

CELIA EN LOS INFIERNOS (1913): VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE 'LA MUJER NUEVA' EN GALDÓS

CELIA EN LOS INFIERNOS (1913): VARIATIONS ABOUT THE THEME OF 'THE NEW WOMAN' IN GALDÓS

*Carmen Merchán Cantos**

RESUMEN

A modo de celebración del centenario de esta comedia galdosiana, podemos retomar el tema de 'mujer nueva' en Galdós. Este tema ha sido tratado por el autor en todos los géneros: novela, novela dialogada, teatro, cuento y en los registros de drama, comedia o tragicomedia.

Para ello me propongo tres tareas. En primer lugar, analizar cómo varía el significado del tema de 'la mujer nueva' según sea tratado en estos distintos géneros y registros.

A continuación pondré en relación estos dos modos fundamentales, el dramático y el humorístico con los conceptos estéticos de lo bello y lo sublime.

Finalmente intentaré valorar la contribución del genio galdosiano al tema de la feminidad en general.

PALABRAS CLAVE: obras de Galdós, comedia y tragedia, lo bello y lo sublime, masculino y femenino.

ABSTRACT

As a kind of celebration of the centenary of this Galdós' comedy, we may reconsider the subject of 'the new woman' in Galdós. This subject has been treated by the author in all genres: novel, dialogued novel, theatre, tale and in the registers of drama, comedy or tragicomedy.

So I propose to work on three tasks: firstly, analyse how it changes the meaning of 'the new woman' subject depending on how it is treated in these different genres and registers.

Secondly, I will relate these two basic modes, the dramatic and the humoristic, to the esthetic concepts of the beautiful and the sublime.

Finally, I shall value the contribution of Galdós' genius to the subject of the feminity in general.

KEYWORDS: Galdós' works, comedy and tragedy, beautiful and sublime, feminity and masculinity.

...Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias.

(Banquete 223d, Platón)

Celia en los infiernos es una comedia de Galdós escrita en 1913, hace ahora exactamente cien años. A modo, pues, de celebración del centenario de esta obra, me propongo retomar el tema de 'la mujer nueva' en Galdós. Este tema ha sido tratado por el autor en todos los géneros: novela, novela dialogada, teatro, cuento y en los registros de drama, comedia o tragicomedia.

Para ello, me propongo tres tareas. En primer lugar, analizar cómo varía el significado del tema de 'la mujer nueva' según sea tratado en estos distintos géneros y registros.

A continuación pondré en relación estos dos modos fundamentales, el dramático y el humorístico con los conceptos de lo bello y lo sublime.

Finalmente, intentaré valorar la contribución del genio galdosiano al tema de la feminidad en general. De esta última tarea ofreceré tan solo un esbozo, pues su tratamiento requeriría un trabajo más amplio y profundo.

Quisiera indicar de antemano que esta nueva vía de investigación que emprendo ahora constituye para mí lo que podría denominarse el gran tema galdosiano: las relaciones entre el género femenino y

* Institut Esteve Terradas i Illa.

el masculino que, en definitiva, daría lugar a una Antropología, es decir, a un estudio general sobre la especie humana.

En concreto, el tema de ‘la mujer nueva’ no es original de Galdós. Se trata de una cuestión que se plantea en Europa y que está relacionada con el denominado problema de la degeneración de la especie humana, es decir, el problema de «la debilitación y degeneración de la masculinidad que traería como consecuencia la feminización de la sociedad».¹ Como reacción a este tema surge en España el llamado ‘regeneracionismo’, defendido principalmente por Joaquín Costa.²

Algunas de las académicas que han analizado el tema de ‘la mujer nueva’ en Galdós proponiendo diferentes clasificaciones son: la citada anteriormente Daría Montero-Paulson, que en su libro también citado, *La jerarquía femenina en la obra de Galdós* (1988), propone 5 tipos de mujer: la social, la víctima, la natural, la Quijote y la rebelde y la figura Christi (correspondiendo esta última a ‘la mujer nueva’). También estaría L. P. Condé quien en su libro *Stages in the development of a Feminist Consciousness in Pérez Galdós (1843-1920). A biographical Sketch* (1990) indica que otras autoras que han comentado el tema de ‘la mujer nueva’ son: Alina Paniatesku en su artículo “*Galdós, ¿moderno en sus comedias?*” (1977, 479-485), Carmen Bravo Villasante en *Galdós, visto por sí mismo*. (1970) y Maryellen Bieder (1989, 2, 384).

Lo que hará Galdós con su ingente obra es mostrar una variopinta multitud de caracteres femeninos y masculinos: generosos, mezquinos, avaros, valientes, sanos, dementes, autoritarios, dialogantes y un sinnúmero de tipos más. En esa especie de laboratorio que es su obra, interaccionan mujeres y hombres dando lugar a las múltiples relaciones humanas: dependencia, respeto, uso, manipulación o liberación, por citar algunas posibles situaciones.

Pero, ¿qué tiene de especialmente relevante el que en las obras de Galdós se trate principalmente de la mujer? Creo que es una especie de pantalla de proyección en la que se pueden ver mejor reflejados los principales asuntos de una época. *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *La Regenta* y otras tantas novelas del siglo XIX están dedicadas, como su título indica, a la mujer. La famosa frase de Flaubert diciendo: «*Madame Bovary c’est moi*», expresa de manera muy elocuente que probablemente el ser humano está constituido por una parte femenina y una masculina. Lo que ocurre es que la evolución de los géneros ha priorizado o dado más valor a la parte masculina, dejando de lado e incluso negando a veces esa parte femenina, que buscaría otro medio, el de las obras estéticas, para poder expresarse. Y esa sería una cuestión central en ese siglo (que por cierto creo que aún no ha sido resuelta en nuestra época).

Por lo que se refiere al caso concreto de *Celia en los infiernos*, y aunque no sea hasta más tarde que analizaremos a fondo esta obra tenemos la clasificación que propone Julio Peñate Rivero, quien en su artículo “*La estructura dialogal de Celia en los infiernos y su interacción en el teatro galdosiano*” (Nota: en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1997), propone situar a Celia entre los «personajes rebeldes en busca de su libertad». Julio Peñate Rivero afirma: «(...) *Celia en los infiernos*, pertenece con todos los derechos a esa línea maestra del drama galdosiano, jalónada por personajes rebeldes en busca de su libertad y de su realización personal que suponen, cuando menos, compatible con la colectiva» (p. 806).

Según este autor, habría tres ciclos en la producción teatral galdosiana. En primer lugar el ciclo de la desestructuración (de 1882 a 1896, desde *Realidad* hasta *La fiera*), al que seguiría el ciclo de la confrontación (entre 1901 y 1910, de *Electra* a *Casandra*) y, finalmente el tercer ciclo, llamado ciclo de la integración (de 1914 a 1918, de *Alceste* a *Santa Juana de Castilla*) (pp. 805-806). *Celia en los infiernos* sería una pieza de transición del segundo al tercero.

Galdós escribe veintitrés obras teatrales. De entre ellas diez son dramas, nueve son comedias, tres son tragicomedias y una es drama lírico. La cuestión es que el conjunto de su producción teatral está bastante equitativamente repartido entre dramas y comedias. A partir de este hecho me propongo sugerir la hipótesis de que necesitaba ir alternando el elemento trágico que vehicula el drama con el elemento humorístico que suscita la comedia. De modo que parece requerir esta combinación o alternancia de tragedia y comedia. ¿A qué puede deberse esta necesidad? Mi respuesta está estrechamente ligada a la primera tarea que me he propuesto analizar en esta comunicación y es que Galdós, a través del teatro, así como con los otros géneros –cuento y novela– intenta llegar a sus espectadores/lectores con todos los medios posibles, como si quisiera presentarnos las diversas variaciones o resonancias que unos mismos temas (que en mi caso sería el de ‘la mujer nueva’) puedan despertarnos. De este

modo consigue activar en nosotros un sinfín de sentimientos hacia sus personajes: simpatía, rechazo, compasión, acercamiento, ira, intriga, duda, sorpresa, admiración, por mencionar algunos.

Esta cuestión nos lleva a recordar, por un lado, las observaciones que Aristóteles hace en su *Poética* sobre la tragedia: nos produce a la vez «piedad» y «temor» (ed. 1974, p. 173); por el primer sentimiento podemos comprender al personaje trágico, mientras que por el segundo somos capaces de distanciarnos de él. Y es gracias a la tensión dialéctica de ambos sentimientos por los que puede producirse en nosotros la ‘catarsis’, que sería precisamente la finalidad de la tragedia y que consistiría en una suerte de ‘cura en salud’. Por otro lado, es una lástima que por uno de esos avatares históricos puede que no se haya conservado el apartado que, según parece, escribió también el filósofo griego sobre la comedia en su *Poética*. Quizá de él, a modo de hipótesis, podamos decir que en la comedia se daría también una tensión dialéctica entre dos sentimientos: proximidad o cercanía y perspectiva; por el primero nos podríamos reír con los personajes como de nuestra propia sombra y por el segundo podríamos distinguir diferentes situaciones cómicas humanas, que podríamos denominar ‘patéticas’ (en el sentido que se le da a esta palabra actualmente y que se usa con mucha frecuencia). De este modo la finalidad de la comedia sería una manera de aprender a reírnos tanto de los otros como de nosotros mismos.

La segunda tarea que me propongo analizar es la relación que los sentimientos que están en juego en el drama y la comedia tienen con los sentimientos de lo bello y lo sublime. Uno de los autores que, según mi criterio, mejor ha tratado el tema de lo bello y lo sublime es otro filósofo: Kant.³ De ellos nos habla en dos obras suyas de muy distinto planteamiento y finalidad: por un lado, en su tercera crítica, la *Crítica del juicio* (1790), y por otra parte en su *Antropología en sentido pragmático* (1798), que constituye el conjunto de escritos sobre las clases que impartía. Así, pues, tenemos, una obra de investigación (la *Crítica del Juicio*) y otra de mayor divulgación académica (la *Antropología en sentido pragmático*). Yo me basaré principalmente en esta última obra para definir y analizar los sentimientos de lo bello y lo sublime.

Según Kant, lo bello es aquello que nos place sin concepto, es decir, en el libre juego de nuestras facultades, a saber, imaginación, sensibilidad y entendimiento. Así, el sentimiento que nos procura la contemplación de la belleza es el de una armonía y un deseo de unirnos con el objeto bello; los ejemplos que pone Kant de belleza hacen referencia principalmente a la belleza natural (como lo serían una flor o un árbol). Por otro lado, lo sublime es «la *grandeza* que suscita respeto» (*Antropología*, p. 173); el ejemplo que pone Kant es el del «trueno sobre nuestra cabeza o una alta y salvaje montaña» (p. 173) con la condición de que podamos contemplarlos estando protegidos: «entonces, y si se está en seguridad, con la concentración de las propias fuerzas para aprehender el espectáculo (...), se suscita el asombro (un sentimiento agradable por la continua superación del dolor)» (p. 173). Y con respecto a la relación de lo bello y lo sublime Kant afirma lo siguiente: «Lo sublime es el contrapeso, no lo contrario de lo bello» (p. 173). Por último, hay que añadir que tanto lo bello como lo sublime apuntan hacia la dimensión moral del ser humano. Podríamos decir que la belleza nos hace sentir bien y lo sublime nos hace sentir el bien.

Volviendo ahora a la obra galdosiana, podríamos quizá comprender mejor por qué Galdós emplea, combina y alterna todos los géneros y recursos existentes y aun algunos otros que él inventa (como, por ejemplo, la novela dialogada): para que, sea por la vía que sea, los lectores podamos desplegar toda nuestra capacidad emocional a tenor de los sentimientos de sus distintos personajes. Sería como si cada uno de nosotros fuéramos instrumentos musicales de los que el autor, cual músico experto, extraería todo tipo de sonidos.

También en su obra teatral, Galdós va alternando los elementos de lo bello y lo sublime. La comedia caería más bien del lado de lo bello, mientras que la tragedia o el drama estarían más bien relacionados con lo sublime. Si, por ejemplo, tomamos su drama *Casandra* (1910), ¿quién dudará de que estamos ante un personaje sublime? Recordemos, a modo de ejemplo, las palabras de Casandra en la última escena de la obra que lleva su nombre. Tras el asesinato de su suegra, Doña Juana, quien no ha transigido en reconocerla ni a ella ni a sus hijos como miembros de la familia, exclama «con bárbara entereza»: «(...) ¡he matado a la hidra que asolaba la tierra!... ¡Respira, Humanidad!» (*Casandra*, p. 822).

Podríamos afirmar que las mujeres en la obra galdosiana, a pesar de la multiplicidad de tipos, constituirían representaciones simbólicas de los conceptos de lo bello y lo sublime. Uno de los casos más claros para mí sería, aunque se trate de una novela, las dos protagonistas de *Fortunata y Jacinta*. For-

tunata es un personaje que nos conecta con la fuerza de la naturaleza, recordemos: «Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca» (p. 916) y Jacinta, con su nombre de flor, representaría la cultura, la armonía. Así, pues, la primera sería una figura sublime y la segunda una figura bella.

Y entrando ya definitivamente en *Celia en los infiernos*, que, según hemos sugerido, como comedia caería más del lado de lo bello, nos encontramos con que mientras Celia, la protagonista, es una figura bella, su hermana de leche, Ester, encarna a un personaje sublime (ver cita).

Al inicio de la comedia nos encontramos a Celia celebrando con sus familiares y amigos la llegada de su mayoría de edad (23 años). Esta celebración resulta bastante cómica, ya que cada uno de ellos quiere seguir organizando su vida, en concreto, buscarle marido. Los pretendientes que le proponen son nombrados en diminutivo (Ricardito, Luisito y Pepito), dando a entender que son hombrecitos y no hombres.

Así, uno de los amigos de la familia, Paterna dirá: «¡Ay, Alejandro [tío terno de Celia] Desconfíemos de la mujer que incurra en la fatal manía del pensar, como dijo no sé quién» (acto segundo, escena segunda, p. 854).

Mientras, Celia alienta el sueño de casarse con Germán, su alegre y simpático ayudante y realizar su deseo de combinar las dos clases sociales, la aristocracia y el pueblo. Se trataría de aplicar, como ella lo llama, «la ley del equilibrio social» (p. 847).

Así en la segunda escena del primer acto, cuando está charlando con Germán, pronuncia la siguiente frase: «Si yo fuera hombre, o si las mujeres gobernaran, yo haría una ley (...) la ley del equilibrio social» (pp. 846-847).

Esta afirmación parece recordar, modificando substancialmente su sentido, el conocido pasaje de la *República* de Platón en el que el pensador griego formula su teoría del filósofo-rey según la cual «no se acabarán los males de la ciudad hasta que o bien los que gobiernen sean filósofos o los filósofos sean los que gobiernen». Estas dos utopías políticas, la platónica y la galdosiana, traerían, sin embargo, distintos resultados: en el caso de Platón llevaría a una sociedad jerárquica, mientras que en Galdós daría paso a una sociedad igualitaria.

Hacia el final del citado encuentro con Germán conocerá una verdad que la enfurecerá. Celia se deja llevar por la ira al saber que su encantador ayudante es, también, un mujeriego redomado que ha seducido a todas las criadas, incluida su hermana de leche, Ester. A partir de este hecho toma la decisión de echar de su casa a Germán y a Ester.

Los tres principales personajes de esta comedia son, pues, Celia, Germán y Ester. Si, como se ha dicho frecuentemente, los nombres que Galdós pone a sus personajes poseen un significado simbólico, estamos aquí ante los que podrían considerarse tres hermanos: ‘Celia’ (cuyo nombre, podría recordar a una flor), ‘Ester’, quien, como se ha indicado, es hermana de leche de Celia (y cuyo nombre remite a la formidable heroína bíblica) y Germán, que precisamente significa hermano. De este modo, tendríamos aquí reflejado, (además de la contraposición entre la bella Celia y la sublime Ester) uno de los valores ilustrados de la revolución francesa: el de la fraternidad universal. Los otros dos valores, el de la libertad y el de la igualdad están asimismo presentes en esta comedia: el de la búsqueda de la igualdad por parte de Celia, expresado en la peculiar ‘ley del equilibrio social’ que vimos anteriormente y el de la libertad, llevado a cabo también por Celia cuando «se libera» de su cielo para ir a visitar los infiernos. Estamos ante los tres ideales de la Revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad.

El paradójico título de la novela, *Celia en los infiernos* (el cielo en el infierno) hace referencia a un tema recurrente en la obra: el cielo haría referencia a los ricos y el infierno a los pobres. Este tema aparece cinco veces a lo largo de la pieza. La primera vez en la escena VII del segundo acto, cuando, tras una conversación sobre el cielo y el infierno entre Don Alejandro (tío de Celia), Paterna (amigo de la casa), Teresa (esposa de Paterna), Don Cristóbal (otro tío de Celia) y Pastor (ayo de Celia), Celia concluye: «(...) en suma: decir infierno y decir cielo es lo mismo que decir pobres y ricos» (p. 857).

La segunda ocasión la tenemos al final del segundo acto, cuando Celia y su ayo Pastor se preparan para «ir a los infiernos», (p. 862) en búsqueda de Ester y Germán, pues Celia quiere reparar el daño que les infligió al expulsarlos de su casa. La pieza mantendría los tres momentos de la dialéctica hegeliana empleada también en la teoría marxista de tesis (el amor de Celia por Germán), antítesis (el odio, fruto de los celos y la envidia, que lleva a expulsar a sus ‘hermanos’ Germán y Celia) y, finalmente la reparación (el deseo de Celia de hacerse perdonar por ellos).

La tercera referencia a la paradoja cielo/infierno lo encontramos en la escena IV del tercer acto. Pastor, hablando con Celia, le dice que están metidos «en el rincón más lóbrego del infierno. Estamos

en la capa social más profunda y tenebrosa. En plena miseria, en plena ignorancia y superstición». (pp. 864-865). A lo que Celia contesta: «(...) yo no me canso. Paso muy buenos ratos recorriendo estos entretenidos infiernos» y añade: «¡Lo que se aprende! (...) los que no han visto esto, no conocen la vida humana». (pp. 864-865).

En la escena V de este mismo acto, tenemos ocasión de conocer a Don Pedro Infinito, el personaje que, en mi opinión, despierta más nuestro asombro, afecto, humor y ternura. De él dice Pastor «Que navegando por los *espacios celestes* trae acá las verdades; es un cuco o un demente muy práctico». (p. 866, cursiva mía). Celia no quiere revelar a Don Pedro Infinito la verdadera identidad de Germán, de modo que le pide que busque a su «hermano» (Germán). Después volveré a hablar sobre este personaje.

La última vez que se alude a la cuestión de los cielos y los infiernos es en la escena final del cuarto y último acto, cuando hablan Leoncio, el encargado de la industria de trapos Cross en la que trabajan Ester y Germán y claro portavoz de ideas socialistas. Ambos, Celia y Leoncio comparten la idea de que «también en los cielos hay condenados [Leoncio] y que también en los infiernos de la pobreza hay santos» [Celia] (p. 878). La obra concluye con esta afirmación de Celia: «(...) se aprende mucho en estos cielos» y anuncia que se irá a «otos cielos» (viajará). Con respecto al tema del aprendizaje al que alude Celia, podríamos decir que esta obra podría verse como una especie de Bildungsroman o novela de aprendizaje típica del siglo XVIII alemán, que presenta la evolución de los personajes. Algo parecido ocurrirá con la del cuento *El caballero encantado, cuento real inverosímil* de Galdós.

Quisiera ahora volver sobre el entrañable personaje de Don Pedro Infinito. Cuando se encuentran él y Pastor, ambos creen reconocerse (especie de anagnórisis típica de la tragedia). Le dice a Celia que cree que su familia le encerró en un manicomio (Leganés) del cual se escapó. A su vez, Don Pedro Infinito cree reconocer a Celia y Pastor, adivinando que no son paletos. Este personaje, un no adivino pero que sí adivina cosas, será quien en la escena VIII del tercer acto habla sobre el mundo de los miserables y diferencia entre hombres y mujeres. En un largo discurso con Celia y Pastor comenta:

(...) Ya saben ustedes, y si no lo saben apréndanlo ahora, lo finito tiende a volar hacia lo infinito cuando se ve en desgracia. Ejemplo, yo; ejemplo, todos mis clientes y parroquianos. Los hombres se resignan; las mujeres chillan, alborotan, y llorando vienen a mí pidiéndome (...) mil consuelos fantásticos y sobrenaturales. Vean ustedes el secreto de mi agencia cabalística (...) soy el hechicero de los infelices que han perdido la esperanza del bienestar, la fe religiosa y la fe social. (p. 870).

Al final de esa escena lo vemos preocupado por ver cómo encontrará a Germán... De nuevo, este no adivino adivinará dónde lo podrá hallar.

Entre otras cosas, vemos la distinta manera de afrontar los problemas vitales por parte de hombres y mujeres: los primeros de forma pasiva («resignándose») y las segundas, de forma activa, aunque sea apelando a métodos «fantásticos y sobrenaturales». Resulta curiosa esta contraposición, pues quizá, de entrada, pensaríamos que los hombres debieran mostrarse más activos y las mujeres más pasivas. Y, sin embargo, no es así.

Este punto me remite ya a la tercera y última tarea que me proponía en esta comunicación: el de la contribución del genio galdosiano al tema de la feminidad en general. Y lo digo en pasado porque esta cuestión va a quedar meramente esbozada. La razón principal es que, de momento, no puedo afirmar que la mujer debiera integrar lo bello con lo sublime, sentimientos que se unen y se desunen constantemente. De la misma manera, los hombres debieran integrar ambos sentimientos. Es decir, la Humanidad, en general, debiera combinarlos. Pero parece claro que esta temática nos pone, en definitiva frente a un enigma: el de la verdadera igualdad y la verdadera diferencia entre hombres y mujeres. ¿Cuál es el sentido profundo de esta diferencia?

Esta y otras cuestiones relacionadas con ella requieren futuras investigaciones, que vendrían a ser como el nuevo horizonte que se dibuja en el rico mar galdosiano.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, J., "Masculinity, Anticlericalism and Mythology in the Culture of the Spanish National Left around 1900", dada en Cambridge en el Center for European Studies, Harvard University, el 18 de abril de 1997.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.
- BIEDER, M., "El sacrificio: Tema y recurso dramático en la obra teatral de Benito Pérez Galdós, 1892-1903", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, ed. Excmo. Cabildo Insular, 1989.
- BRAVO VILLASANTE, C., *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Magisterio español, 1970.
- CONDÉ, L. P. *Stages of the development of a Feminist Consciousness in Pérez Galdós (1843-1920), A biographical Sketch*, United Kingdom, U. K. Edwin Mellen Press, 1990.
- KANT, I., *Antropología* (1790), Madrid, Alianza, 1991.
- KANT, I., *Crítica del Juicio* (1788), Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- MONTERO-PAULSON, D., La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós, Madrid, ed. Pliegos, 1988.
- PANIATESKU, A., "Galdós ¿moderno en sus comedias?", en *Actas del primer congreso internacional galdosiano*, Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Editora Nacional, Madrid 1970
- PEÑATE RIVERO, J., "La estructura dialogal de *Celia en los infiernos* y su interacción en el teatro galdosiano", *Actas del sexto congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Casandra* (1905), *Obras completas*, vol. 3, Madrid, Aguilar, 1970.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Celia en los infiernos* (1913), *Obras completas, Cuentos y Teatro*, Madrid, Aguilar, 1970.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Aguilar, 1970.

NOTAS

- ¹ Cuestión analizada por José Álvarez-Junco en la conferencia “Masculinity, Anticlericalism and Mythology in the Culture of the Spanish National Left around 1900”, dada en Center for European Studies, Harvard University, el 18 de abril de 1997.
- ² Con respecto a la relación del regeneracionismo de Joaquín Costa y las figuras literarias galdosianas, ver el capítulo VI, Conclusión: la sociedad nueva, especialmente páginas 209-214, del libro *La jerarquía femenina en la obra de Galdós* de Daría J. Montero-Paulson, Ed. Pliegos, Madrid 1988.
- ³ Probablemente Galdós ironizaría algo sobre la capacidad y el alcance de la filosofía para abordar los asuntos humanos, demasiado humanos... El tono que Galdós suele emplear cuando se refiere a la filosofía o los filósofos suele ser irónico. De hecho, este tema daría para otro artículo.