

INESISMO Y DESDONJUANIZACIÓN EN *LA REGENTA DE CLARÍN: LA LECTURA QUIJOTESCA DE ANA OZORES DEL DRAMA DE ZORRILLA*

Alfonso Livianos Domínguez

Pese a que Vetusta se conjura para provocar la seducción de la Regenta, la caída de Ana Ozores¹ está causada fundamentalmente por su lectura quijotesca del drama de Zorrilla. La síntesis perfecta de espiritualidad y erotismo que se desarrolla en *Don Juan Tenorio* es percibida por la protagonista de Clarín como la tan largamente anhelada solución a su conflicto existencial. Independientemente de que el modelo suscite el deseo (como sostiene la teoría mimética de René Girard)² o, de que sea el deseo el que preceda al modelo, que después toma como guía, lo relevante estriba en que la Regenta encuentra la realización satisfactoria de sus ideales en el mundo de la literatura, lo que le hace creer que puede vivir en el mundo exterior la plenitud contenida en la obra de ficción. En su intento de materializar su mundo ideal, Ana adopta el modelo de doña Inés y deforma la realidad circundante, convirtiendo a Álvaro Mesía en el Tenorio enamorado de Zorrilla. La profunda desdonjuanización a la que Clarín somete a este personaje, revela la quijotesca proyección realizada por la Regenta, quien ve Tenorios (pasión, vitalidad, libertad, independencia, espontaneidad, dinamismo, autenticidad) donde sólo hay Álvamos (frialdad, conformismo, materialismo, sumisión, estatismo, cobardía, falsedad); en otras palabras, ve gigantes donde sólo hay molinos. De esta forma, Ana Ozores se vincula con Emma Bovary,³ a quien Ortega y Gasset se refirió como “un don Quijote con faldas” (*Meditaciones* 203), caracterización que podría aplicarse igualmente a la Regenta, pero quizás en mayor grado y de forma más compleja porque el “inesismo” que adopta era ya originariamente quijotesco. Esta conexión triangular entre Cervantes, Flaubert, y los grandes novelistas decimonónicos, tan decisiva para el desarrollo y consagración de la novela como género, fue estudiada por Américo Castro (“Introducción”), y aplicada al caso concreto de la obra de Clarín por Stephen Gilman y Robert M. Jackson.

Por lectura quijotesca no nos referimos únicamente a la deformación grotesca de la realidad objetiva ni a la cultura libresca que constituye parte importante de la personalidad de los personajes, sino también a la aspiración de vivir los ideales presentes en la ficción literaria, o por utilizar la terminología de Georg Lukács, los valores auténticos, en un mundo degradado que no solo carece de ellos sino que los desvirtúa ridiculizándolos. Este impulso, al que Américo Castro se refiere como incitación (*Hacia Cervantes* 245-47), y que puede llegar a ser sumamente intenso, hace que don Quijote, Madame Bovary y Ana Ozores, sean capaces “de lanzarse al camino, figurada o literalmente, después de su incorporación de la palabra” (Gilman 165). El legítimo intento de vivir sus deseos subjetivos en la realidad objetiva, o de “sustentar con el vuelo de la imaginación el mundo de sus sueños que ellos creen ser la verdadera realidad”

(Correa 26), se torna heroico al estar destinado al fracaso, dada la ruptura existente e insuperable entre el héroe y su mundo: “el deseo de la Regenta es inasequible en cuanto pertenece al dominio de las ideas puras, y cuando se corporeiza y entra en la dinámica social choca con la falsedad de las apariencias” (García 329).

En un punto de sus trayectorias vitales (la entrada de don Quijote en el palacio de los duques, y la declaración de amor de Mesía a la Regenta en la finca de los marqueses de Vegallana), ambos personajes (se podría incluir a Sancho Panza, porque él también ve convertirse en realidad su sueño de ser gobernador en un contexto falso e intencionadamente burlesco) creen que sus fantasías idealizadas se han materializado en el mundo real. Al ser recibido por los duques, dice el narrador sobre don Quijote, “aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (788), mientras que al escuchar las palabras de amor de don Álvaro, dice el narrador sobre la Regenta, “oía por la primera vez de su vida una declaración de amor apasionada pero respetuosa, discreta, toda idealismo, llena de salvedades y eufemismos que las circunstancias y el estado de Ana exigían, con lo cual crecía su encanto” (2: 491).⁴ La gran farsa caballerescas representada por los duques y su séquito con objeto de burlarse de don Quijote y de sus nobles ideales, es la misma farsa (a la que se llamará en este artículo, representación en curso), que Vetusta despliega con don Álvaro a la cabeza, con el propósito de desvirtuar a la Regenta y ridiculizar su romanticismo, creándose en ambas situaciones un simulacro de los mundos soñados por los protagonistas pero desprovistos de toda significación que no sea paródica o mezquina.⁵ La aspiración de Ana a vivir la plenitud romántica de la obra de Zorrilla en una ciudad que se declara radicalmente anti-romántica (“Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llamaba romántico todo lo que no fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero” (2: 72)) sería equivalente a la aspiración de don Quijote de vivir los ideales caballerescos en la España picaresca de comienzos del siglo XVII.

Este abismo insalvable entre los personajes y el mundo que los rodea, provoca, como señala Lukács,⁶ que su heroísmo y sus ideales sean percibidos como algo grotesco, y que se manifiesten en el mundo como locura caballerescas (don Quijote) y místico-romántica (la Regenta). Resulta significativo que los sueños del ingenioso hidalgo y de Ana Ozores parezcan convertirse en realidad por primera y única vez, a raíz de los depravados montajes burlescos preparados por los duques y Vetusta. De esta forma, “será a través de su ausencia o de su degradación, como encontraremos los auténticos valores éticos, surgidos siempre del enfrentamiento al mundo mezquino y negativo de la sociedad vetustense” (Beser, *Clarín* 87).

Como ha sido señalado ampliamente por la crítica,⁷ la novela de Clarín elabora con insistencia la relación existente entre literatura y realidad, tejiendo una compleja red de intertextualidades que resulta esencial para la caracterización de los personajes y el desarrollo de la acción, pero también para poder analizar una sociedad decadente e hipócrita, que el autor disecciona con gran precisión e ironía. Alas aprovecha los valores y significaciones de determinadas obras y tradiciones, y los utiliza creativamente en su propio análisis, en el que se reúnen simultáneamente el novelista, el crítico literario, y el moralista. El carácter teatral de la vida vetustense convierte a la ciudad en un espacio caracterizado por la inautenticidad de sus habitantes, cuyos comportamientos e identidades están basados en imitaciones de modelos

literarios, que se despliegan interminablemente en la gran representación de la “heroica” ciudad. Sus miembros son individualizados por medio de la identificación de los roles que representan, si bien sólo adquieren plena significación como componentes de la masa uniforme y de la representación en curso.

Los tres personajes sobre los que se estructura la novela, Ana Ozores, Fermín de Pas, y Álvaro Mesía presentan personalidades más complejas y con capacidad de autocrítica, desmarcándose en cierto modo, de la dinámica general que termina absorbiéndolos, provocando su caída.⁸ La Regenta constituye una acusación viviente para Vetusta, la cual intentará destruir su idealismo al insertarla en el sistema, para marginarla posteriormente por su osadía de desafiar el funcionamiento de una sociedad cuyas leyes internas resultan ser tan inalterables que hasta el adulterio ha de producirse conforme a unas reglas establecidas de antemano. Mesía adquiere de este modo una gran importancia al convertirse en el instrumento por medio del cual se restablece la “armonía”, ejecutando la voluntad colectiva de seducir al objeto de deseo vetustense. Esta adscripción absoluta del seductor local a su sociedad es antagónica a la esencia rebelde de Don Juan, constituyendo esta inversión una gran ironía subversiva del autor. El análisis de la deconstrucción realizada por Clarín del donjuanismo de don Álvaro y del inesismo de la Regenta, mostrará la íntima vinculación de la novela con el drama de Zorrilla, ejemplificada en el capítulo en el que Vetusta asiste al teatro, pero presente a lo largo de toda la obra.

La Regenta ve el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla

La representación de *Don Juan Tenorio* está ubicada en la parte central del texto (capítulo 16 de un total de treinta) con un claro propósito, constituirse en el punto de inflexión en la evolución vital de Ana Ozores, y consiguientemente de la novela. La relevancia de este pasaje ha llevado a Ricardo Gullón a afirmar que se trata de una escena decisiva (176) y a Frank Durand a considerar la acción principal de *La Regenta* “un reflejo deformado del drama de Zorrilla” (“Caracterización” 257). Resulta necesario analizar esta escena en relación con el resto del capítulo en que está inmersa, no sólo porque los antecedentes posibilitan que emerja como un auténtico clímax, sino porque es la totalidad lo que le confiere su importancia capital, tanto en el desarrollo de la trama como en el complejo temático de la novela.

La presencia del teatro en este capítulo puede apreciarse desde la escena inicial del caballo y el balcón: “La realidad se ha teatralizado: los personajes se presentan y obran como si estuvieran en un escenario, se han hecho a sí mismos figuras” (Domingo 97). De esta representación tan auto-consciente se deriva la invitación al teatro, donde se producirá el fenómeno opuesto: el teatro se convierte en realidad. La escena del caballo viene precedida por una sucesión de reflexiones de los distintos personajes sobre el curso de sus vidas y el estado de los acontecimientos relativos a la seducción de la Regenta. Los anhelos vitales y espirituales de Ana y los aparentes propósitos platónicos y purificadores del Magistral contrastan con las abyectas intenciones de Visitación, que encarna tanto el deseo de Vetusta de presenciar la caída de la Regenta como la actitud despectiva de la ciudad ante el romanticismo: “Visita era el papa de aquel dogma anti-romántico” (2: 72). De estas tres actitudes o propósitos, a lo largo de la novela se producirá el triunfo de Visita-Vetusta por mediación de don Álvaro, el fracaso del Magistral, y

la derrota de doña Ana, es decir, el triunfo de la masa sobre el individuo, y de lo prosaico sobre lo poético.⁹

La escena del jinete y la dama supone la primera verdadera incursión de la protagonista en la dinámica teatral de la ciudad, y por tanto, su primer momento de absoluta debilidad, que no es aprovechado por Mesía: “Si ese hombre no viniese a caballo, y pudiera subir, y se arrojara a mis pies, en este instante me vencía, me vencía” (2: 80). Es esencial para la comprensión de la novela, percatarse claramente de que el deseo erótico de Ana no es suscitado por el Don Juan Tenorio, sino que ya existía con anterioridad, algo que Clarín subraya en varias ocasiones de forma explícita: “Lo que no sabía don Álvaro [...] era que la Regenta soñaba casi todas las noches con él” (2: 73). Sin embargo, como sucede a lo largo de toda la obra, las grandes verdades hay que descubrirlas en las ironías y sutilezas, que en este pasaje radican en el hecho de que el narrador y los personajes no aluden en absoluto a don juanes y Tenorios, y que Mesía es descrito como jinete, caballero, galán, y un significativo y esclarecedor “hombre”. Desde el comienzo de la novela, don Álvaro es el objeto del deseo de Ana, como Clarín muestra claramente al aparecer Mesía por primera vez en la obra en una ensoñación de la Regenta: “Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía, el presidente del Casino, ni más ni menos, envuelto en una capa de embozos grana, cantando bajo los balcones de Rosina” (1:227). Esta teatralidad tan evidente en don Álvaro es percibida intuitivamente por la Regenta desde el principio, pese a que nunca incorpore este conocimiento a su consciencia. En este sentido, resulta muy significativo el contraste entre el momento imaginativo de Ana y la alusión prosaica a Mesía como presidente del Casino, que volverá a repetirse en el capítulo 28, inmediatamente después de que la Regenta escuche la declaración de amor antes citada: “Y Ana, encendida la mejilla, cerca de la cual hablaba el presidente del Casino” (2: 491). La fama, atractivo físico, y refinados modales de don Álvaro fijan en la conciencia literaria de la Regenta su deseo por Mesía, viendo en él al “perfecto seductor soñado a través de las lecturas” (Ciplijauskaitè 83). Hay, por tanto, utilizando la terminología de Girard, un mediador externo¹⁰ para el deseo de Ana, si bien no aparece especificado porque procede del “inconsciente” literario de una ávida lectora. Esta constituye la primera inserción de la Regenta en la inautenticidad vetustense, porque su anhelo y búsqueda de valores auténticos son degradados por su lectura folletinesca de la figura del galán, al reconocer y valorar únicamente sus rasgos superficiales al igual que hace Vetusta.

Las sensaciones placenteras experimentadas en la escena del caballo convencen a la Regenta de la legitimidad del adulterio mental y anticipan las intensas emociones que sentirá al ver por primera vez la obra de Zorrilla. Por medio de la escena teatral Clarín crea un espejo multidimensional en el que el drama representado y la vida real se reflejan e iluminan mutuamente, como queda sutilmente subrayado con la historia personal de Perales y la González, el matrimonio de actores que está representando la obra.¹¹ La yuxtaposición de ambos planos, “literally permeates his entire vision of Vetusta, and, the vision that the characters have of their world and of themselves” (R.Sánchez 492), de modo que las reacciones de los espectadores al *Don Juan Tenorio* convierten el teatro vetustense en otra representación teatral, paralela a pero inextricable del drama de Zorrilla, desplazándose toda la atención a la escena que está protagonizando Ana Ozores. Esto se resalta con el gran parecido físico existente y advertido por el público, entre la actriz que encarna a doña Inés y doña Ana, invirtiéndose de este modo la

dinámica de la representación, pues no es la Regenta quien se parece a la actriz sino ésta quien remite a aquélla, convirtiéndose en la estrella de la función. A *Vetusta* la obra de Zorrilla sólo le interesa como reflejo y parte esencial del drama en curso, la seducción de la Regenta. Por eso, únicamente el matrimonio Quintanar aprecia la obra teatral propiamente como tal. Don Víctor percibe en el teatro un mundo ideal donde poder revivir las glorias nacionales del pasado mientras que Ana ve reflejada su situación personal.¹²

Conviene detenerse en el paralelismo lógico pero subjetivo, que establece la Regenta entre su vida y el drama de Zorrilla porque revela claramente su forma de relacionarse con la literatura: “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 hacía...y don Juan ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia” (2: 107). Veamos la comparación vida-literatura siguiendo literalmente su razonamiento: V1 (Ana)- L1 (Inés); V2 (Caserón)- L2 (Convento); V3 (Don Víctor)-L3 (Noviciado de ocho años); L4 (Don Juan)-V4 (Mesía). La relación se invierte en el cuarto elemento, pues lo lógico hubiese sido, siguiendo la analogía, Mesía-Don Juan, sin embargo, sucede al revés. Las tres primeras identificaciones están muy claras para Ana, de ahí que surjan automáticamente, pero no así el último componente, Don Juan, al que busca—por eso altera el orden del paralelismo—y después encuentra en Mesía. Por medio de esta sutileza, Clarín nos muestra el momento exacto y preciso en que don Álvaro se convierte en don Juan Tenorio en la imaginación de la Regenta y las razones de esta transformación. De este modo, vuelve a subrayarse que, antes de la representación teatral, Mesía no era percibido por Ana como encarnación donjuanesca. No obstante, lo fundamental es que la Regenta se apropia quijotesca del texto de Zorrilla para que refleje las circunstancias de su propia vida y de esta forma pueda servirle de modelo para la realización de sus deseos, los cuales quedan justificados con su adopción del inesismo y la consiguiente transformación de Mesía en Tenorio. Doña Inés no es inicialmente un mediador girardiano,¹³ porque no es un modelo que suscite el deseo de Ana, pero sí constituye una canalización legítima para un deseo erótico ya existente y hasta entonces inasumible para la Regenta, dada la escisión irreconciliable entre sus aspiraciones místicas y sus deseos amorosos.

En el drama de Zorrilla, la Regenta encuentra materializados sus ideales, por eso, entusiasmada, exclamará, “Pero esto es divino” (2: 106), reflejando la admiración que Leopoldo Alas sintió siempre por esta obra. Ana, de esta forma, empieza a separarse definitivamente de sus modelos religiosos (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Chateaubriand, Fray Luis de León, San Agustín) porque ha encontrado una interlocutora más cercana y satisfactoria en doña Inés, al integrar religión y sensualidad¹⁴: “el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística” (2: 107). La destreza narrativa de Clarín le permite materializar su propósito de “pintar el efecto que produce en un alma de cierto temple poético el *Don Juan* de Zorrilla, visto por primera vez en la plena juventud” (*Obras Selectas* 1235) y simultáneamente despojar a esta experiencia de toda intimidad, al ser observada y reconocida por el público asistente al teatro de *Vetusta*. Esta serie de contrastes posibilita que el lector se sitúe en una posición de privilegio y pueda percibir desde su vista panorámica, la ingenuidad de la experiencia de la Regenta, que lejos de constituir lo que ella percibe como revelación salvadora, la conducirá irónica y

significativamente a un desenlace fatal: “She ends not by playing a role but by living the role that was projected for her” (Durand, “Structure” 147).

Esta peligrosidad incitadora del teatro queda ejemplificada en el cambio de postura del Magistral respecto a lo que él consideraba un pasatiempo inofensivo y falso. Aunque inicialmente don Fermín no se percata de la poderosa influencia que la ficción literaria puede ejercer en la inquieta imaginación de la Regenta, después entiende que la asistencia a la representación de *Don Juan Tenorio* no sólo ha supuesto un acto de desobediencia de su pupila sino que ha significado “un momento culminante del vivir en sueños” (Beser, *Clarín* 70), por lo que intensifica la recomendación de lecturas religiosas, consciente de que la literatura constituye para Ana un sustituto de experiencias no vividas y una fuente de modelos potenciales. La literatura puede suponer, como en el caso de la Regenta, una vitalidad contagiosa e incitar la búsqueda de plenitud y de valores auténticos o puede convertirse en una falsificación de la vida que reduce la existencia humana a fórmula, como sucede con los vetustenses, cuya vulgaridad y prosaísmo los hace conscientes y satisfechos imitadores, particularmente inauténticos, quedando los modelos originales vacíos de significado¹⁵ y reducidos a grotescas caricaturas: “Imitation and parody—the act of duplicating and mirroring while distorting—set in motion a cycle that keeps repeating itself producing greater distortion with each new reflection” (Durand, “Structure” 144).

Vetusta es, por tanto, un espacio infestado de mediaciones y dominado por réplicas interminables del deseo mimético, en el que todos representan el papel que les ha asignado la ciudad, cuya dinámica aceptan con veneración y a la que sirven fielmente, conjurándose para rechazar toda autonomía que no sea la de su misma maquinaria y para eliminar cualquier amenaza de autenticidad que pueda cuestionar su unidad anti-romántica. Vetusta sólo cree en la inmutable visión que tiene de sí misma. Clarín la despoetiza de tal modo, que el idealismo y el deseo quedan deconstruidos hasta sus últimas consecuencias: el único deseo auténtico de Vetusta es destruir los deseos auténticos de la Regenta.

Esta ironía, maravillosamente tejida por Clarín, vuelve a remitirnos nuevamente a su diálogo con Cervantes y a la interacción entre ficción y realidad, puesto que del mismo modo que don Quijote arrastra en su quijotismo a los demás, forzándoles a participar en su locura y mundo caballerescos, la Regenta y su romanticismo conseguirán que Vetusta se involucre en su mundo zorrillesco y participe apasionadamente en su caída. La relación entre literatura y vida es de doble sentido, de modo que ambos personajes también son arrastrados por la realidad, teniendo que negociar con ella, como nos enseña Cervantes con el episodio del baciuelmo, al que nunca accederá la Regenta porque se mantiene únicamente aferrada al plano de la ficción ideal (yelmo de Mambrino). Esta incapacidad de Ana podía ya apreciarse en su niñez, “Pero los libros que llegaban a sus manos, no le hablaban de aquellas cosas con que soñaba. No importaba; ella les haría hablar de lo que quisiese” (1: 251), y queda particularmente subrayada en la representación de *Don Juan Tenorio*, en que la Regenta no sólo se apropia de doña Inés y transforma a Mesía en el Tenorio, ignorando las diferencias existentes entre ellos y los personajes zorrillescos, sino que abandona el teatro al comienzo de la segunda parte, porque “prefirió llevar la impresión de la primera, que la tenía encantada” (2: 114). Esta tendencia quijotesca a transformar la realidad para adaptarla a sus ensoñaciones y propósitos, constituye la verdadera causa de su derrota: “La perdición espiritual y material de Ana fue resultado no sólo del determinismo naturalista, sino

también de su incapacidad para compaginar literatura y vida, argumento y tiempo, ilusión y realidad” (Gilman 168).

La Regenta termina siendo devorada, utilizando la significativa expresión sobre la que han estructurado sus ensayos Valis (*Decadent*) y Sinclair, por el complejo encadenamiento de una serie de razones, hábilmente orquestadas, que reflejan el naturalismo suavizado, pero evidente, de Clarín: “A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter en el individuo, existe la resultante del mundo moral social, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción natural combinada con anteriores fuerzas, compuestas, recibidas y asimiladas de largo tiempo, y por la acción del carácter de los individuos” (Beser, *Leopoldo Alas* 141). El destino¹⁶ final de la Regenta es consecuencia de su pasado, de su carácter, de la ceguera de su incitación exclusivamente libresca, pero también del modo en que los demás reaccionan a los acontecimientos, y si bien lo hacen respondiendo a sus propias motivaciones, éstas se encadenan provocando un final determinado en el sentido de que supone el cumplimiento en lo esencial, no tanto en las formas, de la voluntad original de Vetusta.¹⁷ Aunque el libre albedrío está presente en la novela, el autoengaño y la inconsciencia de Ana respecto a los factores condicionantes (herencia y ambiente) los vuelve mucho más determinantes. Esta intuición de Clarín sobre la relación proporcional entre consciencia y libertad (y que le lleva a desestimar el determinismo radical del naturalismo de Zola), encuentra su reflejo en la ciencia actual,¹⁸ según la cual, el determinismo y el libre albedrío no son incompatibles si hay consciencia en las decisiones y el resultado hubiera podido resultar siempre otro.

A raíz de la representación del *Don Juan Tenorio*, la Regenta comienza a asumir una posición activa en su vida. Primero, desfila en la procesión de Semana Santa,¹⁹ después aplica fervorosamente los consejos del doctor Benítez²⁰ y vive de forma simple y natural en el Vivero, y finalmente, se entrega a Mesía consumándose el adulterio. La obra de Zorrilla no es una inseminación malevolente como considera Mandrell (“Malevolent” 3) sino una incitación positiva, porque activa a la Regenta en su búsqueda y aspiración de vivir los ideales soñados, pero nos apropiamos de su certera expresión para aplicarla a la identificación quijotesca que Ana realiza entre Mesía y el Tenorio, y que supone la inserción de la falsedad vetustense en el inesismo auténtico de la Regenta y su entrega al sujeto equivocado. En este sentido, resulta muy significativa la ironía burlesca, casi despectiva, del narrador, cuando refiere el episodio colectivo del Vivero, en el cual Ana se comporta como un miembro más de la comunidad, y sobre todo, en sus conversaciones íntimas con Álvaro previas a la seducción final, llenas de clichés y retórica artificiosa: “Y Ana, encendida la mejilla, cerca de la cual hablaba el presidente del Casino, no pensaba en tal instante ni en que ella era casada, ni en que había sido *mística*, ni siquiera en que había maridos y Magistrales en el mundo. Se sentía caer en un abismo de flores. Aquello era caer, sí, pero *caer al cielo*” (2: 491). Este contagio de la Regenta de la “enfermedad” vetustense queda simbolizado en su expresivo abrazo con Visita—el dogma anti-romántico—, inmediatamente después de escuchar la teatralizada declaración de amor de Mesía, hábilmente adaptada a los sueños de Ana.

La visión quijotesca siempre surge del contacto directo con la realidad exterior, si bien ésta es deformada por las proyecciones subjetivas del imaginario literario del lector. La Regenta no convierte a un individuo cualquiera en Don Juan, sino que acepta la lectura vetustense, según la

cual don Álvaro es el Tenorio local dada su apostura física e historial seductor. La Regenta razona con claridad excepto en lo tocante a sus ideales místico-amorosos, del mismo modo que don Quijote sólo desvariaba con lo caballeresco. Por eso, Ana no ve que todo lo que ella desprecia de Vetusta está ejemplarmente presente en Mesía ni percibe que su fachada donjuanesca no sólo es puro artificio, carente de toda vitalidad, sino que resulta tan teatral como las ridículas actuaciones calderonianas de su marido. De esta forma, la Regenta se incorpora a la dinámica vetustense, y al asumir una de sus más vacías y consolidadas convenciones, su búsqueda de valores auténticos se vuelve igualmente degradada,²¹ es decir, inauténtica. Esta degradación puede hacer pensar que Clarín sitúa a Ana al mismo nivel que a Vetusta, “One meaning of Ana’s ultimate humiliation is that she, though an outcast, is really no different from the other Vetustans. She is part of a continuum, her self being defined only in relation to other selves, her ideal always grounded in her material context” (E.Sánchez, “From World” 38), pero se trata de degradaciones distintas puesto que el héroe busca una autenticidad que su mundo rechaza o ridiculiza.

El diálogo constante que Clarín establece con el drama de Zorrilla tiene dos partes insolubles, el inesismo de la Regenta, y la desdonjuanización de Mesía. En base a estos fenómenos, Alas reflexiona sobre la interacción constante entre ficción y realidad, y explora en el destino de sus personajes las consecuencias derivadas de realizar malas lecturas o interpretaciones excesivamente subjetivas o monológicas, que diría Bajtín.²² Aunque la Regenta percibe la belleza poética de *Don Juan Tenorio* y comprende bien la autenticidad de doña Inés, la incitación positiva de su lectura se ve afectada por su mala interpretación de la esencia donjuanesca. Por su parte, don Álvaro, aunque inicialmente ignora la naturaleza poética de la Regenta, que “tenía la cabeza a pájaros” (2: 73), y sólo comprende parcialmente que tiene un poderoso rival en el drama de Zorrilla—(“A Mesía le extrañó y hasta disgustó el entusiasmo de Ana. ¡Hablar del *Don Juan Tenorio* como si se tratase de un estreno! [...] No fue posible tratar cosa de provecho” (2: 108)), y en la naturaleza frente a la cual Ana “se pone seria como un colchón, calla y se sublimiza, allá a sus solas”, pensando, “está hermosísima así pero no hay que tocar en ella” (2: 73)—, con el tiempo interpreta correctamente la lectura realizada por la Regenta, adaptándose a su “inesismo”, consciente de que constituye la única forma de seducirla: “Aquella casada no era como otras; había que conquistarla como a una virgen; en rigor él era su primer amor” (2: 502). Por tanto, además de la interpenetración entre literatura y vida, estudiada por la crítica a partir de los perspicaces análisis de Durand de la duplicación interior y del sistema de espejos montado sobre reminiscencias literarias (Turner 79), hay que añadir la interacción de doble sentido entre lectura y escritura, tanto en el caso de los personajes protagonistas, como respecto a la propia novela, que es esencialmente metaliteraria y autorreferencial, lo que no resulta sorprendente al tratarse de la primera novela del mejor crítico literario español del siglo XIX.

En este sentido, *La Regenta* no es sólo un reflejo deformado del drama de Zorrilla, sino que también es una reivindicación de una obra especialmente apreciada por Clarín y a la que quería rendir homenaje sincero tras haber sido devaluada por el público, “porque conocen el drama desde antes de tener criterio para saborearlo y ya no les impresiona, o porque tienen el gusto de madera de tinteros” (2:104) hasta volverla grotesca: “Estos versos que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necedad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo” (2: 111). Clarín revaloriza *Don Juan*

Tenorio insertándolo en su novela, desde la cual realiza una de sus más brillantes críticas literarias, pues disecciona la belleza e idealismo de la obra contrastándolas con las lecturas despoetizadas y vulgares de que había sido objeto y que están tan presentes entre los vetustenses. La deconstrucción del donjuanismo de Álvaro Mesía resulta fundamental para entender la alta estimación clariniana del clásico de Zorrilla y la reflexión central de la novela sobre el acto de lectura.

Desdonjuanización e inesismo

El personaje de don Álvaro ha sido visto por la crítica como un personaje plano (según la clasificación de Forster) reducido a seductor de mujeres (Bobes Naves 140), relativamente plano (Jackson 223), poco espontáneo al tratarse de una imitación de un personaje literario (Brent 32), un instrumento de Vetusta para pasar por el común rasero a la Regenta (Alarcos 234), una versión deformada de un personaje tradicional español (Durand, “Caracterización” 257), un don Juan a cámara lenta (Rogers 96), el anti-Don Juan por excelencia (Oleza 85), una degradación positivista del mito (Beser, *Clarín* 64), y una inseminación malevolente del patriarcado (Mandrell, “Malevolent” 3). Aunque Mesía carece de la intensidad de Ana y Fermín y presenta un marcado carácter paródico, no nos parece inferior como creación literaria. Su complejidad es de naturaleza distinta, resultando su presencia en la novela de capital importancia, no sólo respecto al desarrollo de la trama sino también como forma de dialogar, crítica y creativamente, con la obra de Zorrilla.

Clarín no realiza tanto una parodia de Don Juan como del tipo al que había sido reducido el mito por las lecturas defectuosas de sus contemporáneos, es decir, lo que hace fundamentalmente es parodiar una parodia. La deconstrucción de Mesía permite revitalizar por contraste el mito donjuanesco y también reivindicar el vitalismo del modelo español frente a las versiones extranjeras. También posibilita a Clarín analizar la transformación de don Juan Tenorio y ensalzar el valor de doña Inés, de la que tan orgulloso se sentía Zorrilla. Don Álvaro no es un simple pastiche sino que presenta indudables rasgos donjuanescos, el más importante de los cuales, su existencia exclusivamente teatral y dependiente de la constante representación de sí mismo, permitirá comprender el inesismo quijotesco de la Regenta.

Las intenciones desmitificadoras de Alas pueden apreciarse en el nombre que le asigna a su personaje, Álvaro Mesía, que remite por un lado al personaje extremadamente apasionado del duque de Rivas (símbolo del romanticismo español, con quien el presidente del Casino no podría tener menos puntos en común), por otro a Luis Mejía, el oponente derrotado del Tenorio en el drama de Zorrilla (lo que señala, ya desde el comienzo mismo, que don Álvaro no es ni podrá llegar a ser un verdadero don Juan sino una simple imitación), y por último, como veremos luego, al Mesías cristiano. En este sentido, el hecho de que Vetusta le declare su Tenorio oficial y que don Álvaro se alce vencedor en todas sus aspiraciones, es una prueba evidente de la mediocridad reinante en la “heroica ciudad”, pero en otro plano en que nos detendremos más tarde, resulta una gran ironía clariniana. A diferencia de los otros vetustenses, Mesía es consciente de estar representando un papel, y su actitud materialista, cínica y escéptica le permite razonar positivamente, rechazando todo tipo de apasionamientos, y convertirse en un gran lector de los papeles representados por los demás. Don Álvaro aprovecha este conocimiento para adaptarse

a las lecturas realizadas por los otros y reflejar sus deseos. Por eso, aunque es constantemente ridiculizado por el autor, nunca llega a ser rebajado hasta el nivel medio de los vetustenses (Oleza 86). Su encarnación eficaz del papel donjuanesco que le ha asignado la ciudad es la forma en que Mesía consolida su importante posición en Vetusta, puesto que a diferencia del Tenorio, él no pertenece a la nobleza, y aunque se relaciona con las clases altas, su extracción es humilde.

“Esta noche he de gozalla” constituye uno de los lemas principales de Don Juan, y en él se sintetiza su plena inserción en el momento presente y su concepción vitalista de la vida. En cambio, don Álvaro está preocupado por su futura vejez y por el deterioro físico: “Sentía que dentro de su cuerpo había algo que hacía crac de cuando en cuando. Había polilla por allá dentro” (2: 504). La satisfacción de los sentidos es para Don Juan una forma de afirmar su libertad y de celebrar alegremente su entrega irresponsable al capricho absoluto de los instintos, mientras que para Mesía, sus triunfos amorosos son una forma de perpetuar su posición social y una constatación de la superioridad de su filosofía materialista: “No creía en la mujer fuerte ¡Señor si hasta la Biblia lo dice! ¿Mujer fuerte? ¿Quién la hallará?” (1:372). Al Tenorio le interesa la seducción en sí misma, tanto por la burla y el vencimiento de los obstáculos como por el disfrute físico, mientras que para don Álvaro, la conquista tiene siempre un propósito práctico: “Él era, ante todo, un hombre político; un hombre político que aprovechaba el amor y otras pasiones para el medro personal” (1: 369). Sus formas de actuar son también antagónicas: Don Juan actúa espontáneamente llevado por sus impulsos, y en cambio, Mesía razona con frialdad y traza su estrategia de forma calculada, desaprovechando lo que él llama “corazonadas” pese a que proceden de su razonamiento lógico y suelen ser certeras. La única vez que se entrega “valientemente” a ellas, en el duelo con Quintanar, es para llevar su cobardía a su máximo extremo: “No, no había sido él quien había disparado, había sido la corazonada” (2: 579).

Uno de los secretos fundamentales del poder seductor de Don Juan es su vitalidad desbordante, algo completamente ausente en don Álvaro, quien lamenta que la campaña de la Regenta le haya cogido ya en plena decadencia, viéndose obligado a economizar sus esfuerzos eróticos y a diseñar un programa de mantenimiento físico, consciente de sus limitaciones. Mientras el Tenorio abandona inmediatamente a sus víctimas, porque él es puro dinamismo, Mesía las conserva durante cierto tiempo, dejándolas por temor a no estar a la altura de sus demandas. La valentía bravucona y la provocación osada de Don Juan, para quien no hay desafío inasumible, están completamente ausentes en don Álvaro, cuya cobardía le hace temer constantemente la fuerza física de don Fermín y huye precipitadamente tras el duelo con Quintanar²³. La seguridad inquebrantable que Don Juan tiene en sí mismo y en la satisfacción instantánea de sus deseos, contrasta con las dudas de Mesía respecto al éxito de la conquista de la Regenta, demorando su seducción hasta tal punto,²⁴ que “se vuelve casi anticlimática” (Valis, *Decadent* 101). Para Biruté Ciplijauskaitė, se trata del “Don Juan más cobarde del siglo XIX” (84).

Uno de los discípulos directos de Clarín, Pérez de Ayala, considera que la verdadera esencia del donjuanismo es el poder misterioso de su fascinación, cómo las mujeres son seducidas como si fuesen hechizadas (*Las máscaras* 173), algo ausente en las conquistas de don Álvaro, que parecen rutinarias, desapasionadas, y consecuencia de la desidia e inmoralidad circundantes. Al Tenorio no le resulta suficiente seducir a las mujeres, sino que quiere que se enamoren y entreguen a él arrebatadas por su irresistible fuerza seductora. Mesía, por su parte,

espera pacientemente a que aparezca la debilidad femenina porque “no creía en la virtud absoluta de la mujer; en esto pensaba que consistía la superioridad que todos le reconocían” (1: 369). Don Juan aspira, por tanto, a despertar la naturaleza apasionada de las mujeres y a insertarlas en la dinámica revitalizadora de la voluptuosidad erótica, mientras que don Álvaro se contenta con recoger el fruto caído de la monotonía burguesa y tiene suficiente, en el caso de la Regenta—una enamorada del amor—, con ser el recipiente de sus proyecciones idealistas.

El segundo de los lemas que definen al Burlador, “Qué largo me lo fais”, expresa su indiferencia ante el discurso religioso, así como su vivencia exclusiva en el momento presente. Mesía, en cambio, solamente se acuerda de las cuestiones del espíritu cuando se encuentra enfermo y sólo, y le entra el miedo a una posible condenación por la inmoralidad de su vida. La mentira y el juramento en falso constituyen en Don Juan un verdadero riesgo moral y filosófico, y por tanto, son genuinas expresiones de su naturaleza transgresora, mientras que en don Álvaro son manifestaciones básicas de su falsedad y del carácter teatral de su representación.

Ramiro de Maetzu considera que la superioridad y el secreto de Don Juan radican en su libertad, irresponsabilidad e imposición absoluta de su voluntad (94), mientras que la hegemonía de Mesía se debe a su conocimiento de las convenciones amorosas y de las rutinas sociales, y a su buena lectura de las expectativas de los demás. Don Álvaro no sólo carece de adversarios de entidad—a excepción del Magistral, maniatado por su condición de clérigo y que es quien mejor ve la superficialidad donjuanesca de Mesía, porque al igual que éste es un buen lector del otro—, sino que realiza el asalto a la Regenta, o por utilizar el motivo literario señalado por Blanco Gómez, el asedio al castillo, con la colaboración de toda Vetusta, rasgo evidentemente antidonjuanesco, puesto que Don Juan es esencialmente un individualista.

Las diferencias entre don Juan Tenorio y Mesía son sustanciales, fundamentalmente en lo que respecta a sus actitudes y motivaciones internas, pero también pueden señalarse importantes rasgos comunes. Tanto don Álvaro como Don Juan conceden gran importancia a la fama porque “el nombre hace al hombre hombre” (Unamuno 861). Por eso, ninguno de los dos duda en hacer ostentación de sus conquistas amorosas, aunque el Tenorio las proclama de manera más escandalosa al formar parte de su actitud desafiante y de su anarquía moral. Mesía exhibe su historial seductor en la cena en honor de Pompeyo Guimarán, aunque termina “cansado y algo arrepentido de haber hablado tanto” (2: 242). La relevancia del prestigio es tan decisiva para la conservación de su posición que a don Álvaro le horroriza hacer el ridículo y que se hagan públicas sus debilidades, y en este sentido se explica su obediencia a Frígilis, puesto que éste presenció y decidió no revelar su gran cobardía en un duelo acontecido antaño. Las mujeres se enamoran del Tenorio antes de conocerle debido a su fama de seductor, pero también por su buena apariencia física, rasgo que se subraya continuamente en relación a Mesía. Una de las armas donjuanescas más poderosas es la palabra, por medio de la cual Don Juan seduce y miente, como también sucede con don Álvaro y sus declaraciones de amor hábilmente declamadas y preparadas con astucia. Su destreza lingüística les permite manipular y persuadir a los demás, así como mantener a salvo su imagen admirada. La elegancia y los modales nobles también constituyen parte del atractivo donjuanesco, y en este sentido, Clarín subraya el contraste entre la refinada vida pública de Mesía y la vulgaridad de su fonda, particularmente con esa inolvidable escena en que don Álvaro antes de acostarse deja colgada su prenda de abrigo interior de franela

en la percha del armario de su habitación. Mesía es muy consciente de la importancia de las apariencias, y por eso cuida al máximo su reputación e indumentaria, en especial su pechera blanca, porque en ellas reside gran parte de su donjuanismo.

Para Don Juan, el fin siempre justifica los medios, y no hay trampa o truco innoble si sirve bien a su propósito, como reconoce don Álvaro para sí mismo de forma elocuente: “el amor no se anda con libros de caballerías” (2: 85). Tanto Mesía como Don Juan son individuos arrogantes y vanidosos, cualidades inevitables de sus personalidades egocéntricas: “Se confesaba todo lo enamorado que podía estarlo de quien no fuese don Álvaro Mesía” (2: 515). No obstante, su egolatría no resulta irritante sino humorística, consecuencia del cinismo tan grande que ambos seductores muestran respecto a todo lo que no sea ellos mismos. Los dos tienen sentido del humor, si bien es de naturaleza diferente: burlesco y provocativo en el Tenorio, mordaz e irónico en Mesía. Don Juan es más teatral y exhibicionista que don Álvaro, pero éste está mucho más pendiente de sus gestos puesto que depende de ellos para representar eficazmente su papel. Tanto el uno como el otro se encuentran constantemente en el escenario: Don Juan, como señala Unamuno, “está siempre representándose a sí mismo” (858), mientras que Mesía está siempre representando a Don Juan.

Uno de los rasgos donjuanesco esenciales consiste en activar la iniciativa de la mujer, la cual abandona su tradicional condición de objeto para convertirse en sujeto. En este sentido, Ortega y Gasset considera que “Don Juan no es el hombre que hace el amor a las mujeres sino el hombre al que las mujeres le hacen el amor” (*Estudios* 41) mientras que Unamuno, en términos parecidos, señala que las mujeres se compadecen de Don Juan y le agradecen “que se fije en ellas, que les reconozca personalidad, y que las quiera—aún sin él propiamente quererlo—hacer madres” (863). Tanto Don Juan como Mesía constituyen el objeto de deseo femenino, proyectándose sobre ellos sus fantasías erótico-amorosas, intensificadas al mezclarse con sus intentos de cambiar el comportamiento promiscuo de los seductores. De esta forma, el Tenorio y don Álvaro constituyen una doble motivación, puesto que las mujeres aspiran a satisfacer su fantasía de burlar al burlador y posibilitar su redención, al mismo tiempo que desean alzarse victoriosas respecto a sus otras rivales, reteniendo al objeto de deseo disputado. Al estar las mujeres atrapadas en las redes del patriarcado o del matrimonio, su aventura con Don Juan y con don Álvaro supone un acto de rebeldía y un grito de protesta, constituyendo un tipo de liberación.²⁵ Este carácter subversivo y acrático de Don Juan, que desafía las convenciones y atenta contra la honra y el honor, provoca su condena social porque “bajo su apariencia frívola e irresponsable, había una fuerza destructora del orden moral y un síntoma de degeneración social” (Marín 392).

Esta sería la comparación entre Don Juan y Álvaro Mesía. En el siglo XIX, el poeta vallisoletano recoge la contribución de Antonio de Zamora, y transforma decisivamente la naturaleza esencial de don Juan Tenorio. Los cambios introducidos por Zorrilla, el enamoramiento y la salvación final por mediación de doña Inés, humanizan profundamente el mito donjuanesco, pero no ha de verse en ello una desdonjuanización, sino el trabajo del mito sobre sí mismo. Como han señalado los mitólogos Joseph Campbell, Mircea Eliade, y especialmente, Hans Blumenberg,²⁶ los mitos necesitan ser revitalizados por medio de reelaboraciones artísticas y de nuevas interpretaciones críticas, porque la naturaleza del mito es dinámica y vive de su propia y

constante transformación: El mito es su propia variación. El Tenorio de Zorrilla se convierte en el más popular de los don juanes, no tanto por su final feliz como por su vigorosa renovación de la esencia donjuanesca, al liberar al mito de su eterna auto-representación.

Sobre el tablado del teatro de Vetusta (capítulo 16) tendríamos al Don Juan de Zorrilla, el cual incorpora al Don Juan de Tirso, “el Burlador”, incrementando incluso su naturaleza trasgresora, para después trascenderlo, es decir, transformarlo por medio del amor. Sin embargo, a Vetusta no le interesa en absoluto la conversión amorosa del Tenorio, y considerará únicamente su lado Burlador, es decir, el personaje demoníaco y sensual, que con sus conquistas y abandonos amorosos, iguala a sus víctimas, colocándolas a todas al mismo nivel de bajeza y podredumbre (maridos deshonorados y esposas seducidas). En cambio, la Regenta se centrará en el enamoramiento del Tenorio de la inocencia y bondad angelicales de doña Inés, y su salvación romántica por medio del amor. De esta forma, y en lo que constituye una gran ironía clariniana, el resultado de las expectativas es invertido, puesto que Mesía no será el salvador sino el Burlador para Ana, mientras que se convertirá en el Tenorio salvador de Vetusta.

El éxito de Mesía le convierte en el Mesías vetustense, función que ya se anticipaba en esa parodia de la última cena (Capítulo 20) en que don Álvaro presidía la mesa sobre los otros doce comensales, a los que adoctrinaba con sus historias amorosas de seducciones inmorales como si se tratase del mismo (anti) Cristo. Su nombre le señala como el sumo sacerdote de la religión vetustense, el Hijo (Mesía) que cumple la voluntad del Padre (Vetusta) de salvar a la comunidad del pecado romántico (Inés / Ana), implicando su sacrificio al tener que huir de la ciudad tras haber consumado su misión. La hipocresía de Vetusta es total al promover subrepticamente el quebrantamiento de sus propias instituciones y regularizar estas violaciones con normas prefijadas, sancionando duramente con el ostracismo social a los ofensores que, como la Regenta, proporcionan un escándalo inaceptable, que la propia Vetusta ha contribuido a provocar. Mesía es, por tanto, consecuencia y fiel reflejo de la falsedad de su sociedad, y en este sentido, constituye una versión donjuanesca muy cercana a la de Molière quien “sustituye al hombre de acción español por un francés reflexivo y cínico que supera intelectualmente a los demás personajes y cuya hipocresía parece un reflejo de la sociedad más que un vicio personal suyo” (Marín 394).

La poca afinidad de Mesía con don Juan Tenorio es reconocida por el propio personaje: “el drama de Zorrilla le parecía inmoral, falso, absurdo, muy malo, y siempre decía que era mucho mejor el de Molière (que no había leído)” (2: 84). “Don Juan al salir de España, pierde su gallardía impetuosa de galán irresponsable, símbolo del instinto sensual en libertad, para hacerse un hedonista cínico e ingenioso, consciente de su papel dentro del orden social y más apto para hablar que para obrar” (Marín 393). De todos los don juanes posibles, el de Zorrilla es el menos apropiado para Álvaro, cuya encarnación donjuanesca es mucho más afín a los modelos extranjeros como él mismo señalaba anteriormente. Según Marín, en la degeneración europea del modelo español se añaden cualidades nuevas, como el ateísmo, la hipocresía, la traición y la cobardía, no quedando nada de todo aquello que le concedía valor humano al Burlador originario (394).

Todos estos valores “extranjeros” tan presentes en Mesía acentúan todavía más la grotesca lectura realizada por Vetusta de la obra de Zorrilla, a la que extranjerizan y despojan

de toda poesía y autenticidad, al convertir a don Álvaro en don Juan Tenorio. Clarín realiza el proceso inverso, revitalizando el don Juan español por medio de su disección minuciosa del “extranjero” Mesía, cuya encarnación de Don Juan encuentra su doble metafórico en ese pavo real disecado en el caserón de los Ozores, hermoso por fuera, hueco y vacío por dentro. La Regenta comparte con Vetusta esta asociación, pero su identificación es de naturaleza distinta, puesto que ella necesita un Tenorio para poder encarnar a doña Inés. En su apropiación de la obra de Zorrilla, lo importante es Inés, no Don Juan. Por eso, Ana no dialoga con la obra de Zorrilla, sino que le impone su monólogo. Esta actitud “monológica” provoca que únicamente considere una parte de la ecuación zorrillesca, sin percatarse de que la esencia de la obra radica en la alquimia producida por la mutua y genuina interacción entre Don Juan y doña Inés, algo inviable entre ella y el “disecado” Mesía. Aunque Ana capta la plenitud contenida en la literatura y su positiva incitación a la autenticidad, la lectura no la convierte en una mejor lectora de sí misma, al ser incapaz de aceptar la diferencia existente e inevitable entre el mundo ideal y el mundo real. Si en su niñez había sido estigmatizada por ese episodio inocente de la barca que la sociedad desvirtuó desde su propia inmoralidad, sus intentos adultos de encarnar activa y apasionadamente sus ideales obtendrán idéntica respuesta descalificadora (procesión de Semana Santa y adulterio con Mesía).

Esta lectura monológica queda ejemplificada con la búsqueda infructuosa de su anhelado “hermano del alma”, aquel que ya desde su infancia, no llenaba el molde de sus expectativas: “Necesitaba un héroe y le encontró: Germán, el niño de Colondres [...] La única ocasión en que Germán correspondió al tipo ideal que de su carácter y prendas se había forjado Anita, fue cuando aceptó la escapatoria nocturna” (1: 253). Ana convierte a Fermín en un hermano del alma viendo en él lo que quiere ver, de igual modo que hará con don Álvaro. Mesía lee muy bien el monólogo de Ana y su necesidad de legitimar los deseos físicos con aspiraciones idealistas (además de percatarse de que necesita eliminar al Magistral en el ánimo de la Regenta) por lo que cumple sus expectativas representando y diciendo todo lo que ella espera oír, recurriendo para su interpretación de libertino sentimental, enamorado y arrepentido, a todos los estereotipos de la literatura más folletinesca, que representa de manera literal. Si sentimos que el adulterio de Ana es una caída, no es por el adulterio en sí, que está legitimado dadas las circunstancias tan opresivas de su vida, ni tampoco, como suele señalarse, porque Mesía sea indigno (que lo es), sino porque el adulterio está falsificado por la aceptación de toda una serie de convenciones literarias, es decir, está literaturizado y constituye una copia mimética, no correspondiéndose a la autenticidad buscada por la Regenta ni a la pasión sincera de su entrega. La degradación se produce al sucumbir a las apariencias y a las retóricas manidas, que convierten a Mesía en un Tenorio porque previamente ya era el objeto de deseo de Ana al parecerle un galán salido de las novelas. En su intento de vivir en la vida real la plenitud de la ficción, Ana espera que esa autenticidad se manifieste en formas idénticas o muy similares, falsificándose de este modo su experiencia pero no su incitación que, en cambio, es degradada.

Podría decirse que la aspiración de Ana de vivir la “verdad novelesca” se ve truncada al insertarse en la “mentira folletinesca”²⁷ de la representación vetustense en curso. El deseo de la Regenta de definirse contra Vetusta no puede tener éxito porque nunca comprende que hay en ella misma mucho de todo aquello de lo que quiere disociarse, y que la mediación auténtica de

doña Inés es una mediación vinculada a la satisfacción de un deseo (don Álvaro) previamente suscitado por otra mediación diferente (los romances folletinescos). Su tendencia a la pomposidad dramática ya había quedado clara en la naturaleza teatral de la ensoñación que antes citamos, en la cual Ana imaginaba a Mesía en el Teatro Real de Madrid. No resulta sorprendente en una novela tan meticulosamente realizada, que sea justo después de su extravagante y teatralizada participación en la procesión de Semana Santa, cuando Ana decida integrarse como un miembro más de la dinámica vetustense: “Mi salud—pensaba—exige que yo sea como todas: basta para siempre de cavilaciones y propósitos quijotescos y excesivos [...] seré como todas” (2: 487). Esta afirmación resulta muy irónica no sólo porque abre definitivamente la puerta para que Ana sea seducida “como todas”, sino porque revela su autoengaño e incapacidad para entender que en algunos sentidos ella nunca dejó de ser como los demás, como demuestra su valoración positiva y superficial de Mesía, al compartir con Vetusta un mismo imaginario literario. Esta ilusión de autonomía es la gran verdad revelada por las obras maestras decimonónicas, en el caso de Clarín expresada ya desde el mismo título, como apuntara Rutherford al reflexionar sobre las dificultades de traducirlo al inglés (17).

Sin embargo, la Regenta no puede ser como todas por la oposición constitutiva señalada por Lukács y Goldmann (*Para una sociología* 17), su búsqueda es auténtica aunque su proceder no lo sea y, además, porque ella es el objeto de deseo colectivo. Como indica Durand, “Aun en su adulterio, Ana rechaza la ética de los demás. Cuando se rinde a don Álvaro lo hace por amor y, como una novia en día de casamiento, exige la constancia y eternidad de ese amor” (“Crimen religioso” 306-07). Por eso, después de la seducción, el narrador abandona el tratamiento irónico y despectivo con que se había dirigido a Ana en las escenas campestres del Vivero y vuelve a tratarla con respeto porque la Regenta recupera la autenticidad en su entrega amorosa: “Esto solía decir ella en brazos de su amante, gozando sin hipocresía, sin la timidez, que fue al principio real, grande, molesta para Mesía, pero que al desaparecer no dejó en su lugar fingimiento” (2: 514). Clarín convierte a la Regenta, una vez seducida, en una auténtica encarnación de doña Inés a raíz de la cual destacar la admirable transformación zorrillesca del Tenorio, cuyo alejamiento del arquetipo va a reflejar por contraste la incapacidad de Mesía para desprenderse de su papel.

Calificábamos anteriormente el inesismo de quijotesco, porque refleja una de las características principales del ingenioso hidalgo, que consiste en ver el potencial de las cosas, la presencia de una realidad ideal en algo que aparentemente está lejos de poder serlo. Esta cualidad requiere grandes dosis de inocencia para poder proteger a la mirada del influjo contaminante de las apariencias y dinámicas ya existentes.²⁸ En otras palabras, don Quijote, doña Inés y la Regenta conceden el beneficio de la duda. Nada más noblemente quijotesco en este sentido que la actitud de la heroína de Zorrilla de creer en Don Juan y de ver la posibilidad de cambio en una actitud vital que siempre se repite a sí misma y que nunca ha dado muestras ni atisbos de cambiar en lo esencial. Ana, de igual forma, va a creer posible que Mesía pueda abandonar su libertinaje y convertirse en su amante “para siempre”. Si Don Juan había justificado su vida criminal e irreverente por la falta de inocencia en el mundo, y consiguientemente, comienza a transformarse al toparse con la candidez de doña Inés, Mesía en cambio, sólo se apasionará temporal y superficialmente a pesar de haber encontrado en la Regenta la autenticidad que según su filosofía materialista no existía.

Pese a la pasión sincera de Ana, que ya no quiere más teatralidades, la Regenta no consigue que don Álvaro se olvide de su papel: “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. Mesía no echaba esto a mala parte; también él reconocía que lo mejor era callar, dejase adorar por buen mozo” (2: 514). El diálogo entre ellos es de nuevo imposible pero ahora por razones diferentes: “la mujer más hermosa de Vetusta le adoraba; y le adoraba por él, por su persona, por su cuerpo, por el *físico*” (2: 514). La cursiva del propio Clarín resalta la incapacidad de don Álvaro para entender la plenitud de la entrega amorosa de Ana, que es reducida al plano físico, y cuya valoración grosera (hambre atrasada, adúltera primeriza, frenética de amor, escrúpulos místicos) por parte de Mesía va a provocar, como señala Bobes Naves (141), que el narrador intensifique sus ataques contra él, llamándole entre otras cosas: el gallo corrido y gastado, el Tenorio vetustense, el Gran Tacaño del amor, el libertino gracioso, el seductor de oficio.

La inconsciencia de Mesía respecto de su dependencia absoluta del papel que representa le impide entender cualquier atisbo de autenticidad, lo que le lleva a interpretar las palabras de amor eterno de la Regenta, únicamente en el plano de la seducción erótica, es decir, acorde con el papel del que depende y en función al cual se percibe a sí mismo. En este sentido, no estamos del todo de acuerdo con que Álvaro “no se pierde en la ficción ni se deja dominar por el personaje. Se limita a adoptar el papel de Don Juan” (Oleza 70), porque Mesía carece de identidad alguna más allá de su papel de seductor, como se ejemplifica en la novela con la gran cantidad de formas diferentes con que se le menciona. Esta petrificación del don Juan vetustense, incapaz de reaccionar a la intensidad de la Regenta, y que siempre se repite a sí mismo de idéntica forma (miedo a no dar la talla, pavor al desgaste físico, obsesión con su decadencia) no puede resultar más opuesto al Tenorio de Zorrilla, cuyo enamoramiento y conversión final deben contemplarse como síntomas de un cambio más relevante: la pérdida del carácter inalterable e inequívoco del protagonista, en el que se instaura gradualmente una forma de interioridad conflictiva, una conciencia de sí mismo. El gran mérito de Zorrilla fue conseguir humanizar a Don Juan y aun así preservar su condición de mito, puesto que la esencia donjuanesca era su incapacidad amorosa, al ser todo seducción. Mucha responsabilidad de ello la tuvo su creación de doña Inés, a través de la cual fue capaz de naturalizar la transformación del Burlador. Si Ana ha obtenido diferentes resultados se ha debido a la falsedad de Mesía y a su errónea asociación con Don Juan, no a su encarnación de doña Inés.

Conclusión

A los ojos vetustenses, la Regenta ha sido derrotada al caer en el adulterio, asumiendo de este modo, el papel que se había preparado para ella: “Ana is a projection of the *perfecta casada* who should, or must, according to the social mores of the Vetustans, succumb to adultery and thereby descend to the distorted literary standard of the rest” (Durand, “Structure” 146). Sin embargo, los lectores sabemos que Ana desestimó el papel de esposa perfecta, y al concebir el amor en los términos de la heroína zorrillesca, como una locura mística y para siempre, creyó poder ser una adúltera virtuosa. La Regenta, a diferencia del resto, ha llenado su modelo encarnando los valores “inesianos” hasta el final, aunque haya sido de manera quijotesca y

degradada. La prueba de la autenticidad de su inesimo es que provoca un desenmascaramiento generalizado, sacudiendo a la ciudad de tal modo que la literatura se transforma grotescamente en realidad, siendo las prosaicas imitaciones vetustenses confrontadas con la poesía de los modelos originales.

Sin estar en desacuerdo con las convincentes interpretaciones realizadas por la crítica,²⁹ creemos que la polivalencia del final posibilita también una lectura más constructiva. Wiltout considera que Clarín condena a su protagonista al peor de los castigos: “el fin de Ana Ozores es de pura tragedia, la muerte en la vida, que es peor que la muerte” (241). Esta ausencia de la muerte final de la protagonista singulariza la obra maestra de Clarín respecto a las otras grandes novelas de heroínas decimonónicas³⁰: *Madame Bovary*, *Effie Briest*, *Anna Karenina*, *Fortunata y Jacinta*, *O primo Basilio*. La supervivencia de Ana Ozores no supone una muerte en vida, posiblemente tampoco la muerte total de su idealismo, porque éste ha dado muestras, pese a su desenfoque e inestabilidad, de ser francamente resistente. El atroz desencuentro con Fermín rompe definitivamente el vaivén³¹ existencial de la Regenta, y en este sentido, consideramos una gran aportación, plenamente realista, el que la novela se centre en una parte de la vida del personaje, y que su final constituya la muerte de la conciencia de Ana tal y como se había venido desarrollando hasta el momento. La obra de Clarín prescinde de la muerte final porque su esencia no radica únicamente en la imposibilidad de vivir plenamente los ideales sino también en la necesidad de expandir la conciencia y evitar el autoengaño, impidiendo de esta forma que los factores condicionantes se tornen fatalmente determinantes. Los sucesivos desengaños vividos por Ana revelan su ilusión de autonomía, y el escatológico beso final de Celedonio³² apunta a la desaparición de los cuentos de hadas de su horizonte de expectativas: sella el final de su inocencia. La novela de Clarín integra de este modo, el idealismo abstracto con el romanticismo de la desilusión, y deja su novela a las puertas del tercer tipo novelístico señalado por Lukács: “La novela educativa, que termina por una autolimitación que siendo, sin duda, una renuncia a la búsqueda problemática, no constituye, sin embargo, ni una aceptación del mundo de convención ni un abandono de la escala implícita de valores” (Goldmann 18). Si la aventura del héroe, como nos dicen Joseph Campbell (*Héroe*) y Georg Lukács, es la trayectoria de la conciencia, la novela como género de la madurez viril (Lukács 91-96) supone el reconocimiento de esta autolimitación, adquirido tras la experiencia novelesca.

La novela de Clarín se estructura sobre espejos que imitan, pero también sobre espejos que desenmascaran. La Regenta revela con su incitación auténtica la falsedad de Vetusta, capaz de apasionarse únicamente en su conjura contra el idealismo de Ana, verificando de esta forma la autenticidad que rechazaba. Por su parte, la “heroica” ciudad le demuestra lo ilusorio de su creencia de no estar influida por el ambiente y de mantenerse al margen de la mediocridad reinante a la que todos contribuyen: La visión de Clarín “does not show man as dragged down by environment, but as compounded of and making up that environment” (Ife 22). Si Ana, como dice Durand, termina viviendo el papel que Vetusta había preparado para ella, es porque su lectura también contiene muchas mediaciones populares. La opinión generalizada de que Clarín no ofrece solución alguna (“Pero los procedimientos irónicos de Alas no apuntan a ninguna otra escala de valores que pudiera remplazar estas fantasías. Todos los valores morales resultan dudosos, porque ningún esquema abstracto puede resistir el contacto con la realidad” (Weber,

“Ideología y parodia” 127)) puede cuestionarse si entendemos su novela como un maravilloso contrapunto entre la victoria de su representación artística—plenamente consciente de su naturaleza multitextual y por ello en constante y fructífero diálogo con la tradición literaria, con sus contemporáneos (Galdós especialmente), y con el mundo real que observa con meticulosidad naturalista—y el fracaso monológico de su protagonista.

La Regenta es una lúcida reflexión sobre la naturaleza de la lectura y el modo en que ésta influye y es influida por la personalidad e inconsciente literario del lector así como por el ambiente y el imaginario colectivo. El carácter metaliterario y autorreferencial de la novela de Clarín la convierten en un ejemplo paradigmático de escritura como forma de lectura. La búsqueda infructuosa de la Regenta del “hermano del alma” apunta directamente a la ausencia de ese lector ideal, imprescindible para el éxito de toda ficción. Muy bien había leído Alas el *Quijote* al sembrar profundamente en el alma de su protagonista esa necesidad ontológica de un compañero ideal con el que poder tejer y sostener una ficción liberadora que satisficiera sus anhelos de autenticidad. Mejor aún lo leyó al privarla de él, porque ese fue el regalo incommensurable e irreplicable, en forma de aldeano comilón y refranero, con que Cervantes recompensó el espíritu noble y generoso de su maltratado hidalgo. Lo que no sabía la Regenta, pero entendió muy bien Clarín, es que la ficción ideal tejida con el hermano del alma había que negociarla por medio del diálogo constante:

y llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo:

Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (865).

University of Colorado at Boulder

NOTAS

¹ Optamos por referirnos a la Regenta como Ana Ozores en vez de Ana de Ozores, porque es así como se la menciona en la práctica totalidad de la novela.

² En *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), René Girard expuso por primera vez su admirable teoría mimética del deseo, la cual ha seguido desarrollando hasta el momento presente. Para Girard, la dinámica del deseo no obedece a la relación lineal “sujeto desea objeto deseado”, sino que conlleva un tercer término que le sirve de guía y modelo, el mediador. El deseo presenta por tanto, una estructura triangular, y no depende de las cualidades inherentes al objeto ni tampoco de la espontaneidad del sujeto; depende del mediador, que es quien suscita el deseo, deseándolo él mismo. Para Girard, los grandes novelistas revelan en sus obras “la verdad novelesca”, es decir, la presencia del mediador, desenmascarando con ello la ilusión de autonomía (la mentira romántica) a la que el hombre moderno está tan apegado (7-17).

³ *La Regenta* ha sido vinculada con *Madame Bovary* desde su publicación, como atestiguan las acusaciones de plagio de Bonafaux a las que Alas daría réplica ejemplar (*Obras selectas* 1232-36). En relación a esta cuestión, compartimos plenamente, tanto la opinión de Gilman: “Tal es el caso de Ana de Ozores, ni continuación ni copia, sino una contestación profundamente conmovedora a la vez que palpitante al quijotismo de Emma Bovary” (164) como la de Rutherford: “la tan cacareada comparación con *Madame Bovary* se basa en semejanzas superficiales: son dos novelas profundamente diferentes” (13). Véase al respecto: S.H. Eoff, “In Quest of a God of Love: Gustave Flaubert, Leopoldo Alas,” *The Modern Spanish Novel* (New York, 1961), 51-84; J.V. Agudiez, “Emma Bovary-Ana Ozores o el símbolo del amor,” *Romanic Review* 54:1 (1963), 20-29; G. Correa, “El Bovarysmo y la novela realista española,” *Anales Galdosianos* 17 (1972), 25-32; C. Clavería, “Flaubert y *La Regenta*,” *Clarín y La Regenta* (Barcelona, 1982), 163-84; G. Sobejano, “*Madame Bovary* en *La Regenta*,” *La Regenta de Leopoldo Alas* (Madrid, 1988), 223-33; E. Sánchez, “Beyond the Realist Paradigm: Subversive Stratagems in *La Regenta* and *Madame Bovary*,” *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín* (Ann Harbor, 1990), 101-16;

⁴ Todas las citas de la novela de Clarín están tomadas de la edición de Joan Oleza.

⁵ Se sale fuera del enfoque de este artículo, el análisis comparativo de las distintas reacciones de don Quijote, Sancho Panza y la Regenta a las respectivas farsas en que se ven envueltos. Simplemente apuntar de modo muy sintético que don Quijote, significativamente, considera una verdadera jaula su estancia en el palacio de los duques, constituyendo sus primeras palabras fuera de la “prisión”, su ilustre parlamento sobre la libertad como el bien máspreciado de los hombres, mientras que Sancho Panza, hartado de las inconveniencias sufridas en sus escasos días de gobierno, decide poner fin a su experiencia, consciente de que su sueño de gobernador se ha convertido en pesada e insatisfactoria pesadilla. En ambos casos se ejemplifica la dinámica esclavizadora del deseo.

⁶ Lukács establece una tipología de la novela, ya clásica y que por conocida omitimos, basada en las relaciones existentes entre el héroe y el mundo. Ubica a *Don Quijote* en la categoría del idealismo abstracto mientras que *La Regenta*, como señala Sobejano (“*Madame Bovary*” 233), pertenecería al segundo tipo, la novela de la desilusión romántica. Como es consustancial a toda categorización, algunas novelas se resisten a ser encasilladas en compartimentos estancos, pudiendo adscribirse a más de una categoría. Simplemente constatar que lo que Lukács apunta respecto a la novela del idealismo abstracto, “Cervantes ha alcanzado la esencia más profunda de esta problemática demoníaca en su obra literaria, la necesidad, para el heroísmo más puro, de volverse grotesco, para la fe más firme, de tornarse locura, desde que las vías que conducen a la patria trascendental se han vuelto impracticables, la imposibilidad de que la más pura, la más heroica evidencia subjetiva corresponda a lo real efectivo” (111), puede aplicarse igualmente a la novela de Clarín, como Gilman señala implícitamente al considerar que muchos de los protagonistas de las grandes novelas decimonónicas viven de una manera comparable a la de don Quijote: “Todos ellos combaten sus gigantes con una locura heroica, un ímpetu sublime y una curiosa candidez tan absurda y tan admirable como la conducta vocacional de su predecesor” (162).

⁷ Véase A. Brent, *Leopoldo Alas y La Regenta: A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction* (Missouri, 1951); M. Baquero Goyanes, “Exaltación de lo vital en *La Regenta*,” *Leopoldo Alas “Clarín”* (Madrid, 1978), 157-78; R. Jackson, “‘Cervantismo’ in the Creative Process of Clarín’s *La Regenta*,” *MLN* 84 (1969), 208-27; E. Sánchez, “From World to Word: Realism and Reflexivity in *Don Quijote* and *La Regenta*,” *Hispanic Review* 55 (1987), 27-39; J. Rutherford, *La Regenta y el lector cómplice* (Murcia, 1988); S. Sieburth, “*La Regenta* as Quixotic Novel: Imitation and Intertextuality,” *Romance Quarterly* 35:3 (1988), 319-29; F. Durand, “Structure and the Drama of Role-playing in *La Regenta*,” *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín* (Ann Harbor, 1990), 141-54;

⁸ Aunque Mesía es componente esencial de Vetusta, el desarrollo de los acontecimientos y el restablecimiento de la “normalidad” implican su caída, al tener que huir precipitada y cobardemente tras el duelo indecoroso con don Víctor. Wiltrout (234) y Alarcos Llorach (234) comparan a Vetusta con un coro griego, pero en lo que respecta a su funcionamiento parece más pertinente compararla con una gran maquinaria, cuyas piezas son periódicamente reemplazadas, dado que lo importante son los roles y no las identidades. En el caso de don Álvaro, como el texto insinúa, ya tiene preparado a su sustituto (Ronzal). Así, Vetusta, vive un ciclo inmutable.

⁹ El personaje del Magistral presenta una complejidad extraordinaria y constituye una de las grandes creaciones de la literatura española. Don Fermín compite con Vetusta-Mesía por el dominio de la Regenta, plenamente consciente de la mediocridad vetustense, así como de la debilidad de don Álvaro como encarnación donjuanesca. Por eso, en su afán de dominio y poder intentará al igual que Vetusta someter a doña Ana, desperdiciando la oportunidad que ella supone de emerger por encima de la ordinariéz general en caso de mantenerse en el plano platónico. Al desestimar esta opción (único camino en el que podía alzarse victorioso) porque lo que está en juego es la seducción física de la Regenta, don Fermín entra directamente en la batalla planteada por Vetusta-Mesía, y exhibe en la procesión de Semana Santa, su posesión simbólica, al hacerla desfilar penitentemente en lo que constituye el final de su reinado. El Magistral comparte con Ana su desprecio por Vetusta y el sentimiento de opresión, es decir, aparece individualizado y diferenciado del ambiente, pero al mismo tiempo su ambición y orgullo le vinculan a la ciudad en su afán por conquistar a la Regenta. La caída de doña Ana supone una doble derrota para de Pas, por un lado, ha sido vencido por Mesía al no haber podido impedir su seducción, y por otro, al haber desaprovechado la posibilidad de purificación personal que la relación platónica le habría proporcionado, no puede desmarcarse de la mezquindad e inautenticidad a la que nuevamente se ha visto arrastrado.

¹⁰ Girard distingue dos tipos de mediaciones: “Hablabremos de mediación externa cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de posibles, de las cuales el mediador y el sujeto ocupan los centros, no puedan entrar en contacto. Hablabremos de mediación interna cuando esa misma distancia es lo bastante reducida como para que las dos esferas se penetren más o menos profundamente” (12). En la mediación interna, a diferencia de la externa, el sujeto no se vanagloria de su proyecto de imitación, sino que lo disimula cuidadosamente puesto que rivaliza con su modelo-obstáculo: “El impulso hacia el objeto es, en el fondo, impulso hacia el mediador; en la mediación interna, tal impulso es interrumpido por el mediador mismo, ya que éste desea, o tal vez posee, dicho objeto” (12).

¹¹ “La González era cómica por amor; se había enamorado de Perales, que la había robado; casados en secreto, recorrían después todas las provincias, y para ayuda del presupuesto conyugal la enamorada joven, que era hija de padres ricos, se decidió a pisar las tablas; imitaba a quien Perales la había mandado imitar, pero en algunas ocasiones se atrevía a ser original y hacía excelentes papeles de virgen amante” (2: 106). Esta relación paródica de la “intrahistoria” del matrimonio ilustra con particular complejidad dada su intensa atomización, la intención de Clarín de mostrar la literaturización de la vida y el carácter mimético de la identidad humana. Nótese la muy interesante reflexión sobre la ocasional “originalidad” de la actriz cuando representa a vírgenes amantes liberándose de las imitaciones ordenadas por su marido, es decir, ser original consiste en elegir libremente la imitación a realizar. La identidad está por tanto constituida tanto por papeles impuestos como por papeles libremente asumidos, pero tanto unos como otros, no dejan nunca de ser imitaciones.

¹² Roberto G. Sánchez (“The Presence”) relaciona de un modo interesante el conflicto de la época entre la modernidad y la nostalgia por un mundo que estaba desapareciendo, con la batalla que se libra entre la prosa y la poesía como forma de expresión en el teatro del siglo XIX, y que tendría su reflejo explícito en los intentos de los Quintanar por reconciliar ambos polos, y encontrar poesía en la rutina diaria. James Mandrell (“Nostalgly”) analiza las razones de la popularidad y canonización del drama de Zorrilla, llegando a la conclusión de que su éxito se debe a que la gloria del imperio español y de la tradición literaria española son revividas nostálgicamente por medio del *Don Juan Tenorio*, cuya representación anual en el día de todos los santos, se había convertido en un ritual popular. Ramiro de Maetzu apunta otras razones que explican el éxito del Seductor, y considera que Don Juan es un ideal permanente del espíritu humano y un ideal histórico en tiempos de crisis, ya que su lema “yo y mis sentidos” se alza frente a todas las leyes humanas y divinas, señalando otra alternativa de vida, basada en el capricho absoluto (100).

¹³ Mandrell señala las mediaciones internas existentes entre Mesía y el Magistral (“Malevolent”), y Sobejano (“Introducción” 46-48), sin aventurarse apenas en ellas, las mediaciones externas (Santa Teresa y doña Inés) de Ana. La aplicación de la teoría mimética de Girard a una novela tan compleja como la de Clarín, resulta problemática en bastantes aspectos al estar Vetusta infestada del deseo mimético. Sucede lo mismo con *Don Quijote*. El propio Girard no se percató de que en la segunda parte de la obra, Amadís ha dejado de ser el mediador principal del ingenioso hidalgo, al haber sido reemplazado tanto por la primera parte de Cervantes como por la versión apócrifa de Avellaneda; en otras palabras, don

Quijote se ha convertido en su propio mediador. Aunque la Regenta intenta tomar a Santa Teresa como modelo en su intento de sublimar y desviar sus necesidades eróticas, la santa de Ávila no es un mediador porque resulta insatisfactoria para Ana, es decir, su mediación no obedece tanto al deseo místico como al deseo de evitar su verdadero deseo erótico. De igual forma, la Regenta rechaza la mediación de “la perfecta casada”, porque deja insatisfechas sus necesidades amorosas. Consideramos que las mediaciones que dirigen el deseo de la Regenta proceden, por un lado, como señalábamos antes en el texto, y al igual que en *Emma Bovary*, del inconsciente literario de una ávida lectora, del que se deriva un imaginario literario convergente en algunos aspectos con el imaginario popular de los vetustenses, de ahí que su deseo se concentre en Mesía, prototipo del galán folletinesco que todos admiran; por otro lado, la mediación de doña Inés que, como estamos tratando de mostrar en este estudio, es complicada. Inicialmente, la protagonista de Zorrilla no constituye un mediador, puesto que no suscita o despierta el deseo por Mesía, al ser éste un deseo ya existente. Sin embargo, va a convertirse en un mediador en el sentido de que reúne la doble aspiración de Ana: un erotismo espiritual. Doña Inés, de esta forma, se convierte en una mediación porque su modelo es adoptado por la Regenta como forma de integrar impulsos hasta entonces contradictorios, para lo cual resulta preciso, convertir a Mesía en Tenorio. En este sentido, la conversión de Mesía en Don Juan es consecuencia de una doble mediación: primero, las lecturas románticas y folletinescas realizadas por Ana en su pasado que son las que suscitan el deseo por Mesía, y segundo, doña Inés, cuya mediación legítima y justifica la satisfacción de este deseo. Pensamos que aquí radica gran parte de la complejidad de la obra de Clarín, puesto que el deseo de autenticidad lukácsiano o de trascendencia vertical girardiana de Ana, reconocido en doña Inés, viene precedido y vinculado, y por ello degradado, al deseo inauténtico por Mesía suscitado por la mediación folletinesca. Al converger en Mesía la mediación folletinesca del galán y la mediación de la lectura deformada del Tenorio realizada por Vetusta y que la Regenta también acata, “la heroica ciudad” se convierte en un tercer mediador, al señalarle a Ana, el objeto del deseo por excelencia, el mismísimo Don Juan. Recuérdese en este sentido a Goldmann, cuando contrasta las diferencias entre Girard y Lukács respecto a la naturaleza de la degradación de la búsqueda del héroe problemático: “A sus ojos [los de Girard], la degradación del mundo novelesco, el progreso del mal ontológico y el incremento del deseo metafísico, se manifiestan en realidad, por una mediación más o menos grande, que hace aumentar progresivamente la distancia entre el deseo metafísico y la búsqueda auténtica, la búsqueda de la trascendencia vertical” (19). En cualquier caso, la aplicación de la teoría mimética girardiana a la novela de Clarín es un tema que sólo podemos tratar parcialmente y que requeriría un estudio aparte dada su complejidad.

¹⁴ Elisabeth Sánchez, siguiendo la argumentación de Frances Weber (“The Dynamics of Motif”), analiza la división entre el cuerpo y el espíritu realizada por el Magistral y la Regenta, y las consecuencias nefastas de esta escisión: “Ana’s (and Fermín’s) insistence on separating reality into uncommunicating realms of matter and spirit and viewing themselves as superior to the corrupt Vetustan milieu is precisely the kind of thinking that leads to their downfall” (Sánchez, “From World” 38). La perspectiva de Weber y Sánchez resulta problemática porque la separación de ambas realidades es debida a la influencia manipuladora del Magistral (que quiere mantener a Ana dividida y centrada únicamente en el espíritu puesto que supone la única forma en que puede “poseerla”), y a los condicionamientos existentes en la vida de la Regenta y que impiden la vivencia del cuerpo y la materia. La división resulta profundamente insatisfactoria para Ana, que sí siente y percibe la necesidad de tener ambos dominios integrados, de ahí que doña Inés se convierta en el modelo perfecto, al representar esta unión y además en un contexto que guarda ciertos paralelismos con su situación personal.

¹⁵ Stephen Gilman ha estudiado de manera ejemplar el fructífero y constante diálogo entre Clarín y Galdós. En *Galdós y el arte de la novela europea: 1868-1886* puede encontrarse un brillante estudio de las referencias clásicas en *Doña Perfecta* (363-77), en el que el autor analiza la técnica galdosiana de degradar sistemáticamente los arquetipos con los que se comparan los personajes, al ser éstos, incapaces de llenar los moldes de sus modelos. Esta técnica parece haber sido incorporada por Clarín a su novela. También la caracterización de Orbajosa y la inmutabilidad de la visión que ha construido sobre sí misma está presente en *Vetusta*, aunque el *pathos* de ambas colectividades sea diferente.

¹⁶ No deja de resultar significativa la situación tan extrema en que Clarín sitúa a la Regenta (doble negación de la maternidad—su madre muere al nacer Ana y la ausencia total de actividad sexual impide su propia maternidad—; presencia de un padre de existencia libresca; episodio estigmatizador en la niñez; matrimonio con un hombre que, independientemente de su impotencia, dirige su deseo físico hacia Petra en vez de hacia su hermosa mujer cuyas necesidades erótico-amorosas sólo reconoce al final de la novela; presencia constante de Mesía en la casa de los Quintanar; peligrosa enfermedad nerviosa; decisivo y revelador rechazo de don Víctor a la petición de su mujer de marcharse una temporada a Aragón; estrambótico duelo final de resultados rocambolescos), y que percibida de manera estrictamente factual e independiente de

la complejidad de la novela, sería un caso evidente de tendenciosidad y fatalismo. Estas circunstancias tan agravantes en la existencia de Ana convierten su adulterio en una consecuencia inevitable, que en sí mismo, como hecho, no parece interesar demasiado a Clarín. En cambio, lo que sí parece interesarle sobremanera es analizar el modo en que se legitima el adulterio en la conciencia de la Regenta, y desarrollar ese complejo proceso interior que intenta satisfacer los deseos sin quebrantar los principios y creencias constitutivos de la personalidad.

¹⁷ Joan Oleza analiza en detalle y con agudeza el no determinismo de la novela y considera incuestionable la presencia del libre albedrío, si bien sólo enfoca la cuestión en relación con los hechos: “En ningún caso puede decirse que el resultado final de alguna de las trayectorias protagonistas llega por el desencadenamiento inmediato de una maquinación inicial [...] su final en brazos de Mesía no es el final tranquila e hipócritamente asumido por la sociedad, que tanto Mesía como el grupo dirigente de Vetusta esperaba, sino un final traumático e inasumible” (2: 588). Sin embargo, considerado el determinismo respecto a los valores auténticos, es decir, en relación a la posibilidad de vivir con vitalidad o poesía en una ciudad como Vetusta, Clarín parece mostrar una postura abiertamente determinista, consciente, como señala Gilman, de que “La salvación del espíritu en el siglo XIX puede que fuera tan difícil como el paso de un camello por el ojo de una aguja” (169). No debe perderse de vista que el final de la Regenta, como veremos luego, no es su seducción ni el duelo desafortunado o su ostracismo social final —éstos son hechos de su derrota mundana, que es la perspectiva que tiene Vetusta—, sino los acontecimientos sucedidos en la catedral, y que quedan reservados exclusivamente para el lector y para los tres personajes implicados.

¹⁸ En *Are We Free? Psychology and Free Will*, una serie de reconocidos psicólogos (S.Pinker, J.A.Bargh, J.Baer, J.C.Kaufman, R.Baumeister, D.Myers, etc.) reflexionan sobre la libertad y el determinismo humanos en base a los conocimientos de la ciencia actual (genética, biología, neurociencia, sociobiología) y por lo general, consideran compatibles ambos conceptos, concediendo una importancia fundamental a la consciencia. Pinker señala cómo “El autoengaño es una de las raíces más profundas de los conflictos y la locura humanos. Implica que se calibran mal las facultades que nos deberían permitir buscar la verdad y debatirla racionalmente, de modo que todas las partes se consideran más inteligentes, más capaces y más nobles de lo que son” (*La tabla rasa* 390). En nuestra opinión es éste un asunto que está en el centro de la novela de Clarín, a quien le interesa analizar el modo en que su protagonista reacciona a todos esos factores condicionantes que señalábamos antes, y cómo su fracaso en liberarse del peso del ambiente y de la herencia es consecuencia de no reconocer enteramente su presencia, a lo que contribuye sustancialmente las distintas formas de autoengaño.

¹⁹ La participación de la Regenta en la procesión de Semana Santa constituye la primera de las seducciones de las que será objeto, entregándose en esta ocasión de tal forma al Magistral, que Ana “se había sentido prostituida” (2: 450). Este episodio decisivo en su itinerario vital será un reflejo especular de lo que sucederá posteriormente con Mesía. La similitud entre ambas “seducciones” ejemplifica la permanente fusión entre erotismo y religión constantemente presente en la novela (Weber, “Ideología y parodia”), así como el paralelismo existente entre Álvaro y Fermín, los dos don juanes que pugnan por la misma presa (De Semprún Donahue; Mandrell “Malevolent”).

²⁰ El callejón sin salida en que se encuentra la Regenta es enfatizado por el hecho de que incluso el joven médico Benítez —eco del Augusto Miquis galdosiano, no sólo en su encarnación de la ciencia positivista y experimental sino también en su fascinación por una mujer hermosa e irracional y en extremo apasionada (Ana e Isidora respectivamente)—, plenamente consciente del verdadero problema de su paciente, contribuye con su receta de vida natural y sencilla a que la Regenta se inserte definitivamente en la venenosa dinámica vetustense. La ironía clariniana es doble: Ana se cura de una enfermedad (solipsismo autodestructivo) adquiriendo otra (inserción en una comunidad falsa), y lo que resulta medicinal y salvador (la armonía con la naturaleza) conduce directamente a su caída y pérdida (seducción adúltera, escándalo, y ostracismo social).

²¹ Parafraseo a Lucien Goldmann, quien ha sintetizado de manera ejemplar la compleja teoría de la novela de Lukács. El protagonista de la novela es un héroe problemático, y la novela es la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en una sociedad degradada, si bien las dos degradaciones, la del héroe y la del mundo, deben engendrar a la vez una oposición constitutiva, fundamento de la ruptura insuperable entre protagonista y sociedad, y una comunidad suficiente para permitir la existencia de una forma épica (15-36).

²² En su ya clásico, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijaíl Bajtín estudia la creación de la novela polifónica en la obra del escritor ruso, y analiza cómo los personajes dostoiévskianos constituyen conciencias interactivas que se interpenetran en un continuo dialogismo, cuestionándose recíprocamente los “textos” y discursos que constituyen sus respectivas identidades. A diferencia del mundo monológico, en que los límites de la conciencia están claramente

delimitados y ésta se encuentra protegida por la petrificación de las ideas que le dan forma, los héroes de Dostoievski, al sentir en sus conciencias la presencia del otro como una conciencia en términos similares a sí mismos, quedan situados en una situación límite, de crisis o umbral, en el que la liberación de sus conciencias y la disolución de las mismas en forma de locura quedan separados por el filo de la navaja. Nosotros discrepamos ligeramente de Bajtín cuando señala que la polifonía puede encontrarse en Cervantes pero únicamente en un estado embrionario (106, 334), porque consideramos que si bien es Dostoievski, como admirablemente demuestra el crítico ruso, quien desarrolla la polifonía hasta sus últimas consecuencias, ésta ya estaba muy elaborada en *don Quijote*, la obra por la cual el escritor de San Petersburgo sentía el mayor de los aprecio: “En el mundo entero no existe una obra más profunda y consistente. Por el momento, es la última y máxima palabra del pensamiento humano, es la ironía más amarga que hubiese podido expresar un hombre” (250). Nos hemos detenido en Bajtín porque su dialogismo nos resulta esclarecedor si percibimos a la Regenta como a una lectora que fracasa no sólo en reconocer su “Yo” como un espacio multitextual sino en establecer un diálogo verdadero con los textos que maneja (y podríamos considerar a *Vetusta* como un texto más) porque les hace decir lo que ella querría que dijeran, imponiéndoles su “monologismo” y cerrándose por tanto, a ampliar su consciencia con un dialogismo enriquecedor. Clarín, por el contrario, triunfa en establecer una interacción fructífera con toda la tradición literaria, creando un maravilloso contrapunto entre su exitosa representación artística y el fracaso de su protagonista.

²³ Douglass Rogers (“Don Juan”) baraja la hipótesis de que Clarín podría haber retomado al personaje de don Álvaro Mesía, desaparecido precipitadamente de *La Regenta*, en un relato publicado en 1886, “El caballero de la mesa redonda” que relata los últimos días en la vida de un don Juan envejecido. Para Rogers la yuxtaposición de ambos personajes completa la esencia de Don Juan: El seductor y libertino, y el convidado de piedra.

²⁴ Rogers considera la desdonjuanización de don Álvaro consecuencia inevitable de su desplazamiento al género novelesco, el cual requiere un tempo más lento y pausado, y un enfoque analítico e introspectivo, por lo que se pierde el dinamismo y poder visual del género teatral. En este sentido, Rogers opina que la larga seducción de la Regenta, es de igual modo, efecto de la naturaleza tediosa de la novela. De opinión parecida es Ciplijauskaitė (*La mujer insatisfecha* 80-84), para quien el Realismo tiende a quitar toda grandeza a la figura del Seductor, convirtiéndole en un hombre corriente, si bien señala que en el caso de Mesía, su ridiculización es constante, especialmente, respecto a su cobardía y decrepitud.

²⁵ El hecho de que Mesía sea una parte muy importante del orden vetustense, y que el adulterio de la Regenta constituya su inserción en el sistema, no suprime su efecto liberador en el plano erótico-amoroso. Don Álvaro en este sentido permite que Ana satisfaga su derecho a vivir una experiencia que le ha sido negada dentro del marco del matrimonio del mismo modo que Don Juan posibilita que doña Inés acceda a “un amor que en su aparente rechazo de las normas sociales, opresoras de la mujer, permite a ésta articular la defensa de sí misma y de la ley del corazón” (Feal 86). Hay que distinguir, por tanto, entre la incitación individual y sus consecuencias o resultados sociales, y desde esta perspectiva, Don Juan es un liberador, y además, sus víctimas quedan igualadas y “teóricamente” exentas de culpa al haber sido víctimas del demoníaco Burlador.

²⁶ Joseph Campbell señala cómo los mitos, a pesar de perpetuarse en el tiempo (“Las metáforas por las que viven los mitos, y a través de las cuales operan, han sido cobijadas, buscadas y discutidas por siglos, aun por milenios” (*Héroe* 234), requieren ser renovados periódicamente: “Los mitos están tan íntimamente ligados a la cultura y época, que si los símbolos, las metáforas, no son mantenidas con vida mediante una constante recreación en las artes, la vida simplemente se aparta de ellas” (*Poder* 99). La literatura (y después el cine) ha sido la gran heredera de la función antes destinada a la mitología, como indica Mircea Eliade: “La prosa narrativa, especialmente la novela, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. Aún más: es posible desentrañar la estructura mítica de ciertas novelas modernas, se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos” (*Mito y realidad* 209). Eliade se hace eco de lo que ya demostrara Campbell en 1949 (*El héroe de las mil caras*), y que unas décadas después, en conversación con Bill Moyers (*Poder*), Campbell sintetizaría de esta forma: “Siempre encontraremos la misma historia, que transformándose continuamente, permanece maravillosamente inmutable”. Por eso, para el mitólogo americano: “La nueva mitología es y siempre será – mientras exista la raza humana- la vieja, inmutable, y perenne mitología, en su ‘sentido subjetivo’, poéticamente renovada no en términos de un recuerdo del pasado o de proyección futura, sino del ahora” (*Impacto* 307). Esta supervivencia del mito en su devenir constante, a la que Campbell se refiere como inmutable y perenne, y que Hans Blumenberg denomina constancia (“Myths are stories that are distinguished by a high degree of constancy in their narrative core and by an equally pronounced capacity for marginal variation” (*Work on Myth* 34)), posibilita, como señala el filósofo alemán, que la esencia del mito no radique en su origen sino en su propia variación, provocando él mismo sus modificaciones como forma de

perpetuarse en el tiempo: “Its consolidated core resists modification and, in the latest stage of dealings with the myth, provokes it, after peripheral variation and modification have increased the fascination of testing the durability of the core contents under the pressure of the altered circumstances of their reception, and of uncovering the hardened, fundamental pattern” (150).

²⁷ Stephanie Sieburth analiza con brillantez la novela de Clarín desde la confrontación que los diferentes géneros literarios mantienen entre sí por hacerse con el control del destino final de la Regenta. Los esfuerzos de Ana por seguir la virtuosidad de los modelos clásicos tendrían su contrapartida en la voluntad vetustense de imponerle la inmoralidad del folletín: “The inhabitants of Vetusta, on the other hand, are determined that Ana’s story should conform to their favorite genre, the *folletin*, or serial novel of seduction, in which the virtuous heroine succumbs to the demands of the body, and loses her honor at the hands of the cynical *galán*” (“Quixotic” 320).

²⁸ En este sentido, recuérdese cómo don Quijote le propone a Roque Guinart, al comprobar por sí mismo su valentía y honradez pese a su condición de bandido, que vaya con ellos y se convierta en caballero andante. El bandido catalán es el único personaje al que don Quijote le ofrece la posibilidad futura de armarse caballero, y aunque Cervantes se burla de la ocurrencia del ingenioso hidalgo cerrando el capítulo con una muestra de la violenta manera en que Roque resuelve la disidencia de uno de sus hombres, constituye un ejemplo paradigmático de esta capacidad de centrarse en el potencial y obviar la realidad. En este sentido, recuérdese como con anterioridad, el ingenioso hidalgo, sumamente complacido por la conducta de Sancho en el pleito del yelmo y la albarda (capítulo 44), “propuso en su corazón de armarse caballero en la primera ocasión que se le ofreciese” (477), y aunque nunca llegó a materializar su proyecto, lo relevante radica en su reconocimiento de la defensa de una realidad “alternativa”, y su deseo de recompensar tales actitudes con el ingreso en la exclusiva orden de la caballería. Significativamente, a don Quijote no se le pasa por la cabeza armar caballero andante al Duque mezuquino o al resto de personajes con los que se topa en su camino, porque no percibe en ellos potencial alguno.

²⁹ Véase G. Sobejano, “Introducción,” *La Regenta* (Madrid, 1987); N. Valis, “Sobre la última frase de *La Regenta*,” *Clarín y La Regenta en su Tiempo* (Oviedo, 1987), 795-808; J. Kronik, “El beso del sapo: Configuraciones grotescas en *La Regenta*,” *Clarín y La Regenta en su Tiempo* (Oviedo, 1987), 517-24; J. Oleza, “Introducción,” *La Regenta* (Madrid, 1998); S. Sieburth, “Kiss and Tell: The Toad in *La Regenta*,” *Malevolent Insemination and Other Essays* 87-100.

³⁰ Esta ausencia de la muerte final también puede encontrarse en *La desheredada de Galdós*, una novela merecedora de mayor atención, y que como ya indicara Gilman, dejó una huella profunda en Clarín.

³¹ “Que los dos impulsos son básicamente idénticos se hace evidente en el desenlace de la novela: no acaba con la muerte de la heroína, como ocurre con la mayoría de las novelas decimonónicas de adulterio, sino con su vuelta, después de las catastróficas relaciones amorosas con don Álvaro, al vínculo emocional-religioso y de amor platónico, que la une al Magistral; una vez más se dirige a la catedral a buscar el consuelo de la Iglesia y de Fermín. El vaivén parece fijado para siempre; Ana es atraída alternativamente por dos manifestaciones del mismo impulso” (Weber, “Ideología y parodia” 120). Pensamos que el final de Clarín muestra el cierre definitivo del círculo Mesía-Magistral, que como apunta la autora, son dos manifestaciones del mismo impulso. El vaivén se ha roto definitivamente, primero con Mesía, cuyo engaño reconoce la Regenta, y después con el Magistral, que muestra en su mezuquina acción final la naturaleza de sus sentimientos. Por último, el autoengaño de la Regenta, es revelado simbólicamente a través de Celedonio. Ana queda de esta forma, sin nada a lo que aferrarse, pero también ha podido descubrir finalmente las múltiples distorsiones con que había tejido su realidad “ideal”.

³² La grotesca pero heroica derrota de la Regenta queda simbolizada en el beso de Celedonio, doble metafórico y deformado de Vetusta, pero fiel reflejo de la sordidez del alma vetustense. Para el acólito del Magistral, Ana ha quedado tan depreciada que se atreve a besarla, pero en otro plano al que sólo accederá el lector, la Regenta ha sido capaz, al igual que había levantado de su siesta a la “heroica ciudad”, de despertar el deseo hasta entonces inexistente de un afeminado: “por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba” (2: 598). Esta acción final constituye no sólo una gran ironía maestra sino también la convergencia absoluta de todo lo que se ha estado desarrollando a lo largo de la novela: “The thrust of the entire novel has been to show that toad and bird are interdependent” (E. Sánchez, “From World” 38). El beso de Celedonio reúne finalmente, aunque de forma perversamente degradada, los dos impulsos –el espiritual y el erótico– que Ana ha intentado integrar inspirada por el modelo de doña Inés: Los sapos presentes en las visiones místicas de Santa Teresa y los versos de Zorrilla babeados por los anfibios vetustenses. Con este final, la novela nos muestra el destino de la poesía zorrillesca encarnada por Ana, es decir, lo que hace el siglo XIX con la belleza del inesimo auténtico, pero también nos enseña el lado inverso, que la Regenta ha degradado, al igual que el resto de los vetustenses aunque de manera diferente, la esencia de la obra de Zorrilla al falsearla con la inserción de Mesía.

OBRAS CITADAS

- Agudiez, Juan V. "Emma Bovary-Ana Ozores o el símbolo del amor." *Romantic Review* 54:1 (1963): 20-29. Impreso.
- Alarcos Llorach, Emilio. "Notas a *La Regenta*." *Clarín y La Regenta*. 225-45. Impreso.
- Alas, Leopoldo. *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1947. Impreso.
- . *La Regenta*. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia, 1987. Impreso.
- . *La Regenta*. Ed. Joan Oleza. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Baer, John, James C. Kaufman, y Roy F. Baumeister, ed. *Are We Free? Psychology and Free Will*. New York: Oxford University Press, 2008. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Baquero Goyanes, Mariano. "Exaltación de lo vital en *La Regenta*." *Leopoldo Alas Clarín*. 157-78. Impreso.
- Beser, Sergio. ed. *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*. Laia: Barcelona, 1972. Impreso.
- . ed. *Clarín y La Regenta*. Barcelona: Ariel, 1982. Impreso.
- Blanco Gómez, Emilio. "El asedio al castillo: Motivo tradicional en *La Regenta*." *Epos: Revista de Filología* 6 (1990): 443-53.
- Blumenberg, Hans. *Work on Myth*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1985. Impreso.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela: Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos, 1985. Impreso.
- Brent, Albert. *Leopoldo Alas y La Regenta: A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction*. Vol. 24. No. 2. Curators of the University of Missouri, 1951. Impreso.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2005.
- . *El poder del mito*. Barcelona: Emecé, 1991. Impreso.
- . *Los mitos: Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós, 1993. Impreso.
- Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957. Impreso.
- . "Introducción." *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes
- Saavedra. México: Porrúa, 1975. IX-L. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 2001. Impreso.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La mujer insatisfecha*. Barcelona: Edhasa, 1984. Impreso.
- Clavería, Carlos. "Flaubert y *La Regenta*." *Clarín y La Regenta*. 163-84.
- Correa, Gustavo. "El Bovarysismo y la novela realista española." *Anales Galdosianos* 17 (1972): 25-32. Impreso.
- Domingo y Benito, María Teresa. "El tema de Don Juan como elemento de dramaticidad en *La Regenta*: Análisis del capítulo XVI." *Los géneros literarios: Curso superior de narratología*. Ed. María Concepción Pérez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. Impreso.

- Durand, Frank. ed. *La Regenta de Leopoldo Alas*. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.
- . “La caracterización en *La Regenta*: Punto de vista y tema.” *Clarín y La Regenta*. 247-70. Impreso.
- . “El crimen religioso y ético de Ana Ozores.” *La Regenta de Leopoldo Alas*. 299-312. Impreso. Impreso.
- . “Structure and the Drama of Role-playing in *La Regenta*.” *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*. 141-54. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1968. Impreso.
- Eoff, Sherman H. *The Modern Spanish Novel*. New York: New York University Press, 1961. Impreso.
- Feal Deibe, Carlos. *En nombre de Don Juan. Estructura de un mito literario*. Amsterdam: Benjamins, 1984. Impreso.
- García, Carlos. “La escena del Don Juan en *La Regenta*.” Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995. Impreso.
- Gilman, Stephen. *Galdós y el arte de la novela europea: 1868-1886*. Madrid: Taurus, 1985. Impreso.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963. Impreso.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso 1975. Impreso.
- Gullón, Ricardo. “Aspectos de Clarín.” *Archivum* 2 (1952): 161-87. Impreso.
- Ife, Barry. “Idealism and Materialism in Clarín’s *La Regenta*: Two Comparative Studies.” *Revue de Littérature Comparée* 44 (1970): 273-95. Impreso.
- Jackson, Robert. “‘Cervantismo’ in the Creative Process of Clarín’s *La Regenta*.” *MLN* 84 (1969): 208-27. Impreso.
- Kronik, John. “El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*.” *Clarín y La Regenta en su Tiempo: Actas del Simposio Internacional* (Oviedo, 1984). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987. 517-24. Impreso.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971. Impreso. Maetzu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Madrid: Austral, 1981. Impreso.
- Mandrell, James. “Malevolent Insemination: *Don Juan Tenorio* in *La Regenta*.” *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*. 1-28. Impreso.
- . “Nostalgia and the Popularity of *Don Juan Tenorio*: Reading Zorrilla through Clarín.” *Hispanic Review* 59 (1991): 37-55. Impreso.
- Marín, Diego. “La versatilidad del mito de Don Juan.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6 (1982): 389-403. Impreso.
- Martínez Cachero, José María. ed. *Leopoldo Alas Clarín*. Madrid: Taurus, 1978. Impreso.
- Oleza, Joan. “Introducción.” *La Regenta*. Leopoldo Alas. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

- Ortega y Gasset, José. "Estudios sobre el amor." Madrid: *Revista de Occidente*, 1941. Impreso.
- . *Meditaciones sobre el Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. Impreso.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Las máscaras. Obras completas. Vol. 3*. Madrid: Aguilar, 1965. Impreso.
- Pinker, Steven. *La tabla rasa*. Barcelona: Paidós Transiciones, 2003. Impreso.
- Rogers, Douglass. "Don Juan, Donjuanismo, and Death in Clarín." *Symposium* 30:4 (1976): 325-42. Impreso.
- Rutherford, John. *La Regenta y el lector cómplice*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988. Impreso.
- Sánchez, Elisabeth. "From World to Word: Realism and Reflexivity in *Don Quijote* and *La Regenta*." *Hispanic Review* 55 (1987): 27-39. Impreso.
- . "Beyond the Realist Paradigm: Subversive Stratagems in *La Regenta* and *Madame Bovary*." *Malevolent Insemination and Other Essays*. 101-16. Impreso.
- Sánchez, Roberto G. "The Presence of the Theater and the 'Consciousness of Theater' in Clarín's *La Regenta*." *Hispanic Review* 37 (1969): 451-509. Impreso.
- Semprún Donahue, Moraima de. "La doble seducción de *La Regenta*." *La Regenta de Leopoldo Alas*. 258-72. Impreso.
- Sieburth, Stephanie. "*La Regenta* as Quixotic Novel: Imitation and Intertextuality." *Romance Quarterly* 35:3 (1988): 319-29. Impreso.
- . "Kiss and Tell: The Toad in *La Regenta*." *Malevolent Insemination and Other Essays*. 87-100. Impreso.
- Sinclair, Alison. "The Consuming Passion: Appetite and Hunger in *La Regenta*." *Bulletin of Hispanic Studies* 69:3 (1992): 245-61. Impreso.
- Sobejano, Gonzalo. "Introducción." *La Regenta*. Leopoldo Alas. Madrid: Castalia, 1987. Impreso.
- . "*Madame Bovary* en *La Regenta*." *La Regenta de Leopoldo Alas*. 223-33. Impreso.
- Turner, Harriet S. "Vigencia de Clarín: Vistas retrospectivas en torno a *La Regenta*." *La Regenta de Leopoldo Alas*. 69-92. Impreso.
- Unamuno, Miguel de. *Teatro Completo*. Madrid: Aguilar, 1959. Impreso.
- Valis, Noël. *The Decadent Vision in Leopoldo Alas*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981. Impreso.
- . "Sobre la última frase de *La Regenta*." *Clarín y La Regenta en su Tiempo: Actas del Simposio Internacional* (Oviedo, 1984). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987. 795-808. Impreso.
- . ed. *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*. Ann Harbor: Michigan Romance Studies, 1990. Impreso.
- Weber, Frances W. "The Dynamics of Motif in Leopoldo Alas's *La Regenta*." *Romantic Review* 57:3 (1966): 188-99. Impreso.
- . "Ideología y parodia religiosa en las novelas de Leopoldo Alas." *Clarín y La Regenta*. 117-36. Impreso.

Wiltrout, Ann. "El cosmos de *La Regenta* y el mundo de su autor." *La Regenta de Leopoldo Alas*. 234-49. Impreso.