



LA CONFIGURACIÓN DEL HÉROE ARTISTA Y SUS MUTACIONES
EN *EL DOCTOR CENTENO* E *IL PIACERE*

THE CONFIGURATION OF THE ARTIST HERO AND ITS MUTATIONS
IN *EL DOCTOR CENTENO* AND *IL PIACERE*

Diego MEJÍA ESTÉVEZ

INSTITUTO DE ESTUDIOS SUPERIORES “ROSARIO CASTELLANOS” | Ciudad de México, México

Contacto: diego.mejia@rcastellanos.cdmx.gob.mx

Resumen

En este artículo muestro la comparación de novelas del *fin de siècle* con el fin de evidenciar los resultados de la compleja evolución del héroe artista en la novela europea (a partir de la tradición española e italiana) especialmente vinculada a los métodos del realismo y el decadentismo. Busco exponer las particularidades que hay en la configuración del dramaturgo Alejandro Miquis en *El doctor Centeno* (1883), ligadas a las estrategias del segundo realismo representado por Pérez Galdós, así como el contraste en su modo de articular al personaje artista con respecto a sus contemporáneos, en este caso Gabriele D'Annunzio y su novela más emblemática, *Il piacere* (1889), la cual concentra buena parte de los tópicos de la novela decadentista. En ese sentido, el artículo también traza dos de las facetas principales que definen la novela de artistas, es decir, la del bohemio y la del dandi.

Palabras clave: *novela, novelistas, realismo en la literatura, análisis del discurso narrativo, decadentismo, Alejandro Miquis, Gabriele D'Annunzio*

Abstract

This paper makes a comparison between novels from the *fin de siècle* with the purpose of showing the perplexing evolution of the hero artist in European novels (from the Spanish and Italian traditions) through realistic and decadent methods. The characteristics of the configuration of the playwright Alejandro Miquis in *El doctor Centeno* (1883) will be exposed to show how these are tied to the strategies of the second realism represented by Pérez Galdós, as well as the contrast of the way of articulating his artist character with respect to his contemporaries, such as Gabriele D'Annunzio and its most emblematic novel *Il piacere* (1889) which concentrates a good part of the topics of the decadent novel. In this sense, this article also outlines two of the main elements defining the artist's novel: the bohemian and the dandy.

Keywords: *fiction, novelists, realism in literature, narrative discourse analysis, decadence (literary movement), Alejandro Miquis, Gabriele D'Annunzio*



El artista como héroe literario es producto de una larga evolución que se vincula, de modo particular, con el movimiento y los géneros románticos del *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*. Empero, en el escenario del *fin de siècle*, la configuración novelesca de los artífices como protagonistas tiene aplicaciones y reformulaciones que me interesa esbozar a partir de *El doctor Centeno* (1883) de Benito Pérez Galdós e *Il piacere* (1889) de Gabriele D’Annunzio. De igual manera, vale resaltar las posibilidades de discurrir en las convergencias y disimilitudes del llamado segundo realismo y del decadentismo, poéticas de las cuales estos autores son representantes de primera línea. La comparación ofrece, en última instancia, no sólo una estampa de uno de los personajes señeros de la novela decimonónica europea, sino un retrato de uno de los héroes más socorridos de la ficción moderna.

El personaje artista, al inicio del siglo que aquí me ocupa, se convierte en uno de los portavoces más autorizados de la postura romántica, caracterizada por su férrea oposición a las maneras clásicas en el arte y a las prácticas sociales de la burguesía. Asimismo, la individualidad, la libertad, la rebeldía y la originalidad son los estandartes con que el romántico repele un sistema que considera anquilosado y ramplón. Si bien ésta es la base de dicha figura, es lícito intuir que, al lado de ciertas invariantes, ocurra un conjunto de mutaciones que resulta interesante observar a través de las novelas de Galdós y D’Annunzio, representativas de los diálogos que las poéticas finiseculares sostienen con la estética romántica.

El doctor Centeno

Debido al lugar central de su personaje artista, el dramaturgo Alejandro Miquis, y a las reflexiones sobre el arte que Galdós allí presenta, *El doctor Centeno* se vincula a la tradición romántica del *Künstlerroman*, aunque de un modo peculiar, como ya lo ha hecho notar José Carlos Mainer (2003). En suma, la obra de Galdós no se trata de una novela de artista tradicional debido a una compleja estructura que engarza diversas tramas y a su fluctuación a través de poéticas varias; esto se erige como marca del efervescente *fin de siècle* que antecede a las vanguardias, y en el que no es difícil encontrar en mezcla estrategias realistas, románticas y decadentistas. Acerca de las

tramas que se unen en la obra, debe recordarse la opinión del mismo Mainer, citado por Isabel Román Román (2008) en su estudio preliminar al *Doctor Centeno*:

la novela se construye con la superposición de tres tramas, en las cuales habría un protagonismo claro del niño en la primera, siendo en las otras más bien testigo y punto de vista para el relato. La primera trama sería en efecto la novela de Felipe Centeno en Madrid y en la escuela de Polo, vinculada al impulso picaresco y a novelas como *Oliver Twist* y *David Copperfield* de Dickens; la segunda sería el “relato potencial” que en la segunda parte de la novela se vertebra “en torno a la pasión y muerte de Miquis”, relacionada con la llamada “novela de artistas” que en Francia dio varias novelas sobre personajes pintores. Por último, la tercera trama sería el esbozo de la historia de Polo y Amparo Sánchez Emperador. (18)

Lo cierto es que ya desde la primera parte, o bien en el marco de la primera trama, el niño Felipe Centeno tiene una especie de preparación para la bohemia artística que vivirá con el dramaturgo Alejandro Miquis, y en la que resalta su incompatibilidad con la sociedad burguesa, por lo demás encarnada en su sistema educativo.

Aunque me concentro en el dramaturgo por lo que toca al personaje artista, no son de desestimar los impulsos creativos de Centeno, ligados a una naturaleza que lo hace presa de la imaginación creadora y lo inclina a una particular búsqueda del saber. Si el proyecto inicial de Centeno es cursar estudios en medicina, vale decir que su trayectoria se bifurca en la aventura con su amo y amigo que le permite conocer algunas particularidades del ejercicio artístico y entusiasmarse con él, a tal grado que en cierto momento se ve seducido por la idea de arriesgarse con la pluma. Asimismo, se vuelve el primer seguidor de Miquis y celebra más que nadie su pieza teatral de *El Grande Osuna*.

El dramaturgo, más que un criado, halla en Felipe un escudero en las tormentosas aventuras que, gradualmente, adquieren tintes quijotescos y dibujan la estampa de un soñador derrotado por la nostalgia de un tiempo irrecuperable: para el Quijote, la época de las caballerías, y para Miquis, la edad romántica de Hugo, Schiller y personajes novelescos a la manera de los artistas balzaquianos Lucien de Rubempré y Raphaël de Valentin. Esta función de escudero es precisada por Cristina Múgica Rodríguez (2017), quien se refiere a Celipín Centeno como *therapon* que acompaña

al artista en su pasión y enfermedad, sea ésta la fiebre creativa o acaso la neurosis, de relación indisoluble con su presunta obra maestra. Dicha composición es percibida por Centeno de modo muy especial, pues su carácter soñador, curioso e imaginativo le permite diluir las barreras que separan arte y vida. Al mismo tiempo, le deja acercarse a la sensibilidad de su amigo incluso sin comprender sus métodos compositivos: “Al perder la distancia que separa al lector o espectador de la obra de ficción, Centeno concibe la literatura como representación de una verdad, la de su autor, y es esta posición la que le permite tener un contacto empático con Alejandro Miquis a partir del drama del último” (Múgica Rodríguez, 2017: 149).

Aun dotado desde un inicio de tal naturaleza que lo hace compatible con Miquis, Felipe vive un aprendizaje que agudiza su tendencia creativa y llega a sus últimas consecuencias en la identificación con su mentor, con la obra de éste y en el deseo de la escritura. Mario Lavagetto (2001) dedica numerosas páginas al asunto de la experiencia estética y el modo en el que, en ocasiones ante ésta, el espectador o el lector llegan a un grado superlativo de identificación con la obra, y en particular con los personajes:

Lo spettatore di teatro: seduto in platea, assiste a una rappresentazione che fa scorrere sotto i suoi occhi le vicende di Edipo o di Amleto, di Lear o di Faust, o di mille altri personaggi segnati da un grande destino. Si identifica con loro, dice Freud: senza esporlo a rischi, i grandi personaggi gli mettono a disposizione una identità e parole che nella vita quotidiana non si fanno, o non si possono, pronunciare. (Lavagetto, 2001: 287)

Por un lado, el creador del drama —Miquis— deja de distinguir la diferencia entre los pasajes de su obra y su propio existir, mientras que Felipe, gracias a ese nexo empático referido por Múgica Rodríguez, cree —o al menos quiere— también formar parte del entorno heroico de *El Grande Osuna*. En esa línea, Felipe toma al dramaturgo como su modelo, y con ello la escritura, en un proceso dictado por la identificación y que llega hasta pretender los destinos gloriosos y terribles de los héroes literarios. En todo caso, en su identificación con Miquis influye paralelamente el deseo de ruptura con una realidad pautada por los tintes grises de lo cotidiano, y de lanzarse a un ejercicio creativo e imaginativo contrapuesto en todo a la estéril educación recibida con el capellán Pedro Polo y Cortés al inicio del libro.

Cuando Centeno es expulsado por Polo de su establecimiento educativo y de su casa, precisamente por su tendencia imaginativa e inclinación al fantaseo creativo, de golpe se halla una vez más a la intemperie, así que busca al dramaturgo, su primer benefactor, y sufre penosos acontecimientos en los barrios más sórdidos de Madrid. Opera, entonces, la prefiguración de la andanza bohemia que experimentará al lado de Alejandro Miquis. Es sobre todo de tener en cuenta que el exilio social que vive es a causa de que da rienda suelta a su imaginación, en un ejercicio a contrapelo, sí, de la disciplina exigida por el capellán, pero particularmente de la ética burguesa del trabajo que proscribía el arte, el juego y todo lo no utilitario. Del mismo modo, en la trama que desde aquí comienza surge una nueva *pedagogía*. En ese sentido, cabe decir que el paratexto abandona esa marca y se reformula en “Quiromancia”, a modo de alusión a las circunstancias que traerán breve y trágica fortuna a Miquis, pero también como modo de señalar la naturaleza diversa del aprendizaje que aguarda a Centeno.

Para hablar de nuevo de las tres tramas que identifica Mainer (2003), desde “Quiromancia”, la segunda, abocada a la pugna de Miquis por alcanzar esplendor artístico, se despliega y cobra el mayor peso. Ésta presenta una narración pormenorizada del entorno del joven manchego y de sus amistades, precisamente concentradas en aquel Observatorio donde Felipe lo halla dos veces. Acerca de las estampas de artistas que Galdós otorga allí, es relevante la descripción de Federico Ruiz —personaje recurrente en la obra galdosiana—, que además permite al autor trazar diferencias y similitudes con Miquis y su actividad artística. De Ruiz se dice:

Soñaba con triunfos en el teatro, ¡demencia española!, y se creía, como tantos otros, un ingenio no comprendido y sacado de su natural asiento, víctima de la fatalidad y de las perversas contingencias locales [...]. De todo esto se desprende que Federico Ruiz, astrónomo sin sustancia, debía de ser adocenado poeta. Incapaz de dar direcciones nuevas al arte, no sabía más que trillar los viejos caminos donde ya ni flor había ni yerba que no estuviesen cien veces holladas y aun pisoteadas. (Pérez Galdós, 2008: 230)

Pérez Galdós no solamente tiene en cuenta la posición principal del género novelístico durante el siglo XIX; al mismo tiempo su razón para tildar de “demencia española” al teatro es hacer una suerte de deslinde con respecto al Romanticismo, si se recuerda que

éste tuvo uno de sus triunfos más simbólicos merced al *Hernani* de Hugo en un pasaje que inmortalizó a la bohemia artística de París encabezada por Théophile Gautier. Al mismo tiempo puede hablarse de una alusión a los grandes creadores españoles del Barroco, poetas pero generalmente también dramaturgos de la más alta categoría.

Hay al mismo tiempo implícito un comentario a Cervantes y la mayor estima que profesaba éste a sus obras teatrales por encima de su obra maestra. Asimismo, es un guiño a la particular utilización del diálogo teatral con el que cierra la novela. En última instancia, dentro de su polivalente juicio, el narrador pretende dejar en claro el nexo entre locura y arte, en especial el teatro, que es la disciplina practicada por Miquis y la que mejor se presta para diluir la frontera entre vida y ficción, según se intuye a partir del comentario de Lavagetto (2001). En todo caso, no debe olvidarse la vena cervantina que Galdós quiere imprimir en su personaje desde que lo ha hecho, con alevosía, manchego, aparte de proveerle su propio escudero, *therapon*, a decir de Múgica Rodríguez (2017), o secretario de sus “batallas eróticas y escriturales” (78). Es así que el personaje de Alejandro Miquis se vincula de forma redonda con las creaciones literarias que desearon llevar la vida de los libros al mundo real, linaje al que pertenece la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, pero cuya paternidad corresponde al Quijote.

Otro rasgo fundamental del héroe artista, en su vertiente bohemia, se atisba cuando Miquis lleva a Celipín a la casa de huéspedes en la que él vive. Virginia, la dueña, al ver la generosidad del dramaturgo, que la obliga a tener otro huésped, muestra inicialmente su irritación; de allí pasa a la risa y acaba con una sentencia que el narrador califica como “sesuda”: “Acabará en San Bernardino”. Tal hospicio para mendigos parece el destino natural de un artista medio loco y, para colmo, generoso en exceso con cualquiera que le salga al paso.

El joven no sólo es caritativo con el niño, agasaja a sus amigos pagando sus cuentas, haciendo préstamos e invitando al teatro —en especial luego de recibida una pequeña fortuna—, y, por lo que dice Virginia, es bastante altruista: “El mes pasado me trajo un italiano de esos que tocan el arpa; hace unos días un viejo ciego con joroba y clarinete, y hoy... Vaya unos amigos que se echa el tal don Alejandro. Y no pide nada... que les ponga cama en la buhardilla, que les dé de comer...”. (Pérez Galdós, 2008: 147)

Entonces se hace patente la generosidad del artista bohemio que es posible ver desde las famosas *Scènes de la vie de bohème* de 1851, escritas por Henri Murger, donde este escritor presenta a un grupo de artistas del Quartier latin que viven en comunidad y cuya actitud tanto generosa como despreocupada los distingue, además de ser un mecanismo con que el bohemio se revela frente al imperio de la moneda de oro —es decir del utilitarismo burgués—, dilapidándola apenas llega a sus manos. Debe decirse que tal conducta, en gran medida, sella la trágica caída de Miquis, pues sus compañeros de bohemia serán voraces con su mediano pecunio y le quitan todo lo que trae encima sin importar que en ello se le vaya la vida al dramaturgo. Esta misma situación se muestra exacerbada, pocos años después, por Ramón del Valle-Inclán en sus *Luces de bohemia* (1920 y 1924) cuando muestra la mezquindad de Latino de Hispalis que deriva en la muerte de Máximo Estrella, desde la ventaja que saca de la venta de sus obras hasta la negativa triple de prestarle el carrik al final de su vagabundeo nocturno y, para colmo, quitarle su último sustento monetario. Por lo que respecta a Galdós, éste ejerce una acerba crítica de esta bohemia romántica que considera igual de caduca que las concepciones estéticas del dramaturgo manchego. Como se ve, el personaje de Alejandro Miquis es un dibujo del artista romántico imbuido en la locura a la manera del célebre Torquato Tasso que retratará Goethe en su tragedia homónima de 1790.

A pesar de la censura de dicho modelo, no falta la empatía del narrador que compadece la *enfermedad* del dramaturgo cifrada en la imposibilidad romántica de conciliar lo terrestre y lo divino:

¡Pobre Miquis, trabajador incansable de lo ideal, siempre imaginando, siempre creando! [...] ¡Desgraciado Miquis, siempre devorado del afán del arte; perseguidor con fiebre y congoja de la forma fugaz y rara vez aprehensible; atormentado por feroces apetitos mentales; ávido del goce estético, de esa inmaterial cópula con la cual verdad y belleza se reproducen y hacen familias, generaciones, razas! (Pérez Galdós, 2008: 322)

Esos feroces apetitos mentales, y su avidez de goce estético, delinean la clase de artista que pretende ser y son la causa del tratamiento que da a su drama *El Grande Osuna*, una enigmática obra de la que poco se sabe, como ocurre con el cuadro de Frenhofer en *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1846 en su versión definitiva compilada en la *Comédie humaine*).

Cabe decir que no hay paratextos de Galdós o material de otro tipo que permita conocer el valor de la obra de Miquis o su talento; ni el narrador emite algún juicio exento de ambigüedad. Acaso por la opinión de algunos personajes es posible formarse una idea:

Entre sus compañeros y amigos no eran unánimes los pareceres respecto al superior ingenio de Miquis. Unos le tenían en mucho; otros en poco; quién por un visionario; quién por tonto o algo menos [...]. Poleró, sin conocer el drama, sostenía que era un atajo de inocentadas, y que el mayor favor que se podía hacer al joven manchego era quitarle de la cabeza su idea de ser autor dramático. Cienfuegos no pensaba lo mismo, y veía en Alejandro, mejor dicho, columbraba en aquel espíritu algo misterioso y grande que no existía en los demás. (Pérez Galdós, 2008: 321)

Otra de las pocas valoraciones es la de Celipín, quien, a pesar de su poca instrucción y más allá de su especial empatía con su amigo y la obra de éste, ostenta un punto de vista privilegiado, además de cierta confianza del narrador en su sensibilidad. De tal suerte, puede aventurarse que Centeno consiga atisbar la presunta grandeza de *El Grande Osuna*, aunque sin comprender, desde luego, sus mecanismos.

Aquello que queda muy claro sobre la obra del dramaturgo es el nexo simbiótico que establece con ella y que lo conduce a la muerte. El deceso, que es, en realidad, una caída gradual por la bohemia más depauperada del Madrid finisecular, resulta, paradójicamente, facilitado por una cuantiosa suma que recibe de su excéntrica tía y con la que puede dedicarse sin preocupaciones a la confección de su pieza; abandona la universidad, toma como protegido a Felipe y lo manda a la escuela, es más generoso que nunca con sus amigos y se sume por completo en los escarceos nocturnos de la vida galante. A decir de Múgica Rodríguez (2017), “Miquis resulta incapaz de conservar el dinero para sí, pese a que este equivale a su subsistencia misma y a que, en sus palabras, lo resucita. Así, el dinero parecería ser una suerte de combustible, sólo significativo en la medida de su incandescencia” (126).

Tal disipación y entretenimiento conducen al joven a vivir una auténtica bohemia de paupérrimos hospedajes y peores comidas, cuando las hay. En esa estadía solamente resta un febril ejercicio creativo que es ya lo único que anima la existencia del dramaturgo y, a la par, también el fuego que lo consume. Del mismo modo, el furor o

locura artística, por llamarle de algún modo, se engarza con el fatal estigma de la vida bohemia, es decir su mal emblemático. Miquis, ensimismado en la corrección de su drama y en su andadura galante, apenas repara en su salud y “es devorado por la misma enfermedad que el Romanticismo elevó a categoría mítica, la tuberculosis” (Flores Ruiz y Luna Rodríguez, 2005: 49). Aun con este mal a cuestas, sus sueños de grandeza no cesan; más bien se acentúan y avivan su fantaseo: “Por grandes que fueran sus sufrimientos, nunca tuvo aprensión ni miedo a la muerte. Su optimismo le llevaba hasta creerse poco menos que exento del fuero de la Parca; y el hábito de mirar cara a cara a la inmortalidad, inspirábale confianza en su existencia carnal, y con la confianza, el deseo de comprometerla a cada instante” (Pérez Galdós, 2008: 334).

Cuando Felipe Centeno llega a Madrid, dice al dramaturgo que viene con la firme intención de *destruirse*. Si en el fondo quiere decir que busca instruirse y hacerse persona de bien, aunque juega con el lenguaje y lo deforma para darse presuntos aires de gentilhomme, su enunciación se vuelve, tristemente, vaticinio. En la tercera trama, su empatía con Miquis lo lleva por igual a un estadio “con los restos de todo lo útil, algo que es como desperdicio vivo, lo que sobra, lo que está de más, lo que no tiene otra aplicación que descomponerse moralmente y volver a la barbarie y al vicio” (Pérez Galdós, 2008: 243). Sobre la perspectiva de Centeno, Múgica Rodríguez (2017) señala también que “aparece hostigado por el malestar de su amo, por sus propias necesidades y por el devorador apetito que siente. Se trata de ese mismo ‘tiempo para destruirme’ del que habla en los primeros momentos de la novela; tiempo del goce, de la urgencia, del roce con la pobreza extrema, de la desorganización y de la muerte” (243). En resumen, tiempo de bohemia. Y, aunque esta dolorosa vía de aprendizaje haya sido, hasta el momento, tan abrupta y breve, no sorprende en absoluto que sea justo durante esa época que Felipe tome la pluma e intente sus primeros versos —una especie de supervivencia esbozada sólo a través del arte—. Se trata de esa segunda pedagogía a la que me referí y que tendrá carácter definitorio en el porvenir del niño.

El fin del libro con la muerte del dramaturgo es también un vislumbre de futuras aventuras para Felipe Centeno, José Ido del SAGRARIO y Pedro Polo en posteriores novelas que se debe, en buena parte, al modelo narrativo que Galdós extrae de Balzac con intenciones similares. Como lo dice el propio escritor español, la circulación de los mismos personajes en distintas obras pretende ayudar a la creación de un “mundo complejo”. Por lo demás, coincido con Scotto di Carlo (2017) cuando señala que:

La tecnica del ritorno dei personaggi si lega indissolubilmente con la questione della *mimesis*, fondamentale per comprendere quel romanzo ottocentesco europeo da cui, come ha sottolineato Jameson, sarebbe un errore escludere la produzione di Galdós. Ma le motivazioni che spingono uno scrittore a utilizzare questo procedimiento in manera così sistemática devono essere cercate anche altrove. Il ritorno dei personaggi, ad esempio, si basa su un rapporto diverso con il lettore che non soltanto deve essere “fedele”, ma anche capace di ricordare e intrecciare le storie lette. (78-79)

Es así que la historia del dramaturgo Miquis queda ligada a nuevas cuitas de quienes lo conocieron, y, sobre todo, queda vinculada a otros proyectos artísticos que operan en el terreno intratextual del universo galdosiano. Es significativo apuntar que el ulterior desarrollo de estos personajes y sus andanzas quedan asociados al ejercicio literario del que hablan Centeno e Ido como colofón de la novela, donde se revela el deseo del antiguo profesor de Felipe por hacerse novelista.

Con respecto a esa fidelidad a los personajes, ya el lector de Galdós tuvo oportunidad de seguir a Felipe Centeno desde *Marianela* (1878) y su existencia se extenderá hasta *Tormento* (1884). Tal como dice Alberto Vital (2012): “Los personajes son energía, como las personas [...]. Cuando la energía creadora es fuerte y expansiva, el personaje no se agota en el libro original. Tira sus paredes, como muchas personas” (195). No obstante, el personaje en cuestión, para sobrevivir a su amigo y compañero de bohemia, debe experimentar un luto según el enfoque en clave psicoanalítica de Lavagetto (2001), que permite continuar su vivencia no solamente a Centeno que acepta la muerte del dramaturgo, sino también al lector que haya compartido el proceso de identificación, en este caso asociado a la mencionada fidelidad que traza fuertes lazos con las creaturas novelescas. Sobre tal asunto, sigo lo dicho por Lavagetto (2001) acerca del mecanismo de identificación más atrás, y con ello en mente lo retomo ahora:

Proprio perché riconcilia con la morte, l'opera d'arte rappresenta una esperienza di lutto, che si consuma e si estingue nel tempo di una rappresentazione o di una lettura. Lo spettatore smarrisce l'eroe e se stesso, ma resta l'unico a cui nulla può accadere. La sua immunità è assoluta. La sua identificazione

è costantemente revocabile e in questo consiste la sua specificità: è caduca, se vogliamo, precaria, ma circonfusa — ci suggerisce Freud — da un “valore di rarità nel tempo”. Quando cala il sipario, o il libro è giunto all’ultima pagina, la morte appare come una divinità riconciliata. (290)

El narrador no quiere que Centeno muera, pero sí que experimente la muerte, y casi que comprenda los peligros con respecto a *où mènent les mauvais chemins* de la bohemia por medio de la identificación.

Al pensar en la sutil distinción entre *Künstlerroman* y novela de artista, es decir del relato de formación de un artífice y una historia en que simplemente aparezca uno como protagonista, *El doctor Centeno* podría considerarse una muestra de ambas a un mismo tiempo, pues por una parte las andanzas de Felipe son susceptibles de ser vistas como un proceso —así sea provisional— de aprendizaje artístico, mientras que la aventura de Alejandro Miquis sería el argumento de una novela de artista que muestra los esfuerzos creativos del joven dramaturgo y su trágica debacle en la andadura bohemia.

Il piacere

En ese mismo entorno de la novela finisecular aparece la obra de D’Annunzio, dedicada a retratar la vivencia del conde Andrea Sperelli-Fieschi d’Ugenta, dandi romano que pertenece a una ilustre familia y que se ejercita como poeta y grabador. Se trata de una novela regida por el arte en más de un sentido, como se verá poco más adelante. Esto trasluce de manera especial en la confección de su héroe: en sus actividades, deseos y reflexiones, así como en el espacio narrativo que traza el novelista y que guarda una particular correspondencia con la sensibilidad y el canon estético de su personaje principal, pero también con los del propio autor. Poemas, poéticas y principios artísticos juegan un papel central. Estos últimos adquieren, a veces, un tono casi aforístico y se concentran en la rememoración de alguna frase, como sucede con su famosa divisa “Bisogna fare la propria vita, come si fa un’opera d’arte”. Tales palabras serán tomadas por el protagonista como brújula de conducta y, a la vez, se convertirán en poética del personaje y en principio estructurador de la novela. *Il piacere* (1889) es de algún modo

la puesta en escena de esta premisa y muestra cómo, sistemáticamente, el valor de lo artístico tiñe todo valor distinto a él hasta sustituirlo.

Sperelli asocia sus composiciones poéticas y pictóricas con una experiencia vital y amorosa *inimitabile*, en que resulta más importante *representar* en lugar de vivir, quizá por el hondo desprecio a la experiencia común asociada a lo plebeyo como antítesis del mundo aristocrático que preconiza. Con respecto a dicho tema del linaje y de lo aristocrático en este artista, resulta claro el inicio del segundo capítulo del primer libro, pues enfatiza la distinción del héroe entre el plano al que él pertenece y lo común, o, más precisamente, lo “democrático”: “Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d’eletta cultura, d’eleganza e di arte” (D’Annunzio, 1995: 34).

Una perspectiva tal tiene por consecuencia el uso del dandismo como forma de distancia frente a lo común, ante la zafiedad del diluvio burgués. Además de su característica retórica, el tipo de dandi —o *giovin signore*, como lo llama Gianni Oliva (2017)— que Sperelli representa encarna como pocos el talento para distinguir las sutiles gradaciones de la experiencia en que se hallan correspondencias de todo tipo. De tal suerte, el poeta dandi es un practicante de la elegancia y, desde luego, árbitro de aquella ajena, como lo fue también D’Annunzio desde la prensa y los salones: “Insomma, la Roma bizantina di fine secolo trova nel *Duca Minimo* [seudónimo de D’Annunzio] un testimone distaccato e al tempo stesso coinvolto in riti e fatti che riflettono, più o meno, la giornata ideale del ‘giovin signore’, del *dandy* alla moda, del *viveur* raffinato” (Oliva, 2017: 11). La diferencia entre personaje y autor es que Sperelli ejerce el dandismo desde su posición de aristócrata —distanciado entonces de la burguesía tanto por cuna como por su postura vital— que le permite dar cumplimiento a sus caprichos más costosos (como el coleccionismo de arte) y la entrada a los círculos más restrictos de la sociedad romana. En cambio, D’Annunzio (con acceso también a los salones romanos, pero en calidad de periodista) lo practica, sí, con aspiraciones aristocráticas, desde la posición de un individuo que simplemente tiene la necesidad de oponer el refinamiento al sistema imperante y sus toscas maneras.

La posición del protagonista, como ya he sugerido, es en muchos puntos cercana, y acaso a veces idéntica, a la de su autor. Se revela también en tal concepción

del mundo un intento de vislumbrar y crear un linaje que, en el caso específico de Sperelli, es sanguíneo y por tanto hereditario, aunque en él subyace una suerte de correspondencia mística y, especialmente, una búsqueda de comunión artística, pues es importante notar los vínculos que el poeta busca trazar entre su concepción estética y la de quienes considera una suerte de conspicuos predecesores. Esto puede verse del mismo modo en un artículo de fecha muy cercana a la publicación de la novela. Allí, con el pretexto de elogiar a Giovanni Pascoli, el escritor afirma:

Come i Parnassiani di Francia derivarono la copia della lingua, la varietà dei metri, la ricchezza delle rime da Pierre de Ronsard e dagli altri poeti del XVI secolo, così questi pochi [los poetas italianos contemporáneos que conocen la tradición, como Pascoli y el mismo D’Annunzio] hanno voluto proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane riallacciandosi ai poeti dello *stil novo* e a quelli del tempo di Lorenzo il Magnifico. (D’Annunzio, 1913: 550-551)

Seguramente por ello sea de relieve para Pietro Gibellini (2010), en su introducción a *Alcione*, comentar que “La fede di D’Annunzio nell’arte, primo cardine del suo pensiero (il mondo esiste solo grazie al primato della categoria estetica), e il conferimento al poeta di prerogative regali vengono assunti come eredità dai lirici nuovi” (XIX). En suma, se establece una dialéctica entre el esteta finisecular —como D’Annunzio, Sperelli o Pascoli— y los artistas de tiempos pasados en quienes se reconoce un espíritu afín y, vale decir, una fuente de inspiración; un *la* según Sperelli:

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d’una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Gino, del Petrarca, di Lorenzo de’ Medici, il ricordo d’un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all’armonia della prima strofa. (D’Annunzio, 1995: 146)

El asunto del arte, desarrollado aquí mediante la descripción de los mecanismos compositivos del personaje, se complementa con numerosos intertextos que —aunque, diseminados en todo el libro, de particular recurrencia en este pasaje— pretenden delinear tanto una poética como un canon. La presencia de materiales textuales de otros autores hace de *Il piacere* una estructura narrativa en que el elemento artístico cobra una doble importancia, pues convierte la novela no sólo en el relato de la vida y experiencia de un artífice, sino en una galería de poemas (y de obras pertenecientes a otras formas discursivas) que finca un proceso alusivo que busca reformular, subsumir y, para ser más precisos, reinventar. Acerca de este mecanismo, vale pensar en el minucioso estudio que Oliva (1992) dedica a este tema, y al que titula *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*. La idea angular del trabajo reside en la siguiente constatación del crítico: “D’Annunzio mette in atto la strategica risemantizzazione del dato reale e letterario, rinnovella la fonte, funzionalizza la citazione” (Oliva, 1992: 11). El autor plaga su novela de intertextos, tanto clásicos como contemporáneos, que permiten al artista novelado moverse entre diversos *topoi* artísticos y adherirse con mayor o menor fuerza a ciertas poéticas. El punto de enfoque permanente para esa red de obras y *topoi* es la particular sensibilidad del personaje que disuelve y reformula los estímulos de su experiencia a través de prácticamente todos los sentidos. Entre los cuadros, las esculturas, los versos y las piezas musicales también recibe un especial interés la experiencia amorosa. Incluso, al acudir al inicio del segundo capítulo del primer libro, trasluce ya el nexo entre lo creativo y lo erótico: “Avrebbe al fin trovato la donna e l’opera capaci d’impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo *scopo*? — Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole” (D’Annunzio, 1995: 39).

Los motivos del arte y el amor se trenzan de forma indisoluble y detonan de múltiples maneras. En ese sentido, cabe recordar que la narración abre justamente con la espera de Elena Muti y terminará en casa de Maria Ferres. Estos personajes no sólo encarnan distintas perspectivas del arte y el amor, sino que delimitan las secciones de la novela: el recuerdo de Elena y las consecuencias de su partida en el “Libro primo”; el encuentro con Maria durante la convalecencia en casa de la marquesa Francesca d’Ateleta para el segundo; la reaparición de Elena y la seducción de Maria constituyen el “Libro terzo”, y el último libro se ocupa del fracaso en ambas tentativas

amorosas. Esta disposición parece estar pensada para confluir con la preciada estructura del soneto, que delega a los cuartetos, de forma típica, la introducción y desarrollo del motivo inherente a la pieza; ensaya en el primer terceto cierta síntesis de los elementos dispuestos (la confrontación de ambos amores en este caso) y soluciona las tensiones creadas en los últimos tres versos.

Esto tiene sentido al pensar en el libro de poemas que D’Annunzio compone de modo contemporáneo a su novela. Se trata de *L’Isottèo* y *La Chimera* (publicados conjuntamente en 1890, luego de que la primera parte apareciera sola bajo el título de *Isotta Guttadauro* en 1886), libros en los que se perciben claramente las marcas de la “época romana” del artista y su comunión con el esteticismo y el decadentismo —para iniciar, la utilización de la quimera, uno de los grandes tópicos con los que buena parte de los decadentistas tuvieron que ajustar cuentas—. Al “Trionfo d’Isotta”, perteneciente a dicho libro, que el autor compone “alla maniera di Lorenzo de’ Medici”, corresponde la obsesión del personaje con tal autor; de modo análogo, el lugar central que ocupan los sonetos en el libro tiene eco en las composiciones de Sperelli, especialmente en aquella con presencia efectiva en el libro, la cual, por cierto, es dividida en cuatro partes: cuatro sonetos dominados por el motivo de un herma.¹ Además de mostrar a su personaje como un consumado artífice poético que domina una de las formas métricas más demandantes, el asunto del soneto y su proceso compositivo sirve al autor para ligar tradiciones que le eran caras, justo a la manera del artículo sobre Pascoli —de quien ensalza justamente esa pericia—, el cual tiene nexos íntimos con el pasaje y es un caso de contaminación textual, común en D’Annunzio como es fácil intuir.

Es, asimismo, de suma relevancia que la composición tenga un tono vaticinante con respecto a la aparición de Maria, segunda amante del poeta y personaje más acorde con esa forma espiritualizada de crear que ostenta el rol de la musa, además de con una sensibilidad artística mucho más fuerte y auténtica que la de Elena. El soneto que se le atribuye a Sperelli funciona como una correspondencia, a la manera baudelairiana, del idilio próximo del personaje. Se corrobora también que estos materiales —poemas y obras de otros campos artísticos— tienen, muchas veces, un peso tan relevante como la descripción, la acción o el diálogo.

¹ La composición inicia con los versos siguientes: “Erma quadrata, le tue quattro fronti / sanno mie novità meravigliose? / Spirti, cantando, da le sedi ascose / partono del mio cor leggieri e pronti” (D’Annunzio, 1995: 150).

A decir de José Ricardo Chaves (1996), “si la relación del héroe melancólico y la mujer frágil se encuentra dominada por un rasgo sádico del hombre hacia la mujer, en el caso de la relación del héroe con la mujer fatal el signo se invierte y es el masoquismo el que se impone, con el hombre como elemento débil y pasivo” (165). En consecuencia, con esta bipartición, Elena se distingue de Maria por suscitar ese influjo que puede perder al protagonista. En ese marco, el poeta cae en el abismo de una pasión irrefrenable, casi un hechizo que le concede, como de golpe y taumatúrgicamente, “felicità piena, obliosa, libera, sempre novella” (D’Annunzio, 1995: 87).

En fin, las asociaciones entre la figura femenina y el arte son una constante, como se advierte en la descripción de la *demi-mondaine* Clara Green:

Aveva una certa incipriatura estetica, lasciatale dall’amor del poeta pittore Adolphus Jeckyll; il quale seguiva in poesia John Keats e in pittura l’Holman Hunt, componendo oscuri sonetti e dipingendo soggetti presi alla *Vita nuova*. Ella aveva “posato” per una *Sibylla palmifera* e per una *Madonna del Giglio*. Aveva anche “posato”, una volta, innanzi ad Andrea, per uno studio di testa da servire all’acquaforte dell’*Isabetta* nella novella del Boccaccio. (D’Annunzio, 1995: 242)

Aparte de constatar el uso del recurso, debe decirse que también aquí opera esa red de interconexiones que dibuja el canon sperelliano y dannunziano, que alude esta vez a la corriente prerrafaelita encarnada por un ficticio artista mixto, como el propio Sperelli.

También es revelador el pasaje del duelo que sostiene el héroe como cierre del primer libro. Luego del fracaso en su relación con Elena, Andrea inicia un ciclo de donjuanismo ligado al *spleen* y a una frívola tendencia de coleccionismo. Opinará Linda Garosi (2009) en un artículo similar a éste, por sus comparaciones entre los héroes finiseculares de la tradición española e italiana, a propósito de Sperelli y de Bradomín de Vallé-Inclán: “El afán de posesión que les empuja a la conquista queda equiparado al deseo mismo que mueve al coleccionista cuando intenta conseguir una pieza esencial para su muestrario y, claro está, para su recreación personal” (75). Además de que la procesión amorosa de Sperelli sirva para trazar el tópico decadentista de la corrupción moral, pone al héroe en la encrucijada del duelo. Entre las mujeres que seduce, Ippolita Albónico es también amante de Giannetto Rùtolo, con quien Andrea tiene un altercado que sella su enfrentamiento.

El poeta parece seguro de afrontar a Rùtolo en duelo, aunque no exento de terribles reflexiones sobre la muerte durante la noche anterior. Por el contrario, llegado el día del duelo, no resta sino su gesto cínico y su impulso heroico en clave decadente: “Ave Roma. Moriturus te salutat”, dice Andrea mientras fuma un cigarrillo previo al encuentro. Poco antes, el narrador dice sobre su estado de ánimo:

Il sentimento della sua superiorità su l'avversario l'assicurava; inoltre, quella tendenza cavalleresca alle avventure perigliose, ereditata dal padre byroneggiante, gli faceva vedere il suo caso in una luce di gloria; e tutta la nativa generosità del suo sangue giovanile risvegliavasi, d'innanzi al rischio. Donna Ippolita Albónico, d'un tratto, gli si levava in cima dell'anima, più desiderabile e più bella. (D'Annunzio, 1995: 112)

Si el enfrentamiento se vive bajo la lógica de una ligazón del elemento heroico con el erótico y el *topos* artístico, lo más importante es que D'Annunzio aprovecha para evidenciar el linaje, no sólo sanguíneo sino también intelectual, de su personaje.

A decir de Italo Calvino (2011): “Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura” (93). Al pensar en la galería dannunziana, ésta genera un efecto en que los procedimientos evocativos del personaje arrojan siempre, en el sentido que Calvino sugiere, hacia la alta cultura; a un elenco de obras, por lo común, del más refinado arte renacentista, o, en otros casos, a algunos contemporáneos, incluido el propio autor de la novela, que aparece al lado de artífices prerrafaelistas, románticos y simbolistas en una muestra del diálogo que intento sugerir al comienzo del artículo.

Alejandro Miquis y Andrea Sperelli

Entre Alejandro Miquis y Andrea Sperelli existen, pues, hondas diferencias que describo aquí a partir de detalles como su concepción del arte, su ejercicio de éste y las consecuencias que ello acarrea en sus destinos narrados. En primer lugar, es dable decir que los héroes artistas en la novela de la primera mitad del siglo XIX suelen caminar alternativamente los caminos de la bohemia y el dandismo, como ocurre

con las creaturas balzaquianas que referí. Sin embargo, en las creaciones de Galdós y D’Annunzio cada uno encarna dos líneas paralelas que no vuelven a tocarse en el *fin de siècle*. De tal suerte, el héroe artista romántico cobra, al menos, dos rostros diversos.

De entre el personaje bohemio y el dandi, es el poeta dannunziano, que se considera a sí mismo excepcional e *inimitabile*, quien lleva al extremo ese contrapunto del artista y el “hombre de prosa” que define el decadentismo, el esteticismo y hasta el modernismo. Sperelli es un esteta que atisba la decadencia del entorno habitado y prefiere el exilio de éste por medio de una experiencia estética individual, lejos de los cenáculos, el sistema editorial, los salones y prácticamente toda interlocución acerca del ejercicio artístico. Por otro lado, en D’Annunzio es evidente el paso a una construcción diversa de personajes con respecto a aquellos del ya comentado modelo balzaquiano que se finca en la circulación, retorno y, especialmente, interacción de los personajes.

Además de eludir estas estrategias representativas de la narrativa realista, *Il piacere* se aleja de la forma típica del *Künstlerroman* que presenta, por lo común, las fases del desarrollo del héroe como artista y su proceso formativo; en la experiencia de Sperelli no hay formación ni opera el motivo del viaje con la carga simbólica que existe en los traslados del aspirante a dramaturgo Wilhelm o en los periplos de personajes balzaquianos como Lucien de Rubempré en *Illusions perdues* (1837). En cambio, en consonancia con su pretensión de ofrecer la estampa de toda una sociedad, a Galdós le sirve de marco una suerte de *Künstlerroman* doble, con las precisiones que hice más atrás, para practicar lo que Calvino (2011) llamó, a propósito de las diferencias entre *Le Chef-d’œuvre inconnu* y la producción posterior de la *Comédie humaine*, una literatura extensiva. Es así que tanto Felipe Centeno desde Socartes como Alejandro Miquis desde La Mancha deben gestar grandes sueños que los llevan hasta Madrid para observar el cuerpo completo de la magnífica ciudad monstruo, en la que van cayendo, irónicamente, a su rincón más alto en un edificio que evoca ya no la pensión de Madame Vauquer de *Le Père Goriot* (1834) como lo hacía la pensión de Doña Virginia, sino a los pisos más viles de la novela naturalista.

Miquis posee un ferviente deseo de materia pecuniaria con el único motivo de verlo arder, por su “incandescencia”, como dice Múgica Rodríguez, y la mayoría de las veces utilizado en beneficio de sus ventajosos amigos, de su protegido Felipe, de su amante la Carniola, o de casi cualquiera que le salga al paso. Esto se relaciona con la conjunción de las experiencias narradas en *El doctor Centeno*, enmarcadas en el año

1863, y su composición y publicación que ocurre durante 1883, en pleno fin de siglo. Se trata el primer entorno de ese Madrid de medio siglo en que los postulados románticos tenían una trayectoria particular que permitió poéticas como la de Gustavo Adolfo Bécquer, quien llega al punto más alto del romanticismo español, pero sólo tras la recepción de autores como Charles Baudelaire. El uso que Miquis hace de lo pecuniario tiene que ver con la perspectiva bohemia de la vida; según ésta, los escudos, la moneda de oro, son solamente un medio que garantiza el cumplimiento de las fantasías y gestos estrafalarios de los que el bohemio gusta con frecuencia. Además, este personaje es una entidad con una visión colectiva: casi siempre en comunidad con otros artistas practica una subsistencia compartida que no pocas veces lo lleva a la generosidad y el desapego respecto a lo material. El derroche del bohemio es una actitud que, en último término, anula y desestima la importancia del poder burgués; sin embargo, en *El doctor Centeno* se ironiza con este motivo que, incluso, se vuelve de carácter trágico y finalmente conduce al héroe hasta la tumba. Si autores como Balzac creían en la posibilidad del ejercicio artístico como puerta de acceso al encumbramiento social, en cambio Galdós vive un contexto de desencanto con respecto a éste y otros mitos del Romanticismo que habían perdido su lustre y, en lo sucesivo, conformaban más bien una galería patológica encabezada por el artista soñador o acaso neurótico.

Entre los considerados males del siglo, la tuberculosis tiene un lugar central y se asocia de modo indisoluble al desmedido crecimiento de las grandes ciudades y al flujo migratorio a éstas que fomentó condiciones de vida en extrema precariedad. En el caso de *El doctor Centeno* cubre una función narrativa de primer orden pues, a partir del motivo de la pedagogía, el asunto de la tuberculosis y la agonía que conlleva parece ser un método para que Centeno comprenda no solamente los peligros de la vida de artista sino, a la par, lo caduco del pensamiento romántico que le había asignado a este mal un tinte casi heroico. En cambio, Andrea Sperelli, desde su rol aristocrático, estaba muy lejos de estas problemáticas, aunque bien pudo haber contraído la otra enfermedad del siglo: la sífilis. Por el contrario, D'Annunzio, con la intención de construir un mundo narrativo pautado por la belleza (*Il piacere* coincide con su momento de comunión esteticista) apenas tiene en cuenta esta clase de conflictos. Asimismo, cuando el autor italiano concede a su héroe una posición aristocrática como punto de arranque, elimina de tajo posibles sucesiones narrativas de ascenso. Con esta supresión desaparecen a su vez los motivos del arribismo y la bohemia; en

cambio se vuelve nítido el *spleen* baudelairiano que es referido también como uno de los males del siglo, en especial de sus postrimerías.

Es cierto, al mismo tiempo, que el tratamiento del motivo de la bohemia por parte de Galdós tiene una naturaleza muy diversa a la que opera en la primera mitad del XIX ya que dicha postura, con el correr del siglo, cada vez se asocia más al estado depauperado que vivieron Verlaine y Rimbaud o aquél que Valle-Inclán pinta de modo magistral en su pieza, y no a la aventura con posible retorno de los simpáticos personajes de Murger. Asimismo, el del artista bohemio y el del dandi son dos modos de articular al héroe artista que pierden su vínculo originario, y de los que Miquis y Sperelli son muestras perfectas.

Referencias bibliográficas

- CALVINO, Italo. (2011 [1988]). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori.
- CHAVES, José Ricardo. (1996). “Bajo el signo de Orfeo: duelo, melancolía y castración del héroe decadente”. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, (1), 163-185. <https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.1996.1.1578>.
- D’ANNUNZIO, Gabriele. (1913). “L’arte literaria nel 1892 – La poesia”. *Pagine disperse. Cronache, mondane, letteratura, arte* (Alighiero Castelli, Ed.) (pp. 550-552). B. Lux.
- D’ANNUNZIO, Gabriele. (1995 [1889]). *Il piacere*. Mondadori.
- FLORES RUIZ, Eva Ma.; LUNA RODRÍGUEZ, Juan David. (2005). “Tuberculosis y escritura, las dos muertes de *El Doctor Centeno*”. *Revista de Literatura*, 67(133), 49-75. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2005.v67.i133.113>.
- GAROSI, Linda. (2009). “El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d’Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración”. *Analecta Malacitana*, (27), 69-87.
- GIBELLINI, Pietro. (2010). “Introduzione”. En Gabriele D’Annunzio, *Alcione* (Pietro Gibellini, Ed.). Einaudi.
- LAVAGETTO, Mario. (2001 [1985]). *Freud la letteratura e altro*. Einaudi.

- MAINER, José Carlos. (2003). “El romanticismo ha muerto: *El doctor Centeno* (1883) como novela de artistas”. En Felipe Vicente Garín Llombart y Facundo Tomás Ferré (Coords.), *En el país del arte: 3er Encuentro internacional: La novela del artista* (pp. 221-245). Biblioteca Valenciana.
- MÚGICA RODRÍGUEZ, Cristina (2017). *Escritura y locura en tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós: El doctor Centeno, La desheredada y Fortunata y Jacinta* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperada de https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000765359.
- OLIVA, Gianni. (1992). *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*. Mursia.
- OLIVA, Gianni. (2017). *D’Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Bruno Mondadori.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (2008 [1883]). *El doctor Centeno* (Isabel Román Román, Ed.). Universidad de Extremadura.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel. (2008). “Estudio preliminar”. En Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno* (Isabel Román Román, Ed.) (pp. 11-100). Universidad de Extremadura.
- SCOTTO DI CARLO, Assunta Claudia. (2017). “Il ritorno dei personaggi e le trasformazioni della borghesia in Galdós”. *Status Quaestionis*, (12), 76-99.
- VITAL, Alberto. (2012). *Palabra clave. Géneros inesperados y personajes esenciales de la literatura*. Taurus.