrito por Luis Taboada, denuncia que el que estaba loco era el propio De Palacio. Todos los personajes que hasta ahora han salido son rigurosamente reales. Tanto es así que uno de ellos ha envenenado a De Palacio volviéndole loco y obligándole a afirmar que *Las Vírgenes Locas* es una mera ficción obra de un loco.

Pretender rastrear la metaficción al final de la novela nos mostraría que acercarse seriamente a esta novela es cosa de locos. Los personajes de la ficción y de la realidad aparecen mezclados. Todos acaban perdiendo la razón y, al final, cuando Taboada cuenta todo al editor de *Madrid Cómico*, a Sinesio Delgado, éste también se vuelve loco. Sus carcajadas cierran la narración.

*

La historia que vive el escritor Ortega y que se convertirá en la novela de Clarín tiene por núcleo un conflicto eminentemente clariniano, pero también eminentemente de época, el conflicto entre materia y espíritu, que ya se planteó en *La Regenta*, que volverá a plantearse en *Su único hijo*, y al que dará en ambas novelas soluciones alternativas. Si *La Regenta* plantea, con su influjo naturalista, la imposibilidad de emancipación del espíritu de la materia en un entorno social, *Su único hijo* nos habla, desde sus planteamientos espiritualistas, de la posibilidad del espíritu de desprenderse de la materia situándose al margen del entorno social. Ahora, en *Las vírgenes locas*, casi a mitad de camino, aunque algo más cerca de *La Regenta* que de *Su único hijo*, el autor comienza por aislar el conflicto en un medio de laboratorio, vaciado de todo entorno social, aunque no libre del determinismo de la herencia, ese paraíso artificial, medio griego medio cristiano, excluido de la ciudad, en el que sumerge a los protagonistas de la historia. En ese medio Clarín podrá observar el espíritu en sus dos grandes manifestaciones occidentales: la pagana de la antigüedad clásica, representada por Elena, y la cristiana romántica, representada por Carmela. Ambas son bellísimas, y ambas han sido educadas según una pedagogía que ha tenido en cuenta, únicamente, las necesidades de su espíritu, y han crecido al margen de toda exigencia material,

cultivadas en un ambiente de pureza y de idealidad incontaminado. Y el resultado es la demencia. Como escribe L. Rivkin:

[...] las dos se han vuelto locas debido a los efectos combinados de una tendencia hereditaria hacia el misticismo loco y de una educación concentrada exclusivamente en lo ideal [...] este capítulo presenta una crítica, articulada también en otra parte, de la educación basada en un idealismo exacerbado que sólo logra aislar a sus estudiantes de la realidad²³

Las jóvenes han sido educadas, dice el narrador, «en una perfecta ignorancia de las relaciones del sexo, criadas sin maceraciones, ayunos ni demás detrimentos del cuerpo, en ejercicios corporales de la más pura higiene, entre ejemplos y costumbres de un irreprochable idealismo armónico, en que al alma se le debe todo lo que pide su pureza y al cuerpo todo lo que reclama su desarrollo natural». La acusación al krausismo no debe pasarse por alto, incluso a pesar de su culto al cuerpo, un culto no obstante exclusivamente idealista: «Locas tal vez —confiesa el padre de ambas— por culpa de mi psicología introspectiva y de mi sistema de educación armónica».²⁴

Las respectivas demencias de las jóvenes, que evocan la histeria de Ana Ozores (otra patología psíquica fruto de la influencia genética, de una educación liberal y paganzante, y de un presente ahogado por la represión social y religiosa, y por la frustración carnal), representan los polos contrapuestos del idealismo, tal como lo concibe

²³ ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, Laura Rivkin (Ed.), Madrid, Júcar, 1985

²⁴ Tanto la idea del desarrollo armónico de una educación espiritual y a la vez física, como el léxico empleado aquí, muy característico (y que a Clarín le hacía no poca gracia, véase J.Oleza ed. *La Regenta*, cap. IV, n.35) reflejan el programa educativo de los krausistas, que se apoyaba sobre el desarrollo *omnilateral* de la ley del hombre. En *El ideal de la Humanidad para la vida*, de Krause, que Sanz del Río vertió muy libremente al castellano, podemos leer que el hombre es un conjunto de cuerpo y espíritu «en libre armonía y omnilateral comercio». Las ideas krausistas, desde Sanz del Río a Giner de los Ríos, a los institucionistas, o al grupo universitario de Oviedo, produjeron un movimiento de reforma educativa que entró en dramática colisión con el sistema tradicional católico, imperante en España. La polarización de las dos vírgenes locas en un idealismo religioso y en un idealismo platónico, ambos intransigentes y de signo contrario, no deja de evocar de un modo quizás inconsciente esta colisión. La bibliografía sobre los aspectos pedagógicos del krausismo español es abundantísima. Me remitiré a una obra clásica, el libro de M^a Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid. CSIC.1981. Sobre la relación de Clarín con el krausismo, muy poderosa en su formación universitaria, pero cambiante en el tiempo, y en la que no faltó la sátira (en algún artículo o cuento, como «Zurita», o como este mismo relato, en las líneas que siguen), ni la posterior reabsorción por el pensamiento espiritualista, en el que fue subsumido por influencias más intensas, puede verse una exposición ponderada, en el marco de una bibliografía polémica, en el libro de L. García San Miguel, *El pensamiento de Leopoldo Alas, «Clarín»*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987.

Clarín: el idealismo platónico, fruto de la civilización griega, y el idealismo cristiano. Ambos, llevados hasta sus últimas consecuencias, conducen a la locura. Su condición de vírgenes, en la que la manifestación de lo carnal ha sido ferozmente abolida, y su encierro en un paraíso privado de toda contaminación social, son rasgos que simbolizan a la perfección las carencias del idealismo. Hasta aquí, el predominio del Clarín de *La Regenta* sobre el de *Su único hijo* parece claro. Una y otra son la tesis y la antítesis de una dialéctica en la que la síntesis sólo podría venir dada por el pacto entre espíritu y materia, un pacto de espiritualización de lo sensual o de sensualización de lo espiritual, esto es, entre el idealismo amoroso y el reconocimiento de un lugar para el deseo,²⁵ un pacto que proporcionara legitimidad idealista a la relación sexual-social. No obstante no se ve por ningún sitio en la obra de Clarín cómo y en qué condiciones podría producirse esta síntesis, que acabará sublimándose, es decir, desviándose, en el mito de la paternidad y en la religión de la familia.

Por otro lado, no reciben un trato igualitario los dos idealismos. El idealismo religioso de Carmela no puede desprenderse de un cierto halo grotesco, con los arrebatos histéricos de la joven, con su exaltación sin límites y su «furor espantoso», con sus bramidos citando a Jesús una vez por mes, con su violencia demente que llena de temor a Ortega, con su carácter hereditario, mucho más subrayado que en su hermana, y sobre todo con la facilidad con que contenta sus anhelos, al darse por satisfecha con esa fantochada del padre que se disfraza de Jesús, como si simbólicamente se expresara, por un momento, la futilidad de las imágenes y las ceremonias con que el catolicismo trata de suplir la distancia de Dios. Carmela se satisface con el engaño, en suma.²⁶

También Elena ignora la realidad, no le preocupa estar casada y le parece natural volver a casarse si el nuevo marido puede satisfacer el ansia de amor ideal que el primero pone en peligro, porque carece de la idea del matrimonio como institución social, y todavía más de la idea de adulterio. Pero esos son déficits de socialización y de dogma, y eso no parece preocupar demasiado al Clarín de esta novela. Por otra parte, el engaño a que es sometida, haciéndola creer que va a casarse con Octavio, no es sólo una ficción, exige una puesta en práctica del idealismo amoroso por ambos amantes, contiene una cuota substancial de verdad. Cuando el padre explica lo que le sucede a su hija, o cuando ella misma expresa sus ideas (esta es otra diferencia: Carmela no las expresa, las expresan por ella), el lector percibe toda la fuerza y todo el atractivo de las mismas, síntoma de lo que siente su autor: Elena «creía que el amor

²⁵ En otra formulación clariniana, matizadamente distinta, la síntesis la encuentra en Ibsen, que aspiraría a «la reconciliación entre la teoría del placer, esencia de las creencias paganas, y la teoría del sacrificio, de la abnegación y la renuncia, base de las doctrinas cristianas» («Ibsen y Daudet», *Ensayos y revistas*, 1892, p. 413)

²⁶ Aunque ese engaño que Clarín no duda en mostrar en su aspecto ridículo pudiera parecerle, en el fondo, sublime.

puede ser humano sin dejar de ser puro [...] Elena suspira constantemente por el amor humano [...] ella sólo quiere el amor ideal, lo que se llama vulgarmente amor platónico, amor de deliquio, en que el contacto de los sexos no pase de las corrientes de las miradas y del apretón de manos a lo sumo», explica el padre. Y Elena expone las diferencias que la separan de su hermana: Carmela busca a «Dios, es decir, El, que tiene por su naturaleza que estar solo. No, no, el amor no es con el uno: el amor es unísono, el amor es con *lo otro*, con lo distinto, amar es prestar algo, dar algo, sacrificarse, y Dios no necesita de nosotros. Mi hermana busca a Dios, y así no hace más que seguir ahondando en su soledad...yo, con la misma pureza que ella, con el mismo afán ideal... busco al hombre, al ser finito capaz de amar y ser amado; a lo divino, sin dejar de ser humano: ¡Oh, suprema felicidad, posible en la tierra!»

Y toda la escena del jardín es una prueba substancial de esta cuota de verdad que hay en la relación amorosa que Elena propone a Octavio. En ella se representa la extraordinaria capacidad de sugestión que el comportamiento de Elena, sus palabras, pero sobre todo su cuerpo, ejercen sobre Octavio, totalmente seducido por aquella amante que se le entrega y se le niega, que lo roza con su cuerpo, lo abraza, musita a su oído, y al mismo tiempo se le escurre, inasible, prohibida no sólo porque ella le prohíbe su cuerpo, sino también porque se lo prohíbe el padre, y sobre todo porque Ortega ha interiorizado la prohibición hasta el punto de asumir como pecado su propio deseo carnal:

Aquella soledad en que se vio con el cuerpo de una mujer hermosísima, aterró a Octavio al mismo tiempo que le excitaba al crimen. Besar aquella boca, gozar de aquella criatura inocente...era una especie de pecado peor que el abuso más asqueroso de la infancia, era peor que la más infame de las abominaciones...

Y con Ortega, Clarín, que reitera a lo largo y lo ancho de su obra esta herejía amorosa, la de amar romántica y platónicamente lo que carnalmente nos está prohibido. En el cuento «El filósofo y la vengadora» hay un pasaje que se acerca mucho al nuestro, y en el que como tantas otras veces Clarín recurre al *Fausto* de Goethe para explicarse. El protagonista masculino se confiesa a su amiga:

Así como Goethe, en el *Fausto* [...] hace decir a Manto en la Walpurgis clásica *Den lieb ich, der Unmögliches begehrt* (Yo amo al que desea lo imposible), yo opino que el amor imposible es lícito...al que, por una razón o por otra, no debe amar en una mujer lo posible. / Yo, por motivos que no son del caso, no puedo amar lícitamente a las mujeres que encuentro por ahí, si se ha de entender por amar pretender *poseerlas* [...] Por eso consagro mi idealidad amorosa, fuerza inexorable, invencible, que ha de

ser respetada si no se ha de mutilar la *representación poética, animadora de la vida*, a las vírgenes pudorosas, inasequibles, de las que estoy seguro que no serán mías.²⁷

En el texto de «Un paraíso sin manzanas» es como si Clarín, que diagnostica como locura la pasión de Elena, quedara al mismo tiempo contagiado por ella y, apresado por la fascinación, echara en falta (lamentándose implícitamente, en el silencio que la escritura oculta con sus relieves), la posibilidad de un amor así, de un amor capaz de sustentarse sobre la pasión erótica sublimada, sobre el cuerpo como incentivo pero no como realización, un amor cuya frontera señalan el sentimiento de culpa que la realización carnal parece conllevar, para Octavio, y posiblemente para Clarín,²⁸ de forma inevitable, o el desengaño y el hastío que Elena imagina que ha de seguirla, también de forma inevitable.²⁹

Hay un cuento de la primera época de Clarín, «Un documento» (1882), que presenta una semejanza notable del esquema conflictivo con «Un paraíso sin manzanas».³⁰ En ambos relatos la aventura vivida por los dos protagonistas masculinos les servirá de materia para sus respectivas novelas, y en ambos la pareja amorosa de protagonistas se deleita en su pasión erótica pero no sexual, en su paraíso sin manzanas. Sin embargo, y después de arduas dudas morales, Flores se decidió un día a «ser atrevido, brutal, grosero» y ella, «Cristina sucumbió». Pero «quince días de embriaguez de los sentidos bastaron para que Flores llegara al hastío». Sin duda lo mismo

²⁷ ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Obras Completas*, Ed. de Carolyn Richmond, vol. III, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003.

²⁸ No todo un amor, pero sí una sensación muy semejante le confiesa el joven Clarín a su amigo Quevedo en una de sus cartas (la 2ª, de 31 de octubre), cuando le explica la emoción que le producen ciertos «contactos sexuales, no los groseros, Dios me libre, sino esos otros que aunque invisibles y mal estudiados hasta la actualidad no dejan de ser materiales; en una palabra, en una mirada, en un acento nasal y por tanto voluptuoso, en un movimiento ondulante y convergente a mi centro sensitivo, en cualquiera de esas cosas insignificantes [...] hallo yo, como hallan todos, motivo para que se alegre la naturaleza a su alrededor [...] para que todo me sonría y para tener, aun en la soledad un mundo de deliciosas imágenes, dulces esclavas mías» (GARCÍA SARRIÁ, F., *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975., p. 250).

²⁹ «¿No es verdad —pregunta Elena a Octavio— que después de unirse los cuerpos en ese abrazo íntimo que yo ignoraré toda la vida, hay una tristeza disimulada, un silencio penoso, un gemido sofocado de las almas oprimidas, que mientras la carne se estrujaba gozando, se sofocaban llenas de mortal hastío?» Y Clarín continúa el pasaje citado en la nota anterior de una carta a José Quevedo, explicándole el desengaño que sobreviene tras aquellos «contactos sexuales»: «Después de todo eso queda en la boca un sabor amargo, el ánimo se contempla alcaído, las grandes ideas se ve con dolor y sorpresa que han desaparecido, se reconoce la futilidad de esos fuegos profanos que de lejos nos parecieron alhagüenos, y como una esperanza nace el arrepentimiento» (pp. 250-51).

³⁰ Semejanza ya admitida por DIAGO, Manuel, «Un paraíso sin manzanas: crisol de temas y motivos literarios del joven Clarín», en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas...*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pp. 812-823

habría ocurrido en el casi imposible caso de que Venus Urania hubiera aceptado desidealizar sus amores con su esposo Octavio. El encanto de «Un paraíso sin manzanas» es posible en la medida en que no se sucumbe, como sucumben la Duquesa y Fernando, y si sucumben, «la caída» es percibida como una degradación, y conduce al hastío.

En este aspecto, «Un paraíso sin manzanas» adelanta un paso en dirección a *Su único hijo*, un paso de reconocimiento —implícito— de la espiritualización de la pasión amorosa que, en su última novela será seguido de otro mucho más radical: la necesidad de superación de la pasión amorosa por la religión de la familia y la pasión de la paternidad.

Que ya está presente en *Las vírgenes locas*, por cierto, pues si por un lado Salustio Durante se parece a Don Carlos Ozores en su manera de educar, muy libre y racionalmente, a sus hijas, por el otro acumula los valores del padre-madre de *Su único hijo*. En su haber hay que anotar la abnegación con que cubre el vacío de la madre ausente, con que sacrifica su vida a la preservación sin sufrimiento de la locura de sus hijas, cuyas necesidades trata de satisfacer mediante un vigilante ejercicio de la sublimación. Al final del capítulo VI, muy cerca ya de la firma con la que Clarín pondrá un punto final a su colaboración, Octavio lo contempla en el jardín, disfrazado de Jesús.

Sí —se dijo Octavio—, es la escena del jardín de Fausto... pero, en último término, no está Mefistófeles que se burla, sino Jesús que me agradece lo que hago. —La sombra del Nazareno suavizaba el espíritu de Octavio. Las malas pasiones huían ante aquel perfil de Cristo.

—No es Jesús... pero es *su padre* —pensó Octavio.

En el tratamiento de este conflicto de base estamos muy lejos ya del folletín, incluso de su parodia, Clarín ha ahondado en su narración hasta llegar a alguno de los manantiales más profundos, en parte quizás inconscientes, de su sensibilidad. Por ello no tiene nada de extraño que, como mostró con precisión M. Diago, este relato sea «un crisol de temas y motivos literarios del joven ‘Clarín’».

Me detendré, para acabar nuestro trabajo, en uno de estos motivos.

*

En primer lugar, la presencia del mundo helénico, que había inspirado los sueños viajeros de «La mosca sabia» y los mitológicos de la niña Ana Ozores,³¹ y cuyas

³¹ Para la relación en general de Clarín con el mundo clásico pueden consultarse los trabajos de C. Richmond (1991) y A. Ruiz Pérez (1997).

mansiones divinas había visitado Clarín, para entrevistarse con Apolo y las musas, en su folleto literario *Apolo en Pafos*. Aquí se despliega en la suntuosa escenografía de una villa griega oculta en el centro castizo de Madrid, como un paraíso cerrado para las dos vírgenes dementes. La demorada descripción arquitectónica, la de las costumbres, el ajuar y el vestuario —tal vez es aquí donde mejor se comprueban los efectos de las clases de Camus sobre la civilización griega en su cátedra de la Universidad Central de Madrid en el imaginario del joven Leopoldo Alas— se complacerá en la exhibición de palabras y expresiones griegas, transcritas en alfabeto romano, y también latinas, fruto de la lectura del *De Architectura* de Vitruvio y del seguimiento —quién sabe si de primera o de segunda mano— de los descubrimientos que las excavaciones de su época estaban aportando a la arqueología: Cirene, Chiusi, Adria, Priene, Volterra, Vulci...

No es de extrañar esta abundante erudición sobre la antigüedad y la arqueología del mundo clásico, pues durante el siglo XIX asistiremos al establecimiento de Grecia como un importante foco de atracción para anticuarios, coleccionistas, viajeros y, sólo en última instancia, arqueólogos. En las primeras décadas, precedentes a la independencia de Grecia, nos hallamos en la época de los saqueos y expolios a escala Internacional que ayudarían a la configuración de los grandes museos europeos que se iban estableciendo en el continente, tales como el *British Museum* (1753), el Museo Pío-Clementino (1784) —perteneciente a los Museos Vaticanos—, el Museo Nacional de Arqueología de Atenas (1866) o el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (1867). Durante la segunda mitad del siglo, griegos y extranjeros contribuirán a la eclosión, un tanto desordenada, de las excavaciones en Grecia. Muchas veces guiados por los autores clásicos y por las anteriores experiencias, la mayoría se realizan en santuarios como Delfos, Delos, Epidauro, Olimpia, Samos, Samotracia... Dos figuras desempeñarán un papel primordial: Schliemann, quien centrará sus investigaciones en Ítaca (1868), en Hissarlik, Turquía (1872-1873) y John Evans, cuya mayor aportación será el descubrimiento de la civilización minoica.

Pero la cultura clásica está presente también en las numerosas alusiones a la mitología —Amor y Psiquis, Procusto— y a la literatura griega y latina: Pitágoras, Hipatia, Horacio, Apuleyo, pero sobre todo Platón, el Platón de *El banquete*, muy especialmente, verdadero horizonte de referencia de nuestro relato, cuyo idealismo amoroso fundamenta... Por otra parte, y como señala Diago,³² Clarín concibió en buena medida la belleza sensual femenina según el canon del arte griego, y bajo la forma de estatua. Ya desde muy joven, cuando dedica un poema a su prima Juana Ureña, que para él representa esa belleza sensual, que se repetirá más tarde en la Emilia de *Cuesta abajo*, lo culmina con estos dos versos: «Para ser una estatua, ídolo mío, / ya

³² DIAGO, *art. cit.*, p. 813.

no te falta nada». La deslumbrante Elena de «Un paraíso sin manzanas» es la encarnación de Venus Urania, y sigue el mismo modelo que antes aplicaron a Anita Ozores los entendidos vetustenses, que la comparaban a una estatua de Fidias, o de Praxíteles, o que le aplicó, en el capítulo XXVII, su marido, a quien le parecía una «magnífica estatua», a la que puso incluso título: «La Aurora suplica a Diana que apresure el curso de la noche»; también es una estatua griega aquella otra joven, «la perla del museo de beatas» del Magistral, que en la Obra Santa del Catecismo (cap. XXI) arengaba fanatizada contra los materialismos modernos, y era una «rubia hermosa, con brazos de escultura griega».

El segundo motivo, no menos significativo, y en buena medida contrapuesto al clasicismo del motivo anterior, en este texto tan lleno de tensiones, es el del correlato establecido con la ópera de Gounod, *Fausto*.³³ El acompañamiento musical es muy frecuente³⁴ en los cuentos clarinianos («La vocación», «El diablo en Semana Santa», «Amor'è furbo», «Las dos cajas», «Cambio de luz», «La reina Margarita»...), y también en sus novelas, *La Regenta*, y sobre todo *Su único hijo*, novela a la que subyace un auténtico programa de audiciones, que A. C. Tolívar Alas (2001) ha reconstruido recientemente.³⁵ En muchas de estas ocasiones el acompañamiento musical, que se configura como un verdadero intertexto simbólico o, incluso, escénico, es operístico y éste es el caso de «Un paraíso sin manzanas», relato en el que la música que escucha Octavio Ortega en la escena del jardín es la de la escena última del Acto III del *Fausto*. La anotación inicial de la escena, en el libreto, reza: «*Le jardin de Marguerite. A l'arrière plan, un mur et une petite porte à gauche, une tonnelle, à droite une maison avec une fenêtre tout proche des auditeurs. Des arbres, des arbustes*». Esta escena, en la que la pasión brota tumultuosa en Fausto, y en la que Margarita se refugia de ella en el pabellón, dejando solo al inflamado Fausto, se cierra cuando Margarita vuelve a asomarse desde su ventana y ambos se abrazan. Es obvio que Clarín tiene muy presente la escena de la ópera, con todo su simbolismo de ardiente pasión refrenada, para construir la suya. También son motivos del Acto III lo que escucha el Magistral, Fermín de Pas, una noche de sentimientos intensos, entre los que brilla la imagen de Ana Ozores, en el cap. XV de *La Regenta*. Allí, como de nuevo aquí, la música de *Fausto*

³³ Esta ópera, con libreto de Jules Barbier y Michel Carré, y quizás la de más éxito del repertorio francés, fue estrenada en París en 1859. La escena a la que se refiere es la última del Acto III.

³⁴ Para este aspecto, muy estudiado por la crítica, pueden consultarse, a modo de puesta al día que tiene en cuenta la bibliografía anterior (M. Damonte, C. Richmond, M. Sánchez, L. Bonet, M. A. Lozano Marco, L. Rivkin...) los trabajos recientes de A. C. Tolívar Alas (2001), M^a. E. Cortizo y R. Sobrino (2001), o A. Ruiz Tarazona (2001).

³⁵ «El universo sonoro de *Su único hijo*», en *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de...*, Oviedo, pp 185-198, 2001.

se asocia con la luna llena para producir un momento de una vibración única, que tiene mucho que ver con el afloramiento de los sentimientos amorosos. Se configura así otro gran motivo de la escritura clariniana, el de la luna llena, insólita e intensísimamente percibido en *Cuesta abajo* (el fragmento del 15 de enero), en otra escena de jardín, cuando Elena y Narciso, que acaban de conocerse, experimentan bajo el influjo de la luna llena de Pombal la extraordinaria experiencia de revivir un momento compartido de su infancia anterior a su conciencia. La luna, la noche, el jardín, la música: todo ello está en «Un paraíso sin manzanas», y está en *Su único hijo*, en el célebre pasaje del dibujo de Bonis mientras vela a Serafina, dormida (Cap. XI). La luna llena, o el *clair de lune*, es una referencia simbólica obligada, para Clarín, en los momentos de intensidad romántica, y así aparece teorizado en *Mis plagios*:

el Romanticismo más grande, más noble, más trascendental (en la poesía, se entiende), ha sido el independiente, el soñador, el triste o desesperado, el del *clair de lune*, según Richter, y el de las grandes protestas, y los grandes sarcasmos, y las grandes alegrías (p. 74)

Una vez más las ambivalencias de Clarín: la Grecia clásica en pugna con el *clair de lune* romántico. Byron debió sentir algo muy parecido.

*

Volvamos por un momento al relato que antes he evocado, «Un documento», porque no sólo se asemeja a «Un paraíso sin manzanas» por su situación de base, sino también por el gesto poético que su autor realiza en ambos: en aquel relato el protagonista convierte su aventura amorosa en documentación literaria, en el sentido naturalista. En «Un paraíso sin manzanas» Octavio es invitado por Salustio Durante a escribir la verdadera historia de las vírgenes locas, pero para ello tendrá que conocerlas, documentarse, vivir la experiencia que debe narrar. Si el Capítulo VI es el de los acontecimientos, el previo, el V, el que Clarín firmó como Flügel, es el que establece las reglas de la narración de esos acontecimientos, sus condiciones de posibilidad: rechazar todo lo escrito hasta ahora como inverosímil para escribir la verdadera historia, una historia documentada en la realidad... En uno y otro caso ambos escritores se nutren de su propia vida³⁶ para alimentar su escritura, lo que deja bien a las

³⁶ Me temo que si el acto de Fernando de llevar al papel su aventura le resulta moralmente plebeyo a la Duquesa, por más que el resultado —la novela— sea una obra maestra, y en cambio el que pretende realizar Octavio, escribir la verdadera historia de las vírgenes locas, tras vivirla y desempeñar un papel en ella, tiene todas las bendiciones del padre de las criaturas, no es tanto por la naturaleza del acto creativo —convertir la vida en literatura— como por la naturaleza del acto amoroso: impuro en Fernando, puro en Octavio, según Leopoldo Alas.

claras la idea que Clarín tenía, en esos años, sobre las relaciones entre vida y literatura.³⁷

Esta relación directa entre vida y literatura, muy del gusto de la poética naturalista, explica el aparente contrasentido: la adhesión al naturalismo desde dentro de un relato que roza lo inverosímil, que transcurre paralelo a la frontera de lo fantástico. En efecto, y dejando por obvias todas las alusiones, dentro del relato, al determinismo de la herencia genética, Salustio le dice a Octavio, en clara alusión a los debates que siguieron a la irrupción del naturalismo en la escena española: «La realidad ofrece siempre los mejores argumentos; en esto tienen razón los que tanto alborotan con su nueva literatura», pero se lo dice en una novela que recrea una mansión griega en pleno centro de Madrid, en la que viven dos jóvenes cuya demencia consiste en dos formas del idealismo amoroso, el pagano y el cristiano... La contradicción es tan aparente como en el *Quijote*: si el género, que es a la vez folletín y parodia, fomenta las imposibilidades más fantásticas, la escritura las explica minuciosamente en sus motivaciones y circunstancias, en un esfuerzo por dar un aspecto de verosimilitud a lo que parece no tenerla. Además, Salustio empuja a Octavio a abandonar el tratamiento fantástico de las Vírgenes Locas para representarlo como real, dada la existencia real del asunto:

Usted ha creído que era un capricho, una extravagancia, el pie forzado del título *Las vírgenes locas* [pero] *las vírgenes locas*, que a un muchacho de ingenio como usted no le han sugerido más que una fábula entrecortada de absurdos, son, sin embargo, una realidad tan fatal y tan lógica como todas las realidades [...] *Las vírgenes locas* existen, amigo mío.

Por último, la verdadera novela de *las vírgenes locas* no podrá publicarse «para el próximo número de mi revista, sino para cuando usted buenamente pueda escribir con entero conocimiento del asunto», esto es, cuando conozca a «*las vírgenes locas* de carne y hueso ... [que] viven conmigo, son mis hijas.»

He aquí como la realidad puede dar lugar a la locura, y la locura a la investigación. Durante una hora han tenido ustedes una buena muestra de ello, de donde se deduce que la investigación literaria es una cosa de locos. No obstante, y les sirva o no de consuelo, también en tiempos como estos la locura, y la investigación, pueden hacer crecer las flores del conocimiento.³⁸

³⁷ Véase en este sentido la tesis mantenida una y otra vez por C. Richmond sobre los cuentos de Clarín como autobiografía fingida, y en el vol.III de estas *Obras Completas* (2003) la tesis complementaria de que «la literatura para Leopoldo Alas está íntimamente ligada con la vida»

³⁸ Para algunas de las imágenes que acompañan a esta ponencia, véase BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979 y MILLER, Stephen, *Galdós gráfico (1861-1907)*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

Bibliografía

- ALAS «CLARÍN», L., *Cuentos Completos*, Ed. De Carolyn Richmond, Madrid, Alaguara, 2000.
- , *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, Rivkin, Laura (ed.) Madrid, Júcar, 1985
- , *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, Madrid. Fernández y Lasanta, 1892. Edición de estudio en Vilanova, A. ed. (1991): *Ensayos y revistas*. Barcelona. Lumen.
- , *Obras Completas Tomo II*, Ed. de Joan Oleza, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004.
- , *Obras Completas Tomo III*, Ed. de Carolyn Richmond, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003.
- , «Ibsen y Daudet», *Ensayos y revistas*, 1892.
- ALONSO CORTÉS, N., «'Clarín' y el 'Madrid Cómico'», *Archivum*. Nº. 2, pp. 43-61, 1952.
- ANDREU, A.G., *Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL, 1982.
- APARISI, P. y GIMENO, I. (Eds.), *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín*, 2 vols. Barcelona, Anthropos, 1996-2003.
- BENÍTEZ, R., *Ideología del folletín español. Wenceslao Ayguals de Izco*, Madrid, Eds. José Porrúa, 1979.
- BOTREL, J. F., «71 cartas de de Leopoldo Alas "Clarín" a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico*, y seis de Manuel del Palacio», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, LI, nº 149, pp. 7-53, 1997.
- , «Clarín y el *Madrid Cómico*: historia de una colaboración», en *Actas del Simposio Internacional sobre Clarín y La Regenta en su tiempo. 1984*. Oviedo. Universidad de Oviedo, pp. 3-24, 1987.
- , «La diffusion de *Madrid Cómico* (1886-1897)». *Presse et public*, Rennes, Université de Rennes 2, pp. 21-40, 1984.
- , «Le parti-pris d'en rire: l'exemple de *Madrid Cómico*», *Le discours de la presse*, Rennes, PUR2, pp. 85-92, 1989.
- BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.
- CORTIZO, M^a.E. y SOBRINO, R., «Leopoldo Alas Clarín y los problemas de la música española de finales del siglo XIX». *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de...*, Oviedo, 199-220., 2001.
- CHAMPFLEURY, J., *Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, Visor, 1992.
- DÄLLENBACH, L., *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991 (1977).
- DELGADO, S., «A guisa de prólogo», *Madrid Cómico* Nº 168, 8 de Mayo de 1886 en ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Obras Completas Tomo II*, Ed. de Joan Oleza.

- DIAGO, M., «*Un paraíso sin manzanas: crisol de temas y motivos literarios del joven Clarín*». *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas...*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 812-823, 1987.
- FERRERAS, J.I., *La novela por entregas, 1840-190*, Madrid, Taurus, 1972.
- GARCÍA SARRIÁ, F., *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J.M., «Las escritura en/de dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas», *Homenaje a J.M^a Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 825-837, 2000.
- MARCO, J., *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.
- OREJAS, F. G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- PALENQUE, M., «Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Vol. II, ed. de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, 1998.
- RICHMOND, C. (ed.), *'Vario'...y varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*. Madrid, Orígenes, 1991
- ROMERO TOBAR, L., *La novela popular española del siglo XIX*, Ariel, 1976.
- RUIZ PÉREZ, A., «Clarín y el mundo clásico», *Estudios Clásicos* III, pp 61-71, 1997.
- RUIZ TARAZONA, A., «Opera y zarzuela en Clarín» , en *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*, Madrid, Instituto Cervantes, pp. 185-198, 2001.
- SOBEJANO, G., «Clarín y la crisis de la crítica satírica», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967.
- TOLIVAR ALAS, A.C., «El universo sonoro de *Su único hijo*». *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de...*, Oviedo, pp 185-198, 2001.
- VALLS, J. F., *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, 1988.