

Expresión romántica y moralidad en Jane Eyre

M.^a Eugenia PEROJO ARRONTE
Universidad de Valladolid

ABSTRACT

Jane Eyre's morality and Romanticism are two main issues in the novel that have lately been neglected in favour of readings in which the literary, cultural and social milieu of the nineteenth century in England is not taken into account. In this article, I contend that there is an overriding presence of good and evil throughout the novel shaping itself as a polarity of forces of which the old Gothic vein and the Romantic aerial metaphor of the spirit constitute their basic literary discourse.

Dos de los puntos en los que la crítica ha incidido con gran insistencia a la hora de abordar el análisis de *Jane Eyre* han sido, por una parte, la importancia del elemento romántico y, por otra, el carácter moralizante de esta narración. Nuestra propuesta es a favor de una lectura conjunta de ambos, en la que trataremos de demostrar cómo la doble vertiente del bien y del mal se corresponde con dos orientaciones románticas utilizadas por la autora de un modo discriminado y con una evidente intencionalidad. Nos estamos refiriendo a la línea gótica y a lo que se ha llamado la exploración del subconsciente, si bien en nuestro caso quizá sería preferible hablar, siguiendo la terminología romántica, del ámbito de la vida interior, del mundo del espíritu. La división que acabamos de establecer viene a ser una paráfrasis del ya famoso «New Gothic» de Heilman (1958), quien distingue entre tradición gótica convencional y lo que denomina como nueva vertiente gótica, basada en una especie de redescubrimiento de la psique en

sus ángulos más recónditos, esto es, una rehabilitación del terreno de lo irracional y lo surrealista. El personaje de Jane encarna los aspectos románticos que sirven de catalizadores de las dos corrientes señaladas y que poco o nada tienen que ver con el esoterismo de lo gótico. Por estas razones, la expresión «new gothic» que Hailman acuña no nos parece la más adecuada.

1

En su estudio sobre la novela victoriana, la postura de Cecil en relación con el profundo sentido de la moralidad de Charlotte Brontë no deja lugar a dudas:

Charlotte Brontë was a moralist; all her reactions are, in part at least, moral reactions. Every character with whom she came into contact she saw as a force for good or a force for evil; every episode, trivial or important, illuminated the eternal battle between sin and virtue, of which, in her view, man's life is composed. (1934:127).

También Craik pone de manifiesto el marcado carácter moralizante de las novelas de Charlotte Brontë, al que, a su entender, la autora subordina todo el material narrativo: «The resolve to chronicle the moral and spiritual growth of a single character determines her choice of material and her shaping of it». (1968:84). Fernández Nistal (1986) ha subrayado la gran influencia de la tradición puritana en la vida y en la obra de Charlotte Brontë¹. Y algo más recientemente, García Doncel se decanta asimismo por la idea de la presencia de una moral estricta en el personaje de Jane Eyre: «... en el comportamiento de la protagonista (...) no hay ni una sola transgresión importante del código de castidad victoriano». (1988:263). De todos modos, no deja de haber voces discordantes sobre este punto, entre ellas la de Juen (1967), quien afirma que Jane no se ve movida por ningún tipo de convención social o moral-religiosa para abandonar a Rochester, sino por un marcado sentido de la independencia y del individualismo. En la misma línea, si bien dentro de una perspectiva netamente feminista, se pronuncian Gilbert y Gubar (1979) en su ya clásico estudio de la novela.

Por nuestra parte, como ya hemos puesto de manifiesto con anterioridad, nos adherimos a la opinión de que la moralidad es uno de los elementos fundamentales de la narración. La parafernalia gótica, junto con la figura del héroe byroniano representado por Rochester, constituyen la piedra angular de las fuerzas del mal que la heroína ha de vencer, y se presentan continuamente asociados con el satanismo y el pecado.

2

2.1

La relación entre los aspectos góticos y lo moralmente negativo es algo que forma parte de la misma esencia de este tipo de relatos. Es un hecho indudable que en la novela gótica se presenta una clara denuncia de lo que desde la perspectiva protestante se consideraban las corrupciones de la vida monástica del catolicismo. La interpretación de Varma (1957) al respecto es la de que en el siglo XVIII la Iglesia Católica realizó su último intento por dominar el mundo. A resultas de ello, la novela gótica se erigió como la respuesta literaria anglicana a dicho intento. En estas narraciones, la Iglesia Católica aparece como la fuente y el origen del mal, y los conventos y monasterios como símbolos de terror y de inmoralidad. La asociación, por tanto, está servida.

Por otra parte, el villano en estas novelas es una figura cuyo antecedente reconocido lo encontramos en el Satán creado por Milton en *Paradise Lost*. Una posterior evolución de dicho personaje dará lugar al tipo del héroe byroniano, quien perderá el aspecto repulsivo con el que se caracterizaba al demonio en la tradición medieval en favor de un grado considerable de atractivo personal.

Los elementos góticos de *Jane Eyre* han provocado reacciones diversas entre la crítica, cuyas diferencias vienen marcadas por la intencionalidad que se les haya conferido y por la actitud que sobre este hecho se ha visto en la narradora en algunos casos, en la autora en otros, o en ambas a la vez, dado el gran caudal de material autobiográfico que se ha encontrado proyectado sobre el personaje de Jane. Una relación de todos los críticos que se han manifestado en este sentido resultaría harto prolija, fundamentalmente a causa de que parece ser muy difícil evitar la identificación entre Charlotte y Jane. Sirvan como testimonio las palabras de Cecil: «The world she creates is the world of her own inner life; she is her own subject». (1934:112). Por otra parte, Cecil se muestra en contra de la catarata de romanticismo gótico de las novelas de Charlotte Brontë, a la que califica de exagerada y ridícula, dando con ello por supuesto que no existe la más mínima actitud crítica de la autora sobre su material. Similar es la opinión de Baker:

The semi-supernatural phenomena of mysterious voices, ghostly laughter, and omens and premonitions, might be identified as the time-worn furniture of Gothic romance; but they were realities in a life lived on such a plane of emotional exaltation as Jane Eyre's, or Charlotte Brontë's. (1936:35).

No obstante, hay una diferencia entre ambos críticos. Mientras Cecil parece indicar que Charlotte Brontë utiliza la maquinaria gótica sin otro

objetivo aparente que el de crear una determinada atmósfera, Baker ve en ella una extensión de lo que en el mundo interior de la protagonista-narradora y autora, a las que identifica por completo, eran acontecimientos absolutamente reales. No distingue, sin embargo, entre lo que serían fenómenos sobrenaturales y los que con nuestra terminología actual podemos clasificar de paranormales.

Heilman (1958) considera que existe un distanciamiento evidente entre Charlotte Brontë y los elementos góticos de sus novelas, que la lleva a presentar en ocasiones modificaciones cómicas, creando de ese modo una especie de ridiculización de dichos elementos. Sin embargo, Heilman continúa afirmando que la novelista hizo un uso tradicional de los resortes del terror gótico. Creemos que lo gótico en *Jane Eyre* no sólo resulta recortado, o incluso ridiculizado ocasionalmente, como dice Heilman, sino finalmente desprovisto de su seña de identidad esencial, la capacidad de trascender la realidad material por medio de la presencia de lo irracional: siempre hay una explicación realista a todos esos sucesos que en un primer momento se nos presentan desde la impronta del misterio y lo sobrenatural, si bien es una explicación que se da desde dos planos:

1) Grace Poole es la realidad tangible que le sirve a Jane para convencerse de que no hay nada extraño o sobrenatural en los, en un principio, aparentemente misteriosos acontecimientos que tienen lugar con cierta regularidad en Thornfield.

2) Finalmente, se descubre que la causante de todo ello es Bertha Rochester².

Nuestra pregunta es ¿qué sentido tiene, entonces, la utilización de la parafernalia gótica en la narración? El factor gótico, o más bien pseudo-gótico, de la novela enlaza perfectamente, a nuestro modo de entender, con la tradición de la novela gótica, funcionando como una especie de signo o convención narrativa que el lector va a asociar con lo moralmente negativo. Todos esos fenómenos asociados a lo gótico se desarrollan en torno a la figura de Bertha, cuya existencia impide que Jane y Rochester mantengan una relación amorosa sin transgredir el código moral-religioso. Sin embargo, como ya se ha señalado, se trata de unos fenómenos cuya apariencia sobrenatural queda siempre superada por medio de explicaciones racionales; esto es, lo gótico resulta vencido y dominado, y, por consiguiente, como veremos más adelante, la implicación que de ello deducimos es la de que esa superación del elemento gótico en el ámbito narrativo equivale a una superación del mal desde el punto de vista moral.

2.2

La identificación de Rochester con el tipo del héroe byroniano es un lugar común en prácticamente la inmensa mayoría de las interpretaciones de

Jane Eyre, y no cabe duda de que el personaje participa de los rasgos más significativos del héroe romántico. Y, sin embargo, coincidimos en líneas generales con las palabras de Craik cuando afirma: «Mr Rochester is both the remote hero and the man whom Jane understands because she is “akin” to him; he is a man whose moral nature is like Jane’s, who is yet the one who tempts her to evil». (1968:101). La relación más directa entre el mal y Rochester aparece de forma explícita en el vocabulario utilizado frecuentemente por el personaje o en relación con él: «... at this moment, I am paving hell with energy» (p. 168), dice Rochester; «He stood between me and every thought of religion...» (p. 302), confiesa Jane; y en otro momento manifiesta refiriéndose a Rochester: «... I am used to the sight of the demon» (p. 309). El aspecto físico de Rochester presenta también, en gran medida, las características propias del héroe satánico, a imagen del Satán de Milton, cuyo rasgo fisionómico más representativo se encuentra en los ojos del personaje, que aparecen descritos de la forma siguiente: «...his eyes sparkled» (p. 162); «... his great dark eyes» (p. 164); «Strange energy was in his voice. Strange fire in his look» (p. 182); «...his black eyes darted sparkles» (p. 236); «...his full falcon-eye» (p. 301); precisamente, lo que se ha interpretado como el castigo de Rochester se efectúa sobre esa parte de su cuerpo que más directamente simboliza lo negativo desde el punto de vista moral, a partir, claro está, de las asociaciones establecidas. La ceguera termina con el héroe satánico. Lo moralmente negativo de este personaje, desde la perspectiva de la narradora, radica en la vida disipada a la que se entregó tras la crisis de locura definitiva de su esposa; en la bigamia en que hubiese incurrido de haberse celebrado el matrimonio con Jane; y, finalmente, en la tentación que su sola presencia significaba para la protagonista. Obsérvese cómo en los días previos a la ceremonia frustrada, Jane se ve en la obligación de sofocar cualquier tipo de arrebato pasional de su prometido. El Rochester de Thornfield, el personaje que Jane describe como «... proud, sardonic, harsh to inferiority of every description» (p. 178), representa de forma innegable el pecado de la carne. El atractivo que ejerce sobre la protagonista, no obstante, supera los límites de la mera carnalidad.

3

3.1

La virilidad de Rochester se hace patente desde el momento en que aparece en la obra. Su fuerza física y la superioridad sexual de que hace gala a través del relato que realiza de sus experiencias amorosas se han interpretado como símbolos de la desigualdad con que está marcada la relación en-

tre los dos personajes; Gilbert y Gubar se manifiestan claramente en este sentido. Sin embargo, el Rochester con el que Jane se casa, a pesar de los daños físicos sufridos, no carece de esos atributos. El matrimonio se celebra finalmente, en primer lugar, y siguiendo una lectura literal, porque el impedimento moral —la existencia de Bertha— ha desaparecido, y, en segundo lugar, si le asignamos al personaje de la esposa de Rochester un significado no literal, dentro de una lectura psicológico-feminista en la línea de Rich (1979), porque es precisamente Rochester el que ha conseguido la igualdad, partiendo de un plano de inferioridad con el personaje femenino, como trataremos de demostrar.

3.2

Heilman apunta algo que nos parece fundamental: «... in accepting a dark magnetic energy as a central virtue in personality, Charlotte simply reverses the status of men who were the villains in the sentimental and old Gothic novels». (1958:127). Rochester ejerce ese magnetismo y ese poder —que poco tienen que ver con el simple atractivo sexual— sobre Jane. De esto tenemos constancia reiteradamente a lo largo de la sección relativa a Thornfield. Dice Jane en distintas ocasiones: «He bent his head a little towards me, and with a single hasty glance seemed to dive into my eyes» (p. 164); «My eye met his as the idea crossed my mind: he seemed to read the glance....» (p. 166); «...they (refiriéndose a sus facciones) were full of an interest, an influence that quite mastered me — that took my feelings from my own power and fettered them in his...» (p. 204); «...when I say that I am of his kind, I do not mean that I have his force to influence, and his spell to attract» (Ibid.).

En la escena de la gitana se produce algo que podría interpretarse como una hipnotización. Rochester en su extensa intervención realiza una lectura de la personalidad de Jane, siguiendo las pautas de la frenología que tanto interesaban a la autora, y, al finalizar, la protagonista exclama «Where was I? Did I wake or sleep? Had I been dreaming? Did I dream still?» (p. 231); nada más próximo a la reacción de una persona que ha sido hipnotizada.

Pero Jane también ejerce un poder considerable sobre Rochester. Dice este personaje: «When you came on me in Hay Lane last night, I thought unaccountably of fairy tales, and had half a mind to demand whether you had bewitched my horse: I am not sure yet.» (p. 153); «Well, you too have power over me, and may injure me...» (p. 246); «I am influenced — conquered; and the influence is sweeter than I can express; and the conquest I undergo has a witchery beyond any triumph I can win.» (p. 289); «How well you read me, you witch!» (p. 309).

Se nos presenta, por tanto, un pulso de fuerzas continuamente en tensión, dos polos que se atraen y se repelen a la vez.

No sólo Rochester y Jane poseen esa energía interior, también el primo de ésta, St John, tiene influencia sobre ella. Dice nuestra protagonista refiriéndose a él: «I fell under a freezing spell» (p. 423); «I, like a fool, never thought of resisting him — I could not resist him.» (p. 425); «I felt his influence in my marrow — his hold on my limbs.» (p. 431). El nulo atractivo físico que la figura de St John, a pesar de su belleza, tiene para Jane confirma nuestra idea de que lo meramente sexual tiene poco que ver con las relaciones que se establecen entre estos personajes. Se podría incluso hablar de una batalla de los elementos de aire, fuego y agua, representados respectivamente por Jane, Rochester y St John, al modo tradicional y dentro de la línea de la teoría de los humores —sanguíneo, colérico y flemático. La identificación de Jane con el aire es algo de lo que hablaremos posteriormente, si bien desde un ángulo característico de la teoría romántica.

De toda esta lucha de fuerzas, finalmente, sale victoriosa, y se impone sobre las demás, la representada por Jane, lo que supone, por otro lado, el triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el pecado, valor que, de forma más o menos soterrada, se haya omnipresente a lo largo de la narración.

4

4.1

La equivalencia fonética entre el apellido de la protagonista y el sustantivo *air* pudiera ser una coincidencia, sin embargo, nos parece oportuno realizar una lectura simbólica de este nombre. Tenemos constancia de que no fue una invención de Charlotte Brontë. En una carta a W.S. Williams fechada el 28 de octubre de 1847, Charlotte Brontë se manifiesta sobre la originalidad de su novela en lo que al argumento se refiere: «The plot of *Jane Eyre* may be a hackneyed one. Mr. Thackeray remarks that it is familiar to him. But having read comparatively few novels I never chanced to meet with it, and I thought it original.» (Spark:137). Sin embargo, Leavis (1966), en la introducción a su edición de la novela, considera que la narración pudo estar inspirada en una visita que realizó la autora a North Lees Hall Farm, en Yorkshire, lugar sobre el que existía la leyenda de que una mujer loca, que vivía encerrada en el edificio, murió en el fuego que lo destruyó en el siglo XVII; la familia Eyre era la propietaria de la casa. Por otra parte, en *The Cambridge History of English Literature* se da como fuente probable del argumento central de *Jane Eyre* un cuento de Sheridan Le Fanu que apareció en *The Dublin University Magazine* en 1839 y que presenta muchas similitudes con la historia narrada por Charlotte Brontë (1964:407). A pesar de todo esto, creemos que en su utilización hay una intencionalidad que no se

limita simplemente al registro arbitrario de una fuente. Una relación de todas las ocasiones en que Rochester se dirige a ella utilizando términos como *fairy*, *elf*, *witch*, i. e., términos que hacen referencia a seres sobrenaturales, resultaría excesivamente larga, por lo que nos limitaremos a constatar dos ejemplos cruciales. Rochester llega a llamarle: «...you almost unearthly thing.» (p. 283); y en otro momento le dice: «You are a beauty in my eyes (...) delicate and *aerial*.» (p. 288. La cursiva es nuestra).

Cuando se descubre la existencia de Bertha, Rochester trata de convencer a Jane desesperadamente para que se quede con él, asegurándole que su relación sería limpia y sin mancha:

Conqueror I might be of the house; but the inmate would escape to heaven before I could call myself possessor of its clay dwelling-place. And it is you, spirit — with will and energy, and virtue and purity — that I want: not alone your brittle frame. (p. 345).

Pero, seguidamente, Jane tiene que huir de los brazos de su amante, que tratan de acogerla en una actitud en la que se dibuja de nuevo la figura del héroe romántico: «Up the blood rushed to his face; forth flashed the fire from his eyes» (Ibid.). Es la última visión que tiene Jane del Rochester-satánico. El entendimiento entre ambos no es posible porque, a pesar de sus palabras, Rochester continúa atado a la tiranía de la carne, a la tiranía de la materia, en una palabra. Jane le ha dicho previamente en esa conversación «I advise you to live *sinless*, and I wish you to die tranquil.» (p. 343. La cursiva es nuestra). Esa misma noche Jane tiene el sueño en el que se le aparece una figura humana que le dice «My daughter, flee temptation»; Jane afirma de ella: «It spoke to my spirit» (p. 346).

4.2

Tal y como señala Abrams (1960), el viento o el aire como una metáfora del espíritu es uno de los arquetipos de la poesía romántica, cuyos orígenes se remontan ya a la mitología clásica, y que tiene, además, una presencia muy importante en la tradición bíblica —identificación de la brisa con el Espíritu Santo, con el aliento de la divinidad. En nuestra opinión, Charlotte Brontë ha incorporado esta característica poética a su narración: el personaje de Jane encarna esa imagen emblemática del viento que se opone a una filosofía materialista y mecanicista, representada en la novela a través del pecado de la carne simbolizado por la figura del Rochester-satánico. Abrams afirma:

The wind, as an invisible power known only by its effects, had an even greater part to play than water, light, and clouds in the Romantic revolt against the world-view of the Enlightenment. In addition, the moving air lent itself pre-eminently to the aim of tying man back into the environ-

ment from which, Wordsworth and Coleridge felt, he had been divorced by post-Cartesian dualism and mechanism. (1975:51)⁵.

Previamente, ya hemos incidido sobre esa representación de Jane como un ser casi incorpóreo y etéreo, a quien Rochester le dice: «Of yourself you could come with soft *flight* and nestle against my heart, if you would: seized against your will, you will elude the grasp like an *essence* —you will *vanish ere I inhale your fragrance—*.» (p. 345. La cursiva es nuestra).

En su versión de la escena de la comunicación telepática, Rochester dice lo que sintió en ese momento: «Cooler and fresher at the moment the gale seemed to visit my brow: I could have deemed that in some wild, lone scene, I and Jane were meeting. *In spirit*, I believe, we must have met.» (p. 472). Los espíritus de Rochester y Jane se encuentran, al fin, una vez que aquél ha purgado sus faltas, perdiendo su mano derecha y, sobre todo, la vista. Sólo entonces queda libre su espíritu y puede llegar hasta lo más alto. En relación con esto, nos parece sumamente significativo el símbolo del águila que utiliza Jane en este reencuentro definitivo para aludirle. En sus palabras Rochester aparece como «The caged eagle» (p. 456), «a royal eagle» (p. 463); le dice: «...your hair reminds me of eagle's feathers» (p. 461). De toda la simbología que Cirlot refiere en relación con este ave, sus palabras introductorias son suficientes para recalcar la idea que estamos expresando: «Símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual.» (1991:57). Por supuesto, la comparación con Sansón (p. 546) no hace sino reforzar esta misma idea.

5

A partir de lo expuesto, podemos justificar la idea de que el Rochester con el que Jane se reúne finalmente no es un ser inferior al que conoció en un principio, sino alguien que está por encima de aquél, a su misma altura, desde una cosmovisión romántica, alguien a quien la privación de su sentido corporal más poderoso le libera de su dependencia del mundo de la materia, simbolizado moralmente por medio de la pasión sexual y representado literariamente a través de la parafernalia gótico-satánica de Thornfield, que, como hemos tenido ocasión de demostrar, es absolutamente hueca y superficial. La fuerza interior que había en el personaje aflora en último término en toda su magnitud.

Hemos de decir, por último, que esa victoria de la virtud sobre el pecado, del bien sobre el mal, es un nivel de significado al que subyace lo que, a nuestro juicio, podría interpretarse como el triunfo romántico del espíritu sobre la materia, del que la novela se convierte en una gran metáfora.

NOTAS

¹ En su análisis de las novelas de Charlotte Brontë, Fernández Nistal (1986) descubre un paralelismo muy interesante entre éstas y la alegoría de Bunyan, tanto en sus respectivas estructuras narrativas como en la configuración de los personajes a partir de los modelos inmortalizados en *The Pilgrim's Progress*.

² La interpretación de Rich (1979), según la cual Bertha Rochester funciona en la narración como el alter ego de Jane Eyre nos parece de gran interés y no del todo incompatible con nuestra lectura.

³ En 1775 Franz A. Mesmer postuló que una persona puede transmitir fuerzas universales a otros individuos en forma de *magnetismo animal*. En la década de 1840, el médico británico James Braid, influido por los experimentos de Mesmer, desarrolló la antigua práctica del hipnotismo, a la vez que acuñó el término, para convertirla en un instrumento válido para el estudio de la psicología humana.

⁴ Craik ha señalado el papel de este personaje como antítesis de Rochester: «He is the most important single character in the book after Mr. Rochester, and is obviously his antithesis, religious, idealistic, handsome, cold-blooded, seeing in Jane "nothing attractive... not even youth—only a few useful mental points"» (1968:99).

⁵ No por famosos y repetidos dejan de tener su fuerza y su valor expresivo los versos de Coleridge en *The Eolian Harp*:

And what if all animated nature
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?
(1912:362).

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, M.H. (1975). *The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor*. In Abrams, M.H. (ed.), *English Romantic Poets*. London, Oxford, New York: Oxford University Press. 37-54.
- Baker, Ernest A. (1936). *The History of the English Novel*. New York: Barnes & Noble. Vol. VII.
- Cecil, David (1934). *Early Victorian Novelists*. London: Constable.
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Coleridge, E.H. (ed.). (1912). *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Clarendon Press. Vol. I.
- Craik, W.A. (1968). *The Brontë Novels*. London: Methuen.
- Fernández Nistal, Purificación. (1986). *Charlotte Brontë y la tradición puritana*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- García Doncel, María R. (1988). *El modelo femenino en Jane Eyre*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press.
- Heilman, Robert B. (1958). Charlotte Brontë's «New Gothic». In Rathburn, Robert C. & Steinmann, Martin (eds.), *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 118-132.
- Juen, M. (1976). Two Crises of Decision in *Jane Eyre*. *English Studies* 57. 215-226.
- Leavis, Q. D. (ed.) (1966). *Jane Eyre*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Rich, Adrienne. (1979). *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose, 1966-1978*. New York & London: Norton.
- Spark, Muriel (ed.). (1966). *The Brontë Letters*. London, Melbourne, Toronto: Macmillan.
- Varma, Devendra P. (1957), *The Gothic Flame*. New York: Russell & Russell.
- Ward, A.W. & Waller, A.R. (eds.) (1964). *The Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. XIII. 403-416.