ANALES GALDOSIANOS

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE GALDOSISTAS

AÑO LII 2017

ANALES GALDOSIANOS

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE GALDOSISTAS

AÑO LII 2017

ANALES GALDOSIANOS

AÑO LII **2017**

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y Peter Bly

Director: Alan E. Smith
Editor de Recensiones: Toni Dorca
Redactora Asistente: Wan SonyaTang
Asistente del Director: Paloma Pueyo Sahún

Consejo de Redacción

Yolanda Arencibia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

Jo Labanyi
New York University

Carmen Menéndez Onrubia
C.S.I.C., Madrid

Stephen Miller
Texas A & M University

Joan Oleza
Universidad de Valencia

Cristina Patiño Eirin
Universidade de Santiago de Compostela

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

Ana Rueda
University of Kentucky

John H. Sinnigen
University of Maryland-Baltimore County

Akiko Tsuchiya
Washington University-St. Louis

Harriet S. Turner
University of Nebraska

Diane F. Urey
Illinois State University

Noël Valis
Yale University

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
Dept. of Romance Studies
Boston University
718 Commonwealth Ave.
Boston, MA 02215
EMAIL: aesmith@bu.edu

ANALES GALDOSIANOS

AÑO LII **2017**

Fundada en 1966 por Rodolfo Cardona, Anales Galdosianos*, publicación de la Asociación Internacional de Galdosistas y una de las principales revistas internacionales de estudios ibéricos del siglo XIX, difunde anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la vida y las obras de Benito Pérez Galdós y sus contemporáneos a partir de una gran variedad de perspectivas críticas, además de acoger trabajos de índole interdisciplinaria, transnacional y/o comparatista relacionados con la literatura y cultura de la España del siglo XIX.*
Agradecemos el apoyo importante de Boston University, la Casa Museo Pérez Galdós y el Cabildo de Gran Canaria.

Los manuscritos deben ser enviados por correo electrónico, en Word, o por el formulario en nuestra página web: http://www.bu.edu/analesgaldosianos/envio-de-manuscritos-2/. Anales Galdosianos *sigue las últimas normas de documentación del* MLA Handbook.

Favor de contactar para reseñas a:

Toni Dorca
Dept. of Hispanic Studies
Macalester College
Saint Paul, MN 55105
dorca@macalester. edu

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos: US $35
Instituciones: US $40

ÍNDICE

ESTUDIOS

DAVID R. GEORGE, JR. Galdós and *Japonisme*: The Floating World of León Roch 11

GABRIELLE MILLER. Representations of "Odd" Women in Gissing and Galdós 33

R. MAURICIO DEL OLMO COLÍN Y MARCO A. RAMÍREZ LÓPEZ. *Nela* y *Marianela:* en torno a una adaptación gráfica..... 53

JAMES WHISTON. Patience and Pragmatism: Galdós's Rewriting of the Last Four Chapters of *Halma* 79

DOCUMENTOS

LAURIE LOMASK. Tres cartas de Galdós……93

RESEÑAS

ELENA CUETO ASÍN. *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture,* edición de Jeffrey Zamostny y Susan Larson..... 103

OLGA GUADALUPE. *Diez novelas y un discurso*, por Benito Pérez Galdós, edición, introducción y notas de Francisco Estévez y Germán Gullón 106

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA. *"Érase un muchacho…" y otros estudios peredianos*, por José Manuel González Herrán 109

VERONICA MAYER. *Galdós en sus textos. Asedios críticos para una hermenéutica*, por Francisco Estévez 111

ASSUNTA POLIZZI. *El realismo y la literatura contemporánea,* de Rafael Altamira, edición, introducción y notas de Laureano Bonet con la colaboración de Pau Mire 113

ÓSCAR IVÁN USECHE. *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-de-siècle Spanish Literature and Culture*, edición de Jennifer Smith y Lisa Nalbone 115

RESÚMENES/ABSTRACTS.....119

ESTUDIOS

GALDÓS AND *JAPONISME*: THE FLOATING WORLD OF LEÓN ROCH

David R. George, Jr.

In a corner of the Casa Museo Pérez Galdós in Las Palmas de Gran Canaria hang two Japanese masks (fig. 1). The pair of grimacing faces were probably found among the other East Asian *objets d'art* in the author's bibelots displayed in the parlor or office of his *art nouveau* villa "San Quintín" in Santander. When and how they came into the author's possession is unknown; likewise, their exact origin in Japan is uncertain. Yet, it is clear they evoke the traditional folk performing art known as *Kagura* ("divine entertainment"), in which masked actors representing supernatural beings perform ritual dances in the streets of towns during seasonal *Shinto* festivals (Pellachia 162). In *fin-de-siécle* Europe, such masks were collected equally by intellectuals who appreciated the restrained expressivity and sparse aesthetics of the Japanese theater, especially *Kagura* and *Noh* ("skill" "craft"), as by amateur connoisseurs of things-Japanese for their ornamental and exotic appeal. The masks, along with various pieces of Japanese ceramics in the Galdós collection, might just be bric-a-brac acquired from one of the many Oriental bazaars that proliferated in Madrid, or perhaps are a souvenir from a trip abroad to France. They could also reflect the author's lifelong love of the theater, specifically the Symbolist and Modernist aesthetic concerns that pushed him to write for the stage in his later career. Whatever the case, the presence of the objects connects Galdós to the Japan-craze known as *japonisme* that swept Europe starting in the 1860s, and grounds the various references to Japanese decorative arts found scattered throughout his novels and theater, from the 1870s to the 1890s, in his domestic sphere.

Galdós's engagement with the visual arts as an art critic as well as aspects of intermediality in his novels have been amply explored by scholars. Emphasis has been placed on the fine arts, most particularly connections between the novelist and Spanish masters Velázquez, Zurbarán, and Goya, as well as his contemporaries Fortuny and Sorolla.[1] By contrast, decorative art has received less critical attention despite its capacity for similarly distilling visual aesthetic conventions and innovations into the author's textual world. Reflecting the tendency to exclude decorative art from the category of the fine arts, other than the possible symbolic function of particular objects or ornamental groupings, descriptions of decoration are generally treated as referents to the material universe that envelops characters, or underlined to draw out issues of taste and class associated with the notion of *lo cursi*.[2] Consequently, since *japonisme* is an aesthetic trend primarily associated with the decorative arts of the second half of the nineteenth century, the presence and possible influence of the movement on Galdós's work has gone mostly unobserved by scholars.[3] Nevertheless, the frequency and the way in which Japanese objects are placed in his novels are suggestive of a deeper understanding and appreciation of their potential as models or motifs for artistic innovation. Things-Japanese in the form of screens, masks, vases, dolls, parasols, and kimonos are mentioned in *Tormento* (1884),

Fortunata y Jacinta (1887), and *Voluntad* (1895), and a Japanese-styled room is the backdrop for scenes in *Realidad* (1889).[4] In *Tristana* (1892), the evocation of Japan, as several scholars have observed, becomes a key element in the characterization of the protagonist when she is described as "una dama japonesa de alto copete" (10-11).[5] However, nowhere else in Galdós's literature do allusions to Japan and the phenomenon of *japonisme*, in the form of decorative objects, appear with the consistency and depth of symbolic meaning as in *La familia de León Roch* (1878).

While explicit references to *ukiyo-e* prints are absent in *La familia de León Roch*, the world of pleasure and pain they represent is evoked in the decorative realm of the 1878 novel. The Japanese word *ukiyo*, translated as "floating world," encloses a double meaning that denotes both the Buddhist notion of life's transience, and a concept similar to Western *carpe diem*. The *ukiyo-e* or "pictures of the floating world," in the form of paintings and woodblock prints produced during the Edo Period (1615-1868), depict a hedonistic world populated by courtesans and entertainers, and punctuated by a complexly despairing sentiment of fleetingness. In this essay, I study the literal and figurative elements of *La familia de León Roch* that allude to Japan and the floating world of Japanese decorative objects in order to discover how both might reflect Galdós's understanding and engagement with *japonisme*. I question whether these references in the novel can be considered an attempt by the author to adopt the aesthetic more fully in his literature, or if the incorporation of Japanese objects is merely a device to discredit characters by marking them as *cursi*.

Galdós the Japoniste?

In the fall of 1878, just months before the December publication of *La familia de León Roch*, Ernest Chesneau's two-part review of the Japanese exhibit at the 1878 Paris Universal Exhibition, "Le Japon à Paris," appeared in the *Gazette des Beaux arts*. The French art critic presents a chronology of the European fascination with Japan from the 1860s to the present moment, noting: "In reality it was through our painters that the taste for Japanese art took hold in Paris, was communicated to the art lover, to the fashionable, and in time imposed on the decorative arts" (Reed 52). A cultural phenomenon, what by then had come to be known as *japonisme*, proposed an intellectualization of the broader engagement with things-Japanese that swept Europe and the Americas following the forced opening of Japan to trade with the West by the American Commodore Matthew Perry in 1854.[6] Premised on an opposition to the *japonaiserie* as a mere "flirtation" with Japan, *japonisme* claimed to be an authentic "understanding" of Japanese culture (Chu 97). While not ignoring the fact that their contact with Japan originated as an object-based curiosity, japonistes looked to evolve their comprehension of Japanese aesthetics beyond their decorative appeal in order to uncover a source of artistic renewal. Art critics Chesneau and Burty, along with Louis Gonsé, and art dealer Samuel Bing, encouraged artists to transcend the characteristics of Japanese art that were "startlingly exotic" in order to perceive the underlying aesthetic principles (Hokenson 72). In this way, the *japonistes* smugly distanced Japanese art from Orientalism, and raised it to the category of an "originary aesthetic," uncontaminated by the West, and "on the par with ancient Greece" (Hokenson 72-73).

The *ukiyo-e* print, more than any other form, came to function as a *lingua franca* that bridged cultural gaps between artists East and West, and across European borders, as well as transmitted the aesthetics of Japan to other artistic forms and media, including literature. The Universal Exposition in Paris in 1867 was the first to attract broad public attention to the artistry of Japanese prints, although French, Dutch and British collectors began acquiring works by Hokusai, Hiroshige, Kunisada and Utamaro and others by the late-1850s (Ives). In the ensuing decade interest in *ukiyo-e* prints grew such that, by the time of the third Paris exposition in 1878, their circulation and collection among artists and intellectuals had opened the door for development of a more fully-fledged understanding of Japanese arts based on a nuanced knowledge of Japan's history and culture (Jobling 90).[7] There are two main reasons why these images in the form of woodblock prints became so popular in nineteenth-century Europe. First, as glimpses of an unknown, exotic realm of the senses, the images offered Western viewers an escape from the contradictions of modernity. Second, they were prized as a source of aesthetic renewal for their use of color, composition, technique, and subject matter (Weisberg 17).

Appearing at a moment of openness to cross-fertilization and collaboration across the arts, as Pamela A. Genova notes, the impact of *japonisme* on painters was almost immediately picked up by forward-looking writers of the 1860s and 1870s, such as Jules and Edmond de Goncourt and Émile Zola (67). Between 1867 and 1878, the literary version of the Japan-craze evolved from the mere allusion and description of Japanese elements to original adaptations of core artistic notions. Realist and Naturalist writers were inspired by *ukiyo-e* prints of the banal and mundane activities within the pleasure quarters of Edo (modern-day Tokyo): visions of raw life and passion stripped of sentimentality and moralizing intentions. For their part, the Brothers Goncourts limited their use to similes, "based upon familiarity with the art of curiosities of Japan," and concentrated on decorative motifs such as fans, ivories and ceramics, as elements from which to extrapolate new narrative forms and to dictate the actions of their characters (Schwartz 805 qtd. in Honkenson 59). By contrast, Zola makes a more sophisticated and adaptive use of *japonisme*: according to Jan Hokenson, his coarse language corresponds to the vulgar and trivial subjects, and bold contrasting color schemes of the Japanese prints, while the compositional structure of his novels seem to aspire to the clarity of focus, intensity, and economy of these images (83).[8]

Had Galdós written *La familia de León Roch* after 1888, allusions to Japanese decorative objects and adoption of certain *japoniste* techniques therein would be easily attributable to his trip to the Universal Exposition held in Barcelona that year. Even though echoes of the Japan-craze had reached Spain much earlier, before the Barcelona World's Fair, very few Spanish artists and intellectuals, not to mention the general public, had had the opportunity to view firsthand a comprehensive display of Japanese arts and crafts.[9] By the late-1880s, Galdós had also cultivated relationships with notable artists and collectors of *ukiyo-e* prints in Spain, including the multifaceted Mélida brothers, Enrique and Arturo, with whom he collaborated on the 1882 illustrated edition of the *Episodios nacionales*.[10] Sometime in the 1880s, the Mélidas began to assemble a collection of *ukiyo-e* prints from the Utagawa school, and Arturo incorporated Japanese aesthetics into various interior design projects completed

over the decade (Bru, "Los hermanos" 291). Finally, Galdós's friendship with Emilia Pardo Bazán would supply another connection to the spread of *japonisme* to Spain: she commented on the Japanese exhibits in Paris in 1889 in her travel book *Al pie de la Torre Eiffel*, and was an admirer and promoter of pioneering French *japonistes* Jules and Edmond Goncourt.[11] Nevertheless, since all of these connections between Galdós and *japonisme* postdate the composition and publication of *La familia de León Roch*, it is necessary to look elsewhere to discover how he came into contact with the movement.

Although difficult to pinpoint with exactitude, the novelist's familiarity with, and interest in *japonisme* likely originated during the several trips he made to Paris in the decade prior. Well known to scholars, the novelist's first visit to the French capital in the summer of 1867 was purposely timed to coincide with the second Universal Exposition between May and November of that year, and at which Japan, as noted above, figured prominently. In September 1878, the third Paris Universal Exposition, where once again the Japanese pavilion was a star attraction, was probably the prime motive for another brief excursion to France.[12] The novelist mentions the 1867 Universal Exposition in an article for *La Nación* published in 1868, and in another piece for La Prensa in 1884.[13] The 1867 journey, and a second trip in 1868, also provide background details for his 1907 *episodio nacional, La de los triste destinos*, which is set in those years and opens against the backdrop of the Universal Exposition (Guereña 38). Finally, he recalls his early experiences in Paris in his 1915 *Memorias de un desmemoriado*. In none of these texts, though, does he mention the Japanese exhibits or comment explicitly on *japonisme*, and so it is impossible to know for sure if Galdós visited the Japanese art and craft displays that caused such a stir among French artists and writers, and piqued public interest.[14]

Nevertheless, in 1867-68 and 1878, Galdós plausibly may have had firsthand contact with *japonisme* elsewhere on the Champs-de-Mars or in the wider city beyond. In his 1868 article for *La Nación*, "La pintura Española en la Exposición de París," Galdós concludes by lamenting the absence of Catalán painter Mariano Fortuny at the Spanish pavilion (Bru, "Japonismo" 64). Fortuny was a key figure in cultivating a taste for things Japanese among Spanish artists in Paris. Galdós was undoubtedly aware of the ways in which the painter not only incorporated Japanese objects but also experimented with *ukiyo-e* derived aesthetics in his work (Bru "Japonismo" 64). Regarding the 1867 trip, Berkowitz writes, "Paris with its Universal Exposition, museums, monuments, visiting royalty, and especially the book stalls along the Seine threw him into ecstasy" (52). Book-buying offered another possible opportunity to engage with *japonisme*.Often noted is his discovery of Balzac, but in 1867, 1868, and 1878 he also acquired novels by primary practitioners of the literary version of the phenomenon, the Brothers Goncourts and Zola. Among the novels Galdós acquired in 1878 is Zola's *La Curée,* which Hokenson classifies as an "apprentice text" in which the French author "first experimented with a novelistic *japonisme* that could bring into literature what he saw as the revolutionary significance of the painter's uses of Japanese art" (87).

Even if Galdós had not visited France in those key years, he still would have been aware of Europe's growing interest in the arts of Japan. Spanish painters residing in Paris in the 1860s, such as Raimundo Madrazo and Eduardo Zamacois, witnessed firsthand the explosion

of *japonisme* and began to include Japanese objects in portraits and genre paintings purchased by wealthy clients (Bru, "Japonismo" 63-64). Though the first large-scale expositions of Japanese art were not held in Spain until the late-1880s, in the preceding decades, collectors had already begun to assemble small collections of prints, lacquers, and ceramics, making them available to friends and acquaintances. By the 1870s, *japonisme* had reached Madrid in the form of books and illustrated articles that recounted the details of Japan's political transformation under the Meiji emperor, and introduced readers to Japanese art.[15] Finally, shops like La Japonesa, opened in 1874, sold authentic and knock-off *japonaiseries* to consumers seeking to decorate new homes in the *ensanche* districts of Chamberí and Salamanca, while luxurious "*salones japoneses*" were being installed in restaurants like Lhardy and private residences like the Palacio de Santoña (Bru, "Japonismo" 65-66).

The Real León Roch

The upper-class society of 1870s Madrid provides the social setting for *La familia de León Roch*, and the restoration of the Bourbon monarchy, the historical backdrop for the ideological confrontation between the exalted liberal protagonist, León Roch, and his recalcitrant Catholic wife and in-laws, underpins the story. The novel's title is both ironic and descriptive: it announces the intimate space in which the story unfolds as centered around the main character, León Roch, and his in-laws; at the same time, it anticipates the familial nature of the predicament that drives the plot and to which the protagonist will ultimately succumb. Names in Galdós, as Angel Iglesias observes, function as masks that magnify characters and prefigure their destinies, often ironically (380). In the case of León Roch, José F. Montesinos notes, he neither lives up to the strength symbolized by his first name León, "lion," nor is he able to escape the hard-headedness that determines his fortunes in love and marriage suggested by his surname Roch, "rock" (257). Beyond its symbolic connotations, though, the title character's name also constitutes the first literal *japoniste* allusion found in Galdós's literature. On his trip to Paris in 1867, Galdós would most certainly have heard of Léon Roches (1809-1901), the French Consul-General to Japan from 1864 to 1868 responsible for the diplomatic arrangements that made the Japanese Pavilion at the Universal Exposition possible (Irwin 38; Satô 103) (fig.2). The association between the novel's hero and the French diplomat, whose diplomacy exposed Europe to the arts of Japan and fueled japonisme in intellectual and artistic circles, seems to be more than mere coincidence. For Galdós's contemporary readers, possibly familiar with the flamboyant exploits of the Frenchman in the Orient and the Far East, the connection might have heightened the irony of the protagonist's failures. More generally, though, the reference foreshadows, albeit subtly, the function of subsequent evocations of Japanese art sprinkled throughout the novel, and highlights the role they play in characterization and plot development.

It is likely Galdós had already known of Roches prior to 1867. In the 1840s and 1850s the French soldier had made his name in North Africa by participating in the military and diplomatic ventures that brought Tunisia and Algeria, and eventually Morocco under French rule. Expectations were high when Roches was sent to Japan in 1864 to represent French

interests in the midst of the complex unraveling of the 300 year-old Tokugawa Shogunate. He imagined he could repeat successes in the Maghreb and coax Japan's feudal lord Yoshinobu Tokugawa to embrace reform a *la française*. However, his brash diplomacy ultimately put France on the wrong side of the civil conflict that would end in 1868 with the nominal restoration of direct imperial rule known as the Meiji Restoration (Irwin 36-37). The real Léon Roches's inability to reconcile the forces of tradition with those of modernity amidst the ailing Tokugawa regime seemingly prefigures his Galdosian namesake's failure to overcome, with similar tactics of rationality and Western free-thinking, his wife María Egipciaca's Catholic fervor rooted in superstition. The conflict that drives the plot is framed in diplomatic terms in chapter 15 of part one, titled, "Un convenio como los que la diplomacia llama 'modus vivendi'." Like the French envoy in Japan who advocated the cohabitation of opposing factions through the creation of strong national government, the Spanish León Roch attempts to create a livable peace by agreeing to abandon his books and intellectual activities if María forsakes daily mass and confessions in exchange (99).

Luis Gonzaga as Shape Shifter

"Luis Gonzaga," the name of María's twin brother, also conveys a veiled, yet curious, reference to Japan. The novitiate's namesake is San Luis Gonzaga (St. Aloysius Gonzaga, 1568-1591), a sixteenth-century Italian Jesuit novice venerated as the patron saint of young students. Kathy Bacon shows that the character not only models himself on the saint, but that, "every aspect of Luis as a literary creation is based closely upon the historical Aloysius Gonzaga" (57). Foreshadowing the imminent conflict with his in-laws, Pepa de Fúcar cautions León about Luis, "el que está aprendiendo para misionero" (39). The character's desire to become a missionary reflects the hagiographic claim that the saint was inspired to pursue a religious life after reading of the Jesuit missions to India in the late-fifteenth century, and specifically opted to join the Society of Jesus because it embraced, as biographer Virgilio Cepari writes, "the evangelization of the heathen in India, in Japan, and in the new world. And he hoped that some day he might have the good fortune to be sent into those lands to convert souls to the Faith" (53). Gonzaga's connection to Japan is further indicated when, while studying at the Jesuit College in Mantua in the summer of 1585, he witnessed the tour of Japanese emissaries sent by the Christian daimyo, Otomo Sorin, to Rome. Despite the fanfare and festivities organized by the Mantuan princes, according to Cepari, the saint remained indoors and undistracted from his strict regimen of prayer, fasting, and meditation (79). The anecdote is recounted in various records of Gonzaga's life as proof of his extreme devotion and purity, which even his Jesuit confessors found to be extraordinary and exemplary (80-81).

The presentation of the Tellería family in the first part of *La familia de León Roch* is completed by the sudden return of Luis from France in the chapter appropriately titled "El asceta." Sick with tuberculosis, he truncates the family's plans to summer in Arcachon, and also has a ruinous effect on León's design to transform his wife. The narrator notes that Luis is out of place in the family home, "fuera de su centro;" however, as the physical description of the young priest continues, the opposite appears to be the case (113). His dark habit, pale and transparent complexion, and downcast gaze cause him to blend in and become lost in the

dark corners and among the bric-a-brac that populate the dark and poorly ventilated rooms of the Tellería home:

> […] discurría como una sombra maldecida por las salas revestidas del abigarrado papel o de las chillonas tapicerías. Era una mancha oscura y triste caída sobre el mueblaje de colorines y oro, sobre los exóticos objetos de estilo japonés, cuyas aisladas figuras de pesadilla parecían armonizar con la persona del escuálido colegial. (113)

Luis's shadow is confused with the silhouetted figures that decorate porcelains, lacquer boxes, fans, and prints displayed in the room, and he disappears into the background so perfectly that the servants often overlook him as they go about their daily dusting. The identification of the priest with these *objets d'art* can at first be read as merely a *japonaiserie*, that is, a superficial invocation of the exotic for heightened effect and appeal. However, the way in which the simile is carried over in subsequent scenes leading up to the character's death is evidence that Galdós adopts the practice established by the Goncourts: using readers' familiarity with the curiosities of Japan to capture attention, and then subtly redirecting the representation to other aesthetic ends and narrative functions (Hokenson 59).

The characterization of Luis as a Japanese figure, as if leapt from a screen or fan, is taken up again in four later chapters set in León's *hotel* on the northern outskirts of Madrid. It is not insignificant that the final sequence of the first part of the novel, which ends with Luis's death in the arms of his sister, opens with a description of the surrounding landscape punctuated by the sunset and the appearance of evening stars:

> Desde la casa de León se veía al anochecer, la faja luminosa que deja el sol en el horizonte, la hermosa sencillez y unidad del suelo, que trae al pensamiento los lugares de Oriente donde han pasado las cosas más grandes que ha habido en el mundo; más tarde, la sucesiva aparición de los soles remotos, como si cada cual fuera a tomar su sitio y se encendiesen poco a poco […]. (122)

The night sky becomes visible in the East, but emphasis here is on the horizontal line marked by the setting sun in the West and the simplicity and unity of light and color that bathes the foreground. The image, according to the narrator, recalls the Orient and would seem to evoke the Near East as the origin of Western civilization, but the decorative references to Japan in the preceding chapter might also connect it to the aesthetic principals of *ukiyo-e* for rendering space. Instead of unfolding in conventional fashion, here the narrative evolves across a set of parallel picture planes that convey a tensely complex sense of progression and simultaneity. The starlit sky serves as a backdrop, and the sweltering heat, an atmospheric foreground for multiple scenes that appear to be layered together: a conversation in the garden between Luis and María shares a middle ground with León, who is first shown seated close by, gazing at the stars, then in the dining room within view and earshot of the pair outside, and finally, in his office, unable to escape the heat and the chatter. Galdós's construction of the interior and exterior of León's home as a narrative space is highly theatrical, a detail underscored by the intervening chapter title, "Un drama viejo, viejísmo." Not unlike the horizontal triptych-format

employed by *ukiyo-e* artists to depict the exploits of popular warriors of history and legend frequently represented in *kabuki* theater, the novel creates an elaborate staging for an age-old drama: the fight to the death between two men, León and Luis, over a woman, María. The context of the classic triangle, though, as Lou Charnon Deutsch remarks, is unorthodox since the battle occurs in a dream, and the trophy is the woman's soul instead of her body (144).

The warrior prints by nineteenth-century *ukiyo-e* artist Kuniyoshi Utagawa are unique, as Melinda Takeuchi observes, for the emphasis placed on dreams, ghostly apparitions, and supernatural feats (5). One of Kuniyoshi's most popular series of triptychs illustrates the struggle between samurai Raikô and the earth spider Tsuchigumo, which begins when the insect disguised as a monk enters the hero's bedchamber and attempts to entrap and kill him (fig. 3). The half-asleep warrior draws his sword and injures the insect, but it still manages to escape with the aid of an evil brood of demons. Through several episodes, Raikô and his loyal retainers chase the spider and eventually kill him by cornering him in his lair. The story, from tenth-century Japan, bears striking resemblance to the nightmare that rattles León from half-slumber in the chapter titled "Batiéndose con el ángel":

> Y vio enfrente una figura japonesa, negra, rígida, recortada y destacándose sobre el fondo de colores inundados de luz. El cuerpo mezquino se mantenía sentado tieso, cual si de sí mismo fuera inquisidor, y el rostro gelatinoso, cadavérico, contraído todo por el hábito de hacer continuamente los visajes del escrúpulo y de la aflicción mística, elevaba al techo los ojos de esmeralda o los paseaba con indiferencia estúpida por las paredes pobladas de acuarelas, mapas y estampas, y por el suelo cubierto de fino junco. (137)

In the character's dream, he crushes the horrific apparition in his hands like a paper toy, "un juguete de papel," only to see it reconstitute itself in the form of a sword-brandishing angel surrounded by the conclave of spirits who embody the stellar constellations that populate the Eastern night sky (138). Like the Japanese hero Raikô, León ultimately vanquishes his adversary; however, as the final title, "Vencido por el ángel," indicates, this victory is bittersweet. Charnon-Deutsch explains: "Dying gives Luis the advantage in the struggle because one cannot reason and win with a corpse, and especially because María Egipciaca has been conditioned to prize martyrdom" (144).

Odalisque or Geisha?

The name "María Egipciaca" is equally charged with symbolism, as well as obvious Orientalist overtones. The narrator sarcastically combines the religious connotations evoked by the character's namesake, Saint Mary of Egypt, with the Oriental subtext of physical beauty by referring to León's wife as the "odalisca mojigata" [sanctimonious odalisque] (97). Though the identification between María and the fifth-century saint are never explicit, there is a similar overlap in their biographies, "a story of deprived sensuality followed by repentance and a determination to dedicate oneself to God, leaving behind earthly attachments" (Bacon 59). Catherine Jagoe points out the irony of the name as, "ultimately much more reminiscent

of stereotypes of seductive fallen women such as Eve, Salome, or Circe than of the pure Virgin Mary" (81). The amalgamation, according to the narrator's ironic characterization, would appear to make incongruous the figure of the odalisque-courtesan whose allure, as Piya Pal-Lapinski studies, is based on unsettling reversibility rather than contradiction (18-20). Indeed, whereas the Galdosian heroine's sanctimony derails the odalisque's erotic and exotic appeal, the conventional European demimondaine used to her advantage the titillation produced by the potential merging and intersection of racially distinct bodies in her persona. By evoking the Orient in their dress and boudoir accoutrements Pal-Lapinski notes, "courtesans continually flirted with these intercorporeal landscapes, which became a symbol of their libertinism, extravagance, and ability to reinvent themselves" (20).

Reference to María as odalisque can be further construed as an allusion to Japan by considering the possible source of Galdos's evocation of this mainstay of mid-nineteenth century Orientalist fantasy. The novelist's admiration for Catalan painter Mariano Fortuny (1838-1874), famous for his small-scale Arabesque paintings, has been pointed out by Lieve Behiels and Susan Martín-Márquez. At the end of his chronicle of the 1867 Paris Exposition, as mentioned earlier, he laments that Fortuny was not included in the official selection of paintings sent for exposition at the Spanish pavilion. He was certainly familiar with the artist's variations on the odalisque theme, not to mention representations of the 1859-60 war in Morocco, but Galdós was also likely aware of the increasing influence of Japanese art in the artistic circles frequented by the painter and other Spanish artists residing in Paris at the time (Bru, "Marià Fortuny" 161).

In chapter 15 of part two of the novel, titled with the interrogation "¿Cortesana?," María schemes a grotesque attempt to win back her estranged husband by traveling to the palace where he has taken up residence in Carabanchel, on the outskirts of Madrid. The interrogation introduced in the title amplifies the sensuous contradiction between the character's coquettish nature and priggish religiosity, with the description of an entire night spent at the dressing table contemplating how to best stage her re-conquest. The evocation of the courtesan image is purposefully ironic, when, in the following chapter, she realizes the possible unsavory connotations of choosing an afternoon gown for the early morning mission; she fears being confused for a woman returning from a rendezvous. The label is indeed evocative of the Orientalized odalisque-courtesan; however, it was also associated with an entire subgenre of Japanese prints, the so-called *bijin-ga* "beautiful person pictures," dedicated to depictions of high-class prostitutes of nineteenth-century Edo and Kyoto. In the prints of Utamaro Kitagawa, these women are often shown preparing to receive clients: emerging from the bath, applying makeup or dressing their hair, and communing in the common, intimate spaces of teahouses.
A key feature that heightens the realist effect of *ukiyo-e* paintings and prints reside in the moment of action selected for the depictions of their subjects. In Utamaro's "Naniwa Okita Admiring Herself in a Mirror" (1790-95), the elegant woman is shown in her boudoir, seated before a mirror, just prior to an engagement in a private interval normally hidden from the public gaze (fig. 4). Potential rather than consummation, as David Bell points out, produces a sense of gentle eroticism complemented by the underlying tension between the refinement of color and line and the unrefined nature of the subject matter (72). A similar image is evoked

in Galdós's novel, in the chapter "La revolución," when María allows herself to be dressed and coiffed:

> María se dejó llevar ante el espejo de su tocador en la pieza inmediata; dejóse caer en la silla. El espejo estaba cubierto con un gran paño negro, y parecía un catafalco. Quitaron el paño, y nació, digámoslo así, sobre el limpio cristal inundado de claridad, la imagen hechicera de María Sudre. Aquello parecía un raro ejemplo de la creación del mundo. (263)

Peter Bly's suggestion that "Her careful toilette is a protracted session of autoerotic delight," concurs with interpretations of a mirror's function in Japanese prints (78). Mara Miller observes how in Utamaro's work "women examining themselves in the mirror […] exemplify the self as Subject taking itself as object, adopting toward itself the stance of the Other" (445). The phantasmagoric re-appearance of María on the surface of the mirror is closely aligned with the way portraiture of figures in the "floating world" is less concerned with revealing true character and appearance than in uncovering how the individual decides to reveal itself to the world (Miller 432). Like the Japanese courtesan, her restoration results from her intention to be beautiful and to seduce. If she is mistaken for a courtesan, as the title of the next chapter suggests, it is because she has chosen to provoke such an effect in order to achieve the desired re-conquest of León.

The possible allusion to *Japonisme* contained in the scene of María's refurbishment is anchored in chapter 16 when she is left alone with her mother, the Marchioness of Telleria, to make the final preparations for her mission. Noticing that several pieces of jewelry and various other valuable objects have mysteriously disappeared from her boudoir, María eventually inquires: "Di, ¿no te llevaste también las cortinas de seda, mis encajes, mi escritorio de ébano y marfil, el tarjetero, los vasos de Zuloaga, las dos jarras de Sévres, el abanico pintado por Zamacois, la acuarela de Fortuny y no sé qué más?" (267). The collection of vanished objects suggests a visual style that would contrast sharply with the overbearingly religious tone of the room's remaining decorations, "imágenes, láminas, estampas y reliquias que hacían de su alcoba un museo de devoción" (266). The ebony and ivory writing desk, the vases from the Zuloaga ceramic factories near Segovia, the fan decorated by Zamacois, and the watercolor by Fortuny, all add a *japoniste* dimension to the scene. Whereas the furniture and Zuloaga vases evoke the hybrid mixing of Chinese and Japanese styles popular among mid-century consumers, the names Zamacois and Fortuny constitute a more literal connection to *japonisme*.[16] Given the moniker applied to María earlier in the novel, "odalisca mojigata," it is possible that Galdós had in mind one of Fortuny's early works set in Egypt, or a preparatory sketch for one of his odalisques. However, grouped with the other disappeared objects, the watercolor could also evoke the painter's nascent fascination with Japan.

The mention of Fortuny here associates María with both *japonisme* and Orientalist aesthetics and offers further evidence of a connection between the historical León Roches and Galdós's protagonist. The confrontation between the couple, thusly framed, replicates the tension underlying encounters between East and West that drive both aesthetics. In the final chapter of part two, "El deshielo," the novel reaches a dramatic climax when María, in

a violent fit, rejects the duality implicit in her self-fashioning as courtesan by tearing away her carefully confected outfit: "Se miró el pecho y el lujoso vestido, y lanzando una exlclamación de horror, añadió: Las mujeres consagradas a Dios no se visten con este uniforme del vicio" (285). Her staid and calculating image reflected in the boudoir mirror as erotic potential is displaced by the frustration of unconsummated desire, causing her to collapse into physical and moral enervation as she tries to plant a kiss on her husband's cheek: "El médico habló de congestión cerebral... El caso era grave..." (288).

The Man in the Japanese Room

The imaginary battle at the end of part one of *La familia de León Roch* foreshadows Luis's death and the rupture that will ultimately, and permanently separate María from León. The haunting prefiguration of the dead Jesuit as Japanese later resurfaces in different form during the last part of the novel that unfolds in the southern Madrid suburb of Carabanchel Alto at Suertebella, the Fúcar's summer palace. The narrator describes the sumptuous residence much earlier, in part two, when León first flees Madrid to escape María:

> Era de planta baja, constituido por larga serie de grandes salones en fila, decorados primorosamente. Quien haya visto las viviendas de la aristocracia bancaria, comprenderá que no faltaba el salón árabe, obra delicada de Contreras, ni el japonés, ni el gótico-sajón, ni menos el rutinario Luis XV. (170)[17]

The home boasts all the expected features corresponding to the owner's wealth and class including a *salón japonés*, which compared to the other themed-rooms would have been a true novelty in 1870s Madrid. The surname Fúcar has a long and storied past in Spain that originates with the wealthy, fifteenth-century German merchant Jakob Fugger, who notoriously lent money to King Charles V. Lisa Surwillo notes how the Pedro de Fúcar character, who also appears in the 1884-85 novel *Lo prohibido*, makes a loose reference to the historical figure; however, the Japanese room at Suertebella also ties him more explicitly to a nineteenth-century figure, which she also studies but does not connect to Galdós's literary creation: Juan Manuel de Manzanedo (92). Despite its location, the palace in the novel resembles the Madrid home of the banker, the Palacio de Santoña, which presented one of Spain's earliest examples of a Japanese-themed salón oriental in 1876.[18] The *ukiyo-e* inspired panels representing Edo-period scenes of commerce that decorate Manzanedo's room suggest a space used for informal business transactions and intimate conversations with friends (fig.5).

Christopher Reed, in his study of Japanese-styled interiors, describes the development of *japonisme* "as a form of masculine sociability forged around a self-consciously fantastical idea of Japan" (57). Conceived as spaces reserved for connoisseurship of things-Japanese among men, such rooms were nonetheless also places of exchange in which prints and other objects were traded. The walls of the Palacio de Santoña feature images of items collected by European *japonistes*– silks, ceramics, and other Japanese wares– being bought and sold in an environment evocative of the Japan represented in *ukiyo-e* prints (fig. 5). The function of the *salón japonés* as a transactional space among men is carried over to Galdós's novel as the

room serves as the backdrop for the continuation of the "age-old drama" referred to earlier. The masculine struggle for dominance over one another and for control over María's body is rearticulated as a negotiation: the brother-in-law is replaced by the father-in-law, Don Agustín Luciano de Sudre, and the conflict is no longer spiritual but rather a question of honor. More important still, the site of the encounter is no longer a figment of the hero's imagination but rather the real and richly decorated Japanese-themed room at Suertebella. The Tellería family, the marquises and their two sons Gustavo and Polito, rush to the Fúcar's home where María has been removed for better care following her collapse only to discover that León has barred them from seeing her due to her delicate "moral" condition (320). Full of consternation, the tense first encounter between Agustín and Milagros and their estranged son-in-law moves from visitation issues to the larger looming question: a possible reconciliation of the married couple. León's resolute "no" causes Don Agustín to take him aside for a man-to-man talk:

> Estaban en el salón japonés, lleno de figuras de pesadilla. Por sus paredes de laca andaban, cual mariposas paseadoras, hombrecillos dorados, cigüeñas meditabundas, tarimas de retorcidos escalones, árboles que parecían manos y cabezas que parecían obleas. (322).

As in the presentation of Luis before, here the reader is invited to visualize Roch's in-laws by confounding them with the nightmarish figures that congregate and parade across the lacquered-panel walls of the room. In a striking ekphrastic exercise, the narrator continues:

> Las figuras humanas no asentaban sus redondos pies en el suelo, ni los árboles tenían raíces; las casas parecían volar lo mismo que los pájaros. Allí no había suelo, sino una suspensión arbitraria de todos los objetos sobre un fondo oscuro y brillante como un cielo de tinta (322).

The placement of the figures and objects swirling about like butterflies, and the mind-bending architecture and twisted vegetation, capture the principals of asymmetry and suspension found in *ukiyo-e* prints. The sense of floating associated with the hedonistic world of pleasure becomes literal as everything in the room, decorations and occupants, appear to be untethered against the dark colored background and removed from the real world that lies outside.

Further elaborating the image of the Japanese salon as a place of retreat, Reed notes how women's acquisition of the taste for things-Japanese was looked upon as a threat both to the aesthetic movement as well as to middle-class standards of femininity (68). Thus, it is worth noting that Milagros is present in the scene, even though the room is clearly marked as one usually reserved for male guests. The "hombrecillos" on the walls constitute a bizarre male coterie of impartial observers who comment on the way in which the Tellerías, both husband and wife, react to León's response, making a subtle distinction in terms of gender:

> Los desabridos rostros japoneses parecían hacer con su estupidez castiza el comentario más elocuente de la escena viva, y las mariposas de oro y plata reproducían, por arbitrio de la fantasía en aquella especie de estancia soñada, la sonrisa jeroglífica de la marquesa de Tellería. Cacharros de color de chocolate poblaban rincones y mesas; y viendo los ídolos tan graves, tan tristes, tan feos, tan

> hidrópicos, tan aburridos se hubiera creído que estaban comentando en teología mística asiática la tristeza indefinible de don Agustín Luciano de Sudre. (322)

Throughout the novel, Milagros's airs of moral rectitude are undermined by her flagrant materialism; in this instance, the authenticity of her concern for her daughter competes with the sense of awe caused by Fúcar's generous invitation for her and her family to make themselves at home and to stay for as long as needed. Given that León's decision to abandon his wife signifies an important setback for the Tellería household economy, the reference to her hieroglyphic smile is ironic and suggests a critique of her mindless insensitivity to her daughter's crisis.

The conclave of little men seems to be more sympathetic to Don Agustín's suffering, and the reference to the presumably Buddhist statuary scattered around the room adds a mystic dimension to the encounter with León that connects back to the battle initiated earlier by his son Luis. Even though the term *ukiyo*, by the eighteenth-century, had come to signify more literally a world of passing fashions, the pleasures represented in prints continued to be dogged by the Buddhist origins that remind the viewer of life's fleetingness and the suffering inherent to human existence. The duality undergirding Japanese art and decoration is transposed here to suggest that the cause of Don Agustin's "indefinable sadness," from the Buddhist perspective represented by the idols, is in fact knowable. His clinging to the antiquated notion of honor manifests a resistance to see the world as it is: full of suffering. At the same time, Milagros's desire for material goods and immortality, guaranteed by her Catholic faith, are shown to be the cause of suffering –not only for her, but also for her husband, the family, and even her son-in-law.

The description of Suertebella's *salón japonés* does not merely detail Japan-inspired decoration, but also includes what can be surmised as authentic Japanese objects collected by the owner. The narrator emphasizes Fúcar's activities as an art collector and how this has shaped the entire palace interior: "una mano pródiga y muy ducha en elegir reunió cuanto de rico, raro y bonito producen las artes suntuarias de nuestros días" (170). The conversation between León and Agustín continues in the next room decorated in arabesque style, reflecting again the fusion of *japoniste* and Orientalist tastes: "Como se pasa de una página a otra en un libro de estampas, así se pasaba de la habitación japonesa al gran salón árabe, donde estaba el billar" (323). Through the metaphor of the print album, the narrator clearly evokes the series of contiguous rooms that comprise the main floor of the palace, but the allusion also suggests something about the nature of Fúcar's art collecting practice. The presence of a *salon japonés* in the home could be taken as evidence that the owner is in step with Paris-based *japonisme*. But, as just one room among many designated for the accumulation of art objects of varied origin, it might also suggest that the collection of Japanese art at Suertebella is nothing more than a bibelot of *japonaiseries*. María's confessor, the effeminate and *cursi* Italian Father Paoletti, is especially taken by the palace's artwork, and is offered a personal tour:

> Paoletti, que era entendidísimo en artes bellas y aun en las suntuarias, elogió mucho las riquezas de Suertebella, dando así propicia coyuntura al marqués para que gustara su satisfacción predilecta, que era enseñar el palacio, sala tras sala, sirviendo él de *cicerone*... (333)

The episode is laced with irony when the visitor's dubious artistic tastes, derived from his condition and relation to León's wife, is aligned with that of Fúcar by way of his appreciation of the collection.

Despite being fashioned as a space for masculine sociability and connoisseurship, then, the *salón japonés* at Suertebella might simply be an expression of pure consumerism more often associated with women than with men. In fact, during the Telleria's temporary residence, the Japanese room becomes a refuge and center of operations for Milagros. There she receives the gossipy Pilar San Salomó and other friends who come to comfort her during her tribulations; she also attempts to make sense of the household finances with her son Leopoldo; and finally, she seeks consolation following the spectacle of María's funeral. In the strange countenances that decorate the space, Milagros may find solace, because they remind her of similar objects in her Madrid home, or because they recall the cadaveric figure of her dead son Luis lurking among them in the shadows. Either way, the gendering of the room implied in the narrative reflects how, by the mid-1870s, as the enthusiasm for things-Japanese reached Spain, the dynamics of *japonisme* began to shift beyond all-male circles, and the sites of *japonisme*, such as shops and themed-rooms, became gathering places for women as well (Reed 62).

In the penultimate chapter of *La familia de León Roch*, Pedro de Fúcar accompanies a distraught León to the *salón japonés* and deposits him there following the unpleasant confrontation with Federico Cimarra, Pepa's husband. The gesture on the part of León's would-be father-in-law seems strange unless the symbolic importance of the space is reconsidered. As Walter Benjamin points out, "[t]he collector dreams his way not only into a distant or bygone world but also into a better one" (qtd. in Genova 86). With the departures of the Tellerias, and later the Cimarras, the Japanese room is recovered as a refuge outside of time: "Largo rato estuvo allí León sin conciencia del tiempo que transcurría. Lentamente volvieron sus alteradas facultades, si no al reposo, a un estado en que le era posible la apreciación exacta de las cosas" (439). Whereas before the sight of the floating figures on the walls of the room was nightmarishly unsettling, now it has a calming effect that allows him to clear his mind and think straight. The therapeutic aspect of the Japanese room attributed by the owner-collector translates into a narrative function grounded in the aesthetic convention of the *ukiyo-e* print by which heroes are depicted in a state of suspension, at a moment just before or after taking a decisive action that defines their character (Bell 78). Like the eroticism distilled in the image of María as courtesan, here Galdós transposes a similar visual narrative technique by momentarily detaining León in the *salón japonés* as he gathers the wherewithal to make his final exit from Suertebella. In the following scene, the moment of hesitation used by Japanese artists to create tension and heighten melodramatic effect in portraits of *kabuki* actors in famous roles is repeated tactically just as León glimpses the deceased María laid out in the palace chapel: "Sobrecogido, incapaz de movimiento, con la vida toda en suspenso, permaneció un rato junto a la puerta, percibiendo en la vaguedad de su estupor un montón de luces […]" (439). Melodrama is, however, diffused when the hero concedes defeat and retreats to his home instead of committing suicide, which would be the expected honorable action for a Japanese warrior at the end of a *kabuki* play or a Castilian gentleman in the conclusion of a Romantic drama.

Conclusion

Clearly by 1878, *japonisme* had entered discussions of artistic renovation in Madrid, and the consumption of *japonaiseries* came to be a sign of class, if not refinement, among the bourgeoisie and middle classes of the early Restoration. Thus, it is not surprising that Galdós integrates elements of both forms of engagement with Japan into his textual world to create an accurate portrait of Spanish society. How and when he discovered *japonisme* is difficult to determine, but the presence of Japanese decorations and evidence of experimentation with certain *japoniste* techniques in *La familia de León Roch*, situate the novelist at the forefront of the Japan-craze in Spain. As similes, the hidden reference to Japan contained in the name León Roch, and the more explicit allusions made in relation to the twin characters Luis and María, might serve merely a decorative role in the overall composition of the novel. Yet, the way in which the narrator insists on these connections throughout the story, and situates the *salón japonés* at the center of the denouement, reveals a key narrative function in the development and resolution of the plot. The projection in *La familia de León Roch* of the tension between *japonisme*, as an authentic form of aesthetic engagement, and *japonaiserie*, as superficial flirtation, provides another mode of reading the protagonist's ideological struggle by giving it a further visual dimension. Like the *japoniste* connoisseur whose fascination with the arts of Japan is threatened by the artificial and inauthentic *japonaiserie*, so too is León's liberal doctrine as an aesthetic enterprise defeated by María's neo-Catholic *cursilería*.

Bates College

NOTES

[1] See Bly; Smith "Recepción"; Smith "Galdós y Sorolla."

[2] See Gold; Valis.

[3] The classification of Japanese art forms as decorative rather fine art became a point of dispute among Japanese authorities and organizers of the 1873 and 1878 Universal Expositions in Vienna and Paris, respectively; see Coaldrake.

[4] For example: in *Tormento* the Aztec-styled pottery displayed in Agustin Caballero's office is compared to Japanese *seto* ware; in *Fortunata y Jacinta* the nun who takes pity on Mauricia at the Micaelas is likened to a masked Japanese figure; and in *Voluntad*, two Japanese vases are mentioned in the stage directions.

[5] See Jagoe; George.

[6] The term *Japonisme* is attributed to a series of six articles published by French art critic and collector Philippe Burty (1830-1890) in *La Renaissance Littéraire et Artistique* in 1872-73, written with the intention of disseminating knowledge of Japanese culture and customs among artists and the public; Burty was an acquaintance of painters Edouard Manet and Jame McNeil Whistler, and is credited with encouraging them to incorporate Japanese elements into their works (Weisberg 19).

[7] The Universal Expositions in Vienna in 1873 and Philadelphia in 1876 were also key to the development of *japonisme*, although less relevant to the Galdós case; see Coaldrake.

[8] Hokenson suggests that Zola's pursuit of transparency can be attributed equally to the application of the scientific method as to an embrace of Japanese aesthetic principles (84).

[9] Galdós covered the fair for *La Prensa* (Ortiz-Armengol 428).

[10] Later, Arturo Mélida also designed the furniture for the office and created other decorations for Galdós's San Quintin mansion.

[11] See Carrasco; González.

[12] Ortiz-Armengol refers the 1878 trip to Paris as "una breve escapada" without further detail (328).

[13] See Guereña; Behiels.

[14] Japanese arts and crafts were displayed at three separate pavilions in 1867: one sponsored by the Tokugawa shogunate, and the others by the rivaling Satsuma and Saga domains (Satô 108).

[15] See Almazán.

[16] See Rubio Celada.

[17] The Marquis of Salamanca's Vista Alegre in Carabanchel featured an arabesque room designed by Rafael Contreras, but did not have an Oriental room.

[18] The restoration of the palace interior was executed by Domingo Inza, and like Suertebella, it too features rooms decorated in Turkish-style and the more traditional Louis XV.

FIGURES

Fig. 1 Japanese Masks in the Casa-Museo Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaría.

Fig. 2 Léon Roches, second French representative to Japan, circa 1865. Photograph. Wikicommons.

FIGURES

Fig. 3 Utagawa Kuniyoshi, "The Earth Spider Generates Monsters at the Mansion of Lord Minamoto," 1843. Woodblock Print. Waseda University Library, Tokyo.

Fig. 4 Kitagawa Utamaro, "Naniwa Okita Admiring Herself in a Mirror," 1790-05. Woodblock Print. Metropolitan Museum of Art, New York.

FIGURES

Fig. 5 Detail, *Salón Oriental*, Palacio de Santoña, Madrid. Photograph.

WORKS CITED

Almazán, David. *Japón y japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935): introducción a las revistas ilustradas como fuente de documentación de Japón y el 'Japonismo'*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.

Bacon, Kathy. *Negotiating Sainthood: Distinction, 'Cursilería' and Saintliness in Spanish Novels.* Legenda, 2007.

Behiels, Lieve. "Los artículos de crítica artística de Galdós en *La prensa." Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Iberoamericana, 2010. *Cervantes Virtual.*

Berkowitz, Hyman Chonon. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Univ. of Wisconsin, 1948.

Bly, Peter. *Vision and the Visual Arts in Galdós*. Francis Cairns, 1986.

Bru, Ricard. "Marià Fortuny and Japanese Art." *Journal of Japonisme*, vol. 1, no. 2, 2016, pp.155-85.

—. "Los hermanos Mélida y el arte japonés." *Artigrama*, vol. 30, 2015, pp. 283-300.

Bru, Ricard, Fernando Garcia Gutiérrez, Akiko Mabuchi, and Teresa-M Sala. *Japonismo: la fascinación por el arte japonés*. Obra Social "La Caixa," 2013.

Carrasco Arroyo, Noemí. "Insinuado en el alma: el japonismo en las crónicas finiseculares de Emilia Pardo Bazán." *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, edited by José Manuel González Herrán, Real Academia Gallega, 2009, pp. 229-38.

Cepari, Virgilio. *Life of St. Aloysius Gonzaga*. Translated by Francis Goldie, New york, Benziger Brothers, 1891.

Charnon Deutsch, Lou. *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*. John Benjamins, 1990.

Chesneau, Edmond. "Le Japon à Paris." *Gazette des Beaux Arts* , Sept. 1878, pp. 385-97.

Chu, Petra ten-Doesschate. *The Orient Expressed: Japan's Influence on Western Art, 1854-1918.* Edited by Gabriel P. Weisberg, Mississippi Museum of Art, 2011.

Coaldrake, Kimi. "Fine Arts Versus Decorative Arts: the Categorization of Japanese Arts at the International Expositions in Vienna (1873), Paris (1878) and Chicago (1893)." *Japan Forum*, vol. 25, 2013, pp. 174-90.

Genova, Pamela A. *Writing Japonisme: Aesthetic Translation in Nineteenth-French Prose*. Northwestern UP, 2016.

WORKS CITED

George, Jr., David R. "*Tristana* como novela japonista." *X Congreso Internacional Galdosiano*. Cabildo de Gran Canaria, 2013, pp. 480-85.

Gold, Hazel. "Francisco's Folly: Picturing Reality in Galdós's *La de Bringas.*" *Hispanic Review*, vol. 54, 1986, pp. 47-66.

González Arias, Francisca. "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias." *Bulletin Hispanique,* vol. 91, 1989, pp. 409-46.

Guereña, Juan-Luis. "Galdós en la Exposición Universal de Paris de 1867." *III Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, 1985, pp. 37-52.

Hart, Aoife A. *Ancestral Recall: The Celtic Revival and Japanese Modernism.* McGIll-Queen's University, 2016.

Hokenson, Jan. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*. Associated UP, 2004.

Iglesias, Angel. "El simbolismo de los nombres en *Miau*, historia gatuna de Madrid." *Bulletin Hispanique,* vol. 86, nos. 3-4, 1984, pp, 379-402.

Irwin, Dana. "Sheikhs and Samurai: León Roches and the French Imperial Project." *Southeast Review of Asian Studies*, vol. 30, 2008, pp. 23-40.

Ives, Colta Feller. *The Great Wave: the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*. Metropolitan Museum of Art, 1979.

Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. University of California, 1994.

Jobbling, Paul, and David Crowley. *Graphic Design: Reproduction and Representation Since 1800*. Manchester UP, 1996.

Lehmann, Jean-Pierre. "Léon Roche—Diplomat Extraordinary in the Bakamatsu Era: An Assessment of his Personality and Policy." *Modern Asian Studies*, vol. 14, no. 2, 1980, pp. 273-307.

Martín-Márquez, Susan. "'Here's Spain Looking at You': Shifting Perspectives on North African Otherness in Galdós and Fortuny." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies,* vol. 5, no. 1, 2001, pp. 7-24.

Miller, Mara. "Art and the Construction of Self and Subject in Japan." *Self as Image in Asian Theory and Practice*, edited by Roger T. Ames, Thomas P. Kasulis, Wimal Dissanayake, SUNY Press, 1988, pp. 421-60.

Montesinos, José F.. *Galdós.* Vol. 1. Editorial Castalia, 1968.

WORKS CITED

Ortiz-Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica, 1995.

Pal-Lapinski, Piya. *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture: A Reconsideration*. University Press of New England, 2005.

Pellacchia, Diego. "Mask in Traditional Asian Theatre: Japan." *Routledge Handbook of Asian Theatre*, edited by Siyuan Liu, Routledge, 2016, pp. 160-65.

Pérez Galdós, Benito. *La familia de León Roch*. Alianza, 1985.

Reed, Christopher. *Bachelor Japanists: Japanese Aesthetics and Western Masculinities*. Columbia UP, 2016.

Rubio Celada, A. "Innovaciones técnicas, estilísticas y temáticas en la cerámica de los Zuloaga." *Boletin de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 38, no. 4 , 1999, pp. 345-52.

Satô, Dôshin. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Getty Research Institute, 2011.

Smith, Alan E. "Galdós y Sorolla; encuentros en el camino." *El naturalismo y la vida moderna*, edited by Javier Arnaldo, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008, pp. 83-106.

—. "La recepción de la primera edición de los 'Desastres de la guerra' de Goya (marzo, 1863) en el Madrid del joven Galdós." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 86, no. 4, 2009, pp. 459-74.

Surwillo, Lisa. *Monsters by Trade: Slave Traffickers in Modern Spanish Literature and Culture*. Stanford UP, 2014.

Takeuchi, Melinda. "Kuniyoshi's Minato Raikô and the Earth Spider: Demons and Protest in Late Tokugawa Japan." *Ars Orientalis*, vol. 17, 1987, pp. 5-38.

Weisberg, Gabriel P. "Rethinking Japonisme: The Popularization of a Taste." *The Orient Expressed: Japan's Influence on Western Art, 1854-1918*, edited by Gabriel P. Weisberg, Mississippi Museum of Art, 2011, pp. 17-75.

REPRESENTATIONS OF "ODD" WOMEN IN GISSING AND GALDÓS

Gabrielle Miller

Benito Pérez Galdós and English novelist George Gissing were contemporaneous realist authors whose fiction and nonfiction writings often demonstrate an acute sensitivity to the so-called *cuestión femenina* or Woman Question, terms widely-used to refer to the contentious debates surrounding women's social role in Spain and England, respectively, during the long nineteenth century. In 1893 Gissing penned a now-famous letter to Eduard Bertz in which he rails against the "crass imbecility of the typical woman" (Mattheison et al. 113) and remarks in the same letter: "My demand for female 'equality' simply means that I am convinced that there shall be no social peace until women are intellectually trained very much as men are" (113). In "El primero de mayo," an article dated April 30, 1891,[1] Galdós observes: "Entre las curiosidades de estos días, la más señalada es el *meeting* de mujeres celebrado hace dos días en Barcelona. ¡Las mujeres también en huelga! ¡Emancipación, igualdad de derechos con el hombre! La cosa se complica" (*Ensayos* 185). To the frustration of literary scholars attempting to pin down the respective positions of both authors, however, Galdos's and Gissing's realist novels adopt decidedly ambivalent attitudes toward the Woman Question: while even deviant female characters at times enjoy narrative sympathy, they also often suffer from ironic if not disparaging treatment by their narrators. The two novels considered in this essay, Galdós's *Tristana* (1892) and Gissing's *The Odd Women* (1893), have provoked substantial critical debate as to whether they represent feminist or antifeminist works, in large part because the ambiguous endings of both works defy facile interpretation.[2]

As this essay will read Tristana Reluz against Rhoda Nunn and Monica Madden, the two protagonists of *The Odd Women*, a brief summary of Gissing's novel may facilitate the analysis for readers unfamiliar with the late Victorian novel. Anxious to avoid the fate of her genteel yet penniless spinster sisters, Monica accepts a marriage of convenience to the older Edmund Widdowson that proves extremely unhappy. Her attempt to run away with a lover thwarted, Monica refuses to reconcile with her husband but ultimately dies bearing his child. The independent Rhoda, meanwhile, co-directs a vocational school on Great Portland Street that prepares young, single women for careers outside the over-crowded professions of teacher and governess. Strongly opposed to marriage, her convictions are tested when she falls in love with Everard Barfoot. Ultimately, their relationship cannot survive their stubborn and egoistic temperaments, and Everard settles for a conventional, bourgeois marriage while Rhoda returns to her work, albeit with renewed vigor. Despite the particularities of their fictional constructions and historical moments, Rhoda, Monica and Tristana express similar feelings of discontentment and malaise that stem from patriarchal oppression. In response, they imagine and attempt to occupy alternate lifestyles unencumbered by the myriad limitations of restrictive domestic ideologies. Throughout the narratives, each becomes what Akiko Tsuchiya has termed a "deviant subject" who "marks out new frontiers" (9) with varying degrees of success.

Rather than embark upon a strictly comparative study, this essay treats *The Odd Women* as a lens through which to analyze Galdós's novel. Doing so foregrounds above all Tristana's insistence on financial autonomy outside of marriage which, despite the lack of a political women's movement at the Spanish *fin de siècle*, represents a far greater threat to mainstream domestic discourses than her limited claims to urban mobility. I read Tristana's restricted trajectory through Chamberí against Monica's effortless travails through London both to question the critical tendency to imbue Tristana's *paseos* with undue liberatory potential and to underline the Galdosian protagonist's psychological dependence on Lope Garrido, even as she attempts to defy him through her affair with Horacio. While Tristana should not be considered a "New Woman," the emancipated late Victorian social and literary type that Rhoda Nunn clearly emblematizes, I further analyze Tristana's and Rhoda's respective pursuit of economic independence with recourse to social and medical discourses of degeneracy and disease that circulated in Spain and England at the turn of the century. To do so reveals that the textual representation of Tristana's otherwise healthy body is inscribed with a discourse of hysteria from the moment "la linda figurilla de papel sacaba los pies del plato, queriendo demostrar carácter y conciencia de persona libre" (42).[3] While Rhoda's pursuit of financial autonomy develops her sense of subjectivity, Tristana's emancipatory aims translate into hysteric embodiment well before the onset of the cancer that claims her leg. Finally, by rereading the last chapters of Galdós's novel through the critical framework of disability studies, I demonstrate that where the able-bodied Rhoda's strong sense of vocation enables her to transcend masculinizing discourses of degeneracy, Tristana's disability leads to the internalization of her own objectification.

As readers of both novels will recall, central to Tristana's and Rhoda's common goal of economic independence is their equally unorthodox determination to remain single. In Victorian England, where women considerably outnumbered men, the "odd woman"—who was either unable or disinclined to marry—especially contributed to anxieties surrounding the contemporary Woman Question (Showalter, *Sexual Anarchy* 21). By the 1850s, the growing population disparity between the sexes had "created a sense of national alarm" (19), as women increasingly unwilling or unable to depend on men for financial solvency demanded greater educational and employment opportunities (David 120).[4] From the perspective of conservative commentators, the overabundance of unmarried women risked compromising bourgeois order by jeopardizing the family as institution. In his well-known 1869 essay, "Why are Women Redundant?", social commentator William R. Greg describes the condition of singlehood as a "malady" and a "disorder" that gravely endangers the health of the nation. In his view the proliferation of odd women constitutes "that besetting problem which, like the sphinx, society must solve or die" (7). Greg advocates shipping 500,000 unmarried women to the British colonies as one possible solution to the pressing problem (15).

Literary critics concur that unlike the helpless Madden spinsters, Rhoda Nunn represents the late-Victorian New Woman who "criticized society's insistence on marriage as women's only option for fulfilling life" (Showalter, *Sexual Anarchy* 39).[5] She epitomizes what Angelique Richardson and Chris Willis view as the New Woman's common characteristics: "autonomous self-definition and…[the] determination to set her own agenda" (12). In a quarrel with her

mentor, Miss Barfoot, Rhoda reminds her friend of their vocational mission on Great Portland Street: "It is your work to train and encourage girls in a path as far as possible from that of the husband-hunter. Let them marry later, if they must; […] You will have taught them that marriage is an alliance of intellects—not a means of support, or something more ignoble still" (Gissing 64-65). Above all, Rhoda values economic self-sufficiency and, by extension, the education that enables financial independence.

While Teresa Bordons has identified Tristana with the often unsuccessful female characters of the Victorian New Woman genre (473), conflating Galdós's protagonist with the English New Woman risks overlooking key differences in their sociohistorical contexts. Fundamentally, Tristana lacks meaningful prospects for quality work, education and mobility, three opportunities that Elaine Showalter identifies as integral to the New Woman's emancipation and which, it should be added, are key to Rhoda's own success (*Sexual Anarchy* 39).[6] Tristana's aspirations, although truncated, nevertheless recall Rhoda's feminine ideal, in her words: "a woman who has made up her mind to live alone and work steadily for a definite object" (Gissing 40). Of course, Lope's virulent indictment of wedlock encourages the protagonist's aversion to matrimony. Yet Tristana repeatedly dismisses Horacio's numerous proposals precisely because she recognizes that her illicit relationship with Lope has rendered her unmarriageable in the eyes of society: "Según las reglas de la sociedad, estoy ya imposibilitada para casarme. No podría hacerlo, ni aun contigo…temería que tarde o temprano, en un momento de mal humor o de cansancio, me dijeras que habías tenido que cerrar los ojos para ser mi marido" (117-18). Declaring herself unfit for marriage, Tristana recognizes that the autonomy she desires is feasible only through economic independence.

While *la mujer soltera* was widely viewed as "el gran estigma" of Spanish society at the turn of the century (Caballé 98), contemporary writers such as Concepción Arenal viewed her with certain sympathy.[7] Arenal recognizes "la situación precaria y tal vez aflictiva de la mujer soltera" (162), while Adolfo Posada in 1899 elaborates the financial vulnerability of unmarried women:

> Y es que la cuestión femenina, aparte de la multitud de problemas que abarca […] en el fondo viene a ser una cuestión de vida o muerte para una porción numerosísima de seres humanos; cuestión de tener o no tener que comer, de *ganarse la vida* en suma. Las mujeres satisfechas, es decir, las mujeres que, por medio de una herencia o por un matrimonio ventajoso […] pueden quizá no reclamar con energía ningún cambio de condición social. Pero…¿y las que no se casan? (9)

In light of Posada's commentary, Tristana's dogged insistence on acquiring a profession demonstrates her concrete recognition of the precariousness of her social position. Thus she famously asks her *criada* and confidant Saturna why women cannot become "médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya no ministras y senadoras" (62), concluding, "¿de qué vive una mujer no poseyendo rentas?" (62). Her relationship with Horacio, meanwhile, induces Tristana to consider adopting an artistic vocation as a potential source of livelihood as she inquires, "[p]ero yo pregunto: ¿es locura poseer un arte, cultivarlo y vivir de él?" (118). Given that Horacio's success from Tristana's perspective would already legitimize the artistic

profession, her question is evidently gendered: she is really asking whether a woman may earn a living as an artist. While Galdós's protagonist does not conceive of herself as a feminist, she, like Rhoda, clearly recognizes that gender plays a key role in her undesirable socioeconomic situation. That is, Tristana possesses a "conciencia femenina," the term employed by Alda Blanco to describe Spanish women's growing awareness of and resistance to their subordinate social position in nineteenth-century society (447). As she catapults with capricious aplomb from one artistic form to another in the months preceding her illness, Tristana interrogates painting, orating, acting and language teaching as potential means by which to earn a living.

While Spanish historians generally agree that there was not, as Geraldine Scanlon and others have shown, a Spanish feminist movement in the nineteenth century that advocated for women's political rights, we still might read Tristana as a feminist given that contemporary Spaniards were aware of both women's emancipation efforts abroad and pockets of feminist agitation at home (Jagoe, *Ambiguous* 122).[8] We have already witnessed Galdós himself reference an assembly of feminist socialists that convened in Barcelona in 1891 (Jagoe, *Ambiguous* 123). Christine Arkinstall affirms that by the 1890s the term "feminism" was "commonly employed" in the periodical press both by its advocates and detractors (16). Where Emilia Pardo Bazán and other likeminded "radicales" argued for equal education and employment opportunities for men and women at the landmark *Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano* in 1892 (Jagoe, "Enseñanza" 131), as early as 1883 a feminist journal entitled *La ilustración de la mujer* "celebrated the fact that Spain was on the eve of a gender revolution" (*Ambiguous* 123). That same year a national feminist conference took place in Palma de Mallorca while the *Congreso Femenino Universal* was held in Barcelona (*Ambiguous* 208). As Posada observes in 1899: "El feminismo, puede afirmarse esto con entera seguridad, es una de las *cuestiones del día*, hace muchos años, en todos los países cultos" (8, his emphasis).[9]

While several critics have identified Tristana's urban mobility as a source of feminist rebellion (Sinnigen 28; Ciallella 63; Muñoz-Muriana 485-87), we should not exaggerate the emancipatory potential of Tristana's walks through Chamberí, Madrid's at that time underdeveloped northern neighborhood. Reading Galdós's protagonist against Monica Madden reveals that Tristana's assertion of urban mobility, which pales in scope to Monica's comparatively metropolitan autonomy, inadvertently perpetuates her dependence on Horacio and Lope, from whom she cannot psychologically free herself. The comparison between both characters is apt: trapped in undesired sexual relationships with older men, both Monica and Tristana walk the city streets in an attempt to escape, albeit temporarily, from claustrophobic domesticity. As with Tristana, who resolves to sleep with Horacio following an aggressive outburst of jealousy by her guardian, Edmund's determined stalking of his wife drives Monica to beseech another man, Bevis, to run away with her. However, while Monica effortlessly navigates the whole of London without an escort, Tristana rarely traverses even Chamberí unaccompanied and admits to Horacio that the larger city befuddles her: "¡Con decirte que no conozco ninguna calle ni sé andar sola sin perderme! El otro día no supe ir de la Puerta del Sol a la calle de Peligros, y recalé allá por la plaza de la Cebada. No tengo el menor sentido topográfico" (135).

Edmund's jealous insecurity as he relentlessly stalks Monica throughout London contrasts with the authority Lope wields over his ward even as Tristana attempts to put physical space between them. While he does not deign to follow Tristana to discover her "idilio" (111)—"Pues ¡si yo quisiera vigilarte!... Pero no, no; el espionaje me parece indigno de ti y de mi" (108)—Lope's despotic gaze acts physically upon her body, inspiring conflicting emotions of fear, admiration, hatred and pity in the protagonist.[10] The sensation of being read—visually deciphered—by the aging don Juan strongly affects his victim: "Tristana palideció. Su blancura de nácar tomó azuladas tintas…Parecía una muerta, hermosísima, y se destacaba sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa. […] No sabía tener ni un respiro de voluntad" (105). The sheer force of his accusations relegates Tristana to her initial description as doll-like object while Lope's abusive gaze produces a physical reaction in the body he intends to manipulate: "[e]chó…una mirada tan viva y amenazante sobre la pobre joven, que Tristana se retiró un poco, como si en vez de ser una mirada fuera una mano la que sobre su rostro venía" (107).

Lope's controlling gaze spills over the material boundaries of his residence, modifying Tristana's thoughts and actions even as she begins to formulate nascent ideas of emancipation. Despite her defiant love affair with Horacio, for example, Lope's shadow often seems to loom over the lovers.[11] As Tristana tearfully reveals her domestic situation to Horacio on an afternoon walk, she defends the man who has dishonored her: "Porque no es malo, no vayas a creer que es muy malo, muy malo… No; allí hay de todo: es una combinación monstruosa de cualidades buenas y de defectos horribles" (102). Tales of Lope's past conquests entertain both lovers, who regard his womanizing past with perverse admiration (133). Even after Horacio offers to confront Lope himself, Tristana consistently refuses to denounce her guardian, let alone abandon him: "era esto más fácil de decir que de practicar" (103).

Despite Tristana's desire to be "libre" and "honrada," she seems unable to fully separate herself from her position at Lope's side, whether as his wife or child. We might view Tristana's body as inscribed by this sense of place, suggesting that she has internalized her own objectification as another of Garrido's possessions. Her determined occupation of excentric, extra-domestic spaces never fully escapes the purview of Lope's controlling influence. Rather, she seems to have unconsciously internalized her guardian-lover's panoptic gaze. While Tristana's decision to sleep with Horacio represents an attempt at self-definition and control—"[s]i este hombre me mata, máteme con razón" (114)—the repeated trajectory between her lover's studio and her guardian's house guarantees Tristana's simultaneous dependence on both Horacio and Lope. Moreover, the consummation of their love confines Tristana to Horacio's studio, thus neutralizing the protagonist's previously errant spatiality as the narrator reports: "Y desde aquel día ya no pasearon más" (115).

More so than her limited urban mobility, Tristana's desire for financial independence and rejection of marriage—the ambitions she shares with Rhoda Nunn—pose an existential threat to mainstream bourgeois culture. Perhaps unsurprisingly, many Spaniards regarded female emancipation both at home and abroad as an absurdity, if not a violation of natural law. As early as 1879, Pedro Felipe Monlau describes feminism as "esa ridiculez insensata que, aun cuando cuenta con pocos partidarios, viene, sin embargo, reproduciéndose por intervalos en la esfera de la política" (cited in Jagoe, *Ambiguous* 208). In 1907 Pascual Santacruz laments,

"¡Tiempos de feminismo! No hay tiranía mayor que la de los *ismos*, desde el radicalismo, que es la tiranía ejercida en nombre de la libertad, hasta el feminismo, que es la tiranización ejercida sobre las leyes naturales que fundamentan psíquicamente a cada sexo" (82). Three years previously, González-Blanco dedicated over four hundred pages to a scientific study of women's emancipation to advance his thesis that "el feminismo pide para la mujer los mismos derechos, goces y educación que para el hombre: la fisiología prueba que es imposible realizar esta pretensión" (10).

As fictional representations of emancipated women, both Tristana and Rhoda would be associated with discourses of degeneracy in the reactionary imaginations of Spain and England. Darwinian alarmists and other English conservatives viewed the New Woman as a threat to the human race (Ledger 9; Showalter, *Sexual Anarchy* 38-40). According to Dr. William Withers Moore, writing in 1886, their education will render women "more or less sexless. And the human race will have lost those who should have been her sons. Bacon, for want of a mother, will not be born" (cited in Showalter, *Sexual Anarchy* 40). In a desolate 1895 review of English "New" fiction, Hugh Stutfield writes that "the New Woman, or the 'desexualized half man' […] is a victim of the universal passion for learning and 'culture', which, when ill-digested, are apt to cause intellectual dyspepsia" (837). Spanish neurophysiologists also linked women's emancipation at the *fin de siècle* with degeneration and "la decadencia de la raza" (López Fernández 100). In his illuminating essay entitled "El siglo de los marimachos" (1907), Santacruz describes an anticipated feminine animalization as he writes, "esta revolución del feminismo…hará (si Dios no lo remedia) de nuestras bellas compañeras unos seres incatalogables en los casilleros de la zoología" (80). Following the chapter-long description of Tristana's mother's mental disorder, many of Galdós's readers—especially those familiar with *La desheredada's* Isidora Rufete—might also interpret Tristana's feminist ambitions and erratic behavior as symptomatic of degeneracy.

As a prototypal New Woman, Rhoda Nunn embodies—both textually and in the imagination of the contemporary reader—a so-called unnatural masculinity, if not of body then of mind, depicted in the Victorian conservative press at the turn of the century, which featured caricatures of progressive women as muscular or stereotypically masculine amazons who dwarf their diminutive male partners.[12] Contemporary readers of Gissing's novels would surely recall such cartoonish images, so prevalent in the pages of the popular satirical magazine *Punch*, for example, when confronted with Rhoda Nunn's character. While Everard comes to appreciate Rhoda's unique brand of beauty, the narrator underlines her lack of "womanly" femininity: "the prevailing voice of her own sex would have denied her charm of feature. At first view the countenance seemed masculine, its expression somewhat aggressive" (Gissing 22). Virginia's description of her friend echoes Rhoda's perceived virility: "She is quite like a *man* in energy and resources. I never imagined that one of our sex could resolve and plan and act as she does" (32, his emphasis).

Caricatures depicting educated and emancipated women as masculine or androgynous amazons surfaced in the Spanish press at the end of the century as well. For example, "La mujer del día," drawn by A. Robido in 1887, towers over her desk where she sits, legs exposed, simultaneously painting with one hand and writing with the other, all while reading a book on her lap. An 1884 cartoon by Ramón Cilla entitled "Raptos" (1884) features a tall

woman carrying off a diminutive man, ostensibly her lover in need of rescue. The caption reads, "Y como progresamos rápidamente así serán los raptos del siglo veinte."[13] In Galdós's novel, Tristana's English tutor epitomizes popular stereotypes of the degenerate *marimacho*. Evidencing deeply-entrenched cultural prejudices against highly-educated women in Spanish society, Tristana's description of her teacher in a letter to Horacio unwittingly perpetuates the very stereotypes that her own emancipatory ambitions should seek to unravel: "[Don Lope] me ha puesto profesor de inglés, digo, profesora, aunque más bien la creerías del género masculino o del neutro; una señora alta, huesuda, andariega, con feísima cara de rosas y leche, y un sombrero que parece una jaula de pájaros" (151). Alarmed by his lover's account, Horacio hurriedly writes back to Tristana, "Cielín mío, miquina, no te hagas tan sabia. Me asustas" (152), as if worried her teacher's physiognomy will prove contagious. The masculine/androgynous English tutor functions within the text as an ominous warning that presents one potential outcome of Tristana's vision of financial autonomy.

Despite their defiance of normative models of femininity, however, Tristana's and Rhoda's respective suitors consider them exceptional precisely because of their free-thinking spirits. Rhoda's education, intelligence and determined autonomy win Everard's ardent admiration and affection: he "enjoyed her air of equality" and "delighted in the frankness of her speech" (Gissing 114). During a particularly animated conversation Everard reflects: "In this humor she seemed more than ever a challenge to his manhood… […] No flush of apprehension; no nervous tremor; no weak self-consciousness. Yet he saw her as a woman, and desirable" (162). Horacio, meanwhile, finds himself increasingly drawn to Tristana even as she "demostraba las aspiraciones más audaces" (116). Her very doctrine of "libertad honrada"—"Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola. ¡Viva la independencia!" (124)—bewitches Horacio: "Subyugado por tanta firmeza, Horacio se mostraba más amante cada día, reforzando el amor con la admiración" (119). In wooing Rhoda and Tristana, Everard and Horacio posit themselves (albeit unconsciously) as New Men, capable of entering into free unions based on equality.

In the end, however, Horacio and Everard attempt to dominate and reform their lovers, pressing them to exemplify typically feminine submission in their relationships. When a misunderstanding leads Rhoda to wrongly suspect an affair between Everard and Monica, Everard denies her the satisfaction of an absolving explanation in order to establish his dominance in their relationship. As they part, Everard reflects: "Her curiosity would, of course, compel her to see Monica; one way or another she would learn that he was blameless. His part was to keep away from her, and to wait for her inevitable submission. […] The keener her suffering the sooner her submission. Oh, but the submission should be perfect!" (Gissing 319-20). While Horacio, meanwhile, is at first willing to indulge the flighty fantasies of his lover, believing that over time she will become "más mujer, más doméstica, más corriente y útil" (123), ultimately he will implore Tristana to accept his hand in marriage and join him in the Valencian countryside. In denying their lovers' demands for autonomous equality, both Everard and Horacio fail as New Men. Unwilling to acquiesce to their lovers' demands for autonomous equality, Everard and Horacio settle instead for traditional marriages to other women that maintain rather than disrupt bourgeois order.

Gail Finney has argued that Victorian women reacted to repression by either embracing feminism or succumbing to hysteria. Whereas the turn to feminism constituted a "rebellious" and "constructive" response (8), hysteria represented an "inner-directed" and ultimately self-destructive reaction (4). Rhoda clearly belongs to the former camp: determinedly "odd" from the beginning, she overcomes her heartbreak—what Everard terms a "very old-fashioned disorder, associated with poverty of brain" (Gissing 131)—by dedicating herself once more to her work, which not only performs curative and redemptive functions but also reaffirms her proud identity as an autonomous and self-sufficient woman. Indeed, following her rupture with Edmund, Rhoda "threw herself with energy upon her work, stifling the repugnance with which at first it affected her, and seeming at length to recover the old enthusiasm. This was the only way to salvation. Idleness and absence of purpose would soon degrade in a sense she had never dreamt of" (344-45). Of course, Tristana also balks at the idea of a life without vocation, marked permanently by masculine dependence: "Quiero tener una profesión, y no sirvo para nada, ni sé nada de cosa alguna. Esto es horrendo. Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro" (146). Unlike the typewriting and clerkship skills taught to young women at Great Portland Street, however, Tristana's limited artistic and formal education serves no vocational purpose. While Galdós's protagonist believes Lope belatedly finances her education "porque [ella] tenga una profesión que [le] permita ser honradamente libre" (156), Tristana's jealous guardian views education as a means to thwart her relationship with the man he rightly intuits has asked for her hand. Worried Tristana will accept another's marriage proposal, Lope disingenuously fuels Tristana's ambitions: "Has nacido para algo muy grande, que no podemos precisar aún. El matrimonio te zambulliría en la vulgaridad. […] Esa idea tuya de la honradez libre, consagrada a una profesión noble; esa idea que yo no supe apreciar antes y que al fin me ha conquistado, demuestra la profunda lógica de tu vocación" (172). Yet Lope's contemplation of his unknown rival two pages previously reveals his underlying motivation: "Vive Dios que si estúpidamente me la dejé quitar, ha de volver a mí: […] ahora me da la gana de ser su padre, y de guardarla para mí solo, para mí solo" (170).

While Finney's paradigm of feminine response to patriarchal oppression aptly describes Rhoda Nunn's situation—Gissing's protagonist chooses feminism rather than succumbing to hysteria—the dichotomy breaks down in Tristana's case. The more fiercely she clings to her feminist ambitions, the more Galdós's protagonist resembles the female hysteric patient who dominated the nineteenth-century European imaginary, precisely because reactionary social and medical discourses in Spain at the turn of the century often equated female emancipation with pathological illness generally, and with hysteria in particular. Santacruz, who describes feminism as "esta manifestación patológica…que le ha salido al cuerpo social" (83), clearly conceives of women's liberation as a disease that endangers the Spanish nation and its citizens. In his estimation, "[e]l marimacho incrédulo o *librepensador*…forma la más aguda y patológica del llamado feminismo" (86). In a similar vein, conservative social commentator Julio Alarcón y Meléndez decries "el creciente contagio de un feminismo morboso, de que adolecen tantas neuráticas [sic], histéricas, desequilibradas, hipnotizadas y autosugestionadas que…sólo son útiles a la medicina, después de muertas y en una sala de clínica" (53). Here we see ideas of women's emancipation—what this Jesuit priest terms "un feminismo sin Dios" (7)—posited as a direct *cause* of hysteria.

In her study of Spanish medical discourse on hysteria, Jagoe observes that toward the end of the nineteenth century, "para ser diagnosticada como histérica o como ninfomaníaca, la paciente simplemente tenía que demostrar rebeldía y negarse a cumplir las exigencias convencionales para su clase y sexo" ("Sexo y género" 344). This automatic identification of female rebellion and hysteria is exemplified in an 1889 case study recorded by Dr. José María Esquerdo, in which the respected medical expert on hysteria diagnoses F. G., a seventeen-year-old who demonstrates "voluntariedades y rebeldías impropias de su carácter" (Esquerdo 431). By the doctor's own admission, his patient evidences no somatic symptoms of hysteria besides irregular breathing. While Esquerdo writes that she responds to his questioning "con suma verbosidad…más propia de la abundancia de ideas que de la debilidad mental" (432), F. G. apparently expresses unorthodox ambitions. Esquerdo does not elaborate further on his diagnosis except to write: "[F.G] se lamentaba de obstáculos sistemáticos a *llamaradas* de iniciativas, impropias de su sexo, edad y educación. Y efectivamente, no se le escapó el menor concepto delirante, pero yo saqué el convencimiento de que se trataba de una loca histérica, forma *excitación maníaca*" (433, his emphasis).

Following her diagnosis, F. G., "impulsada por las *llamaradas* de iniciativa, fenómeno morboso" (435), attempts and fails to establish several religious charitable societies. An unplanned pregnancy then forces her into an unhappy marriage; Esquerdo reports that following the birth of her sixth child, "más que un ser viviente [F. G.] parecía un viejo y raído tapiz arrebujado en un rincón" (435). Perhaps unsurprisingly, she dies months later. While we might read F. G. as patriarchal victim, Esquerdo cites her demise as supporting evidence for his hysteric diagnosis. From this perspective, even failed revolt against normative models of femininity becomes indicative of—and synonymous with—hysteria. Worth underlining is Galdós's apparent familiarity with this doctor's studies on hysteria: in *Fortunata y Jacinta* (1887), Maximiliano Rubín considers going to see Dr. Esquerdo, who, like Jean-Martin Charcot, believed that men, too, could suffer from the disease (Labanyi, *Gender* 202).

Tristana, like F. G., cannot rebel against gendered patriarchal norms without simultaneously embodying hysteria in the conservative imagination. Where Susan Bordo, following Foucault, reminds us that the body is a "*practical*, direct locus of social control" (165, her emphasis), Elizabeth Grosz adds that bodies are produced by cultural and social discourses: "representations and cultural inscriptions quite literally constitute bodies and help to produce them as such" (x). Well before the loss of her leg, then, misogynist discourses conflating feminism and hysteria saturate Tristana's body with discourses of disease. If in patriarchal cultures, as Kristin Lindgren suggests, a body that is both female and diseased is "doubly devalued…and doubly shameful" (147), branding Tristana both as feminist and hysteric subdues the threat her body poses to hegemonic (male) bourgeois culture and discredits the legitimacy of her emancipatory claims, long before the amputation of her leg.

At the time *Tristana* was written, at least six different medical theories of the disease existed in Spain. Some, following Jean-Martin Charcot, assigned hysteria a psychological cause, while others, upholding the ancient Greek theory of the "wandering womb", viewed hysteria as resulting alternatively from sexual frustration or lasciviousness (Jagoe, "Sexo y género" 342-43). Contemporary Spanish medical discourse described the hysteric female as possessing "una emotividad y sensibilidad exageradas, con altibajos excesivos" (Jagoe "Sexo

y género" 344); further indicators included "instability, emotional excess [and] mimicry" (Labanyi, *Gender* 203). Such symptoms recall Tristana's impassioned yet short-lived pursuit of various artistic vocations (evidently inspired by her lover's own profession) as well as the affective extremes in her letters to Horacio: "Tan voluble y extremosa era en sus impresiones la señorita de Reluz, que fácilmente pasaba del júbilo desenfrenado y epiléptico a una desesperación lúgubre" (144). As he entreats Tristana to join him in the countryside, Horacio also references his lover's frenetic behavior: "Dime que te gustará esta vida…que aquí te curarás de las locas efervescencias que turban tu espíritu, y que anhelas ser una feliz y robusta villana" (149). Horacio's correspondence implies that once Tristana relinquishes her feminist ambitions, she will be "cured" of the hysteric emotionalism plaguing her psyche. The very fact that Tristana does not become pregnant from her passionate affair would be indicative of hysteria to Spanish gynecologists, who regarded infertility (not to mention deviant sexual behavior) as symptomatic of the disease (Labanyi, *Gender* 203).

Following Horacio's departure, Tristana seems to replace her illicit passion for her absent lover with an insatiable desire for education, voraciously consuming her books "como lobo hambriento" (156). In the nineteenth-century European imagination, women who read excessively were identified with sexual deviance (Tsuchiya 78-79) and, as Angel Pulido Fernández makes clear in his *Bosquejos médico-sociales para la mujer* (1876), illness: women's reading that is not "moderada" and that "excite demasiado el espíritu […] ...infringe los preceptos de la higiene y sobrevienen, como siempre que así sucede, el desorden y el castigo" (51). Shortly after Lope hires her English tutor, the letter Tristana writes to Horacio establishes a clear connection between her feverish dedication to her studies and hysteric confusion:

> Monigote, ¿en qué consiste que cuanto más sé, y ya sé mucho, más te idolatro? […] Hay en mi cabeza un barullo tal, que no sé si esto es cabeza o el manicomio donde están encerrados los grillos que han perdido la razón grillesca… ¡Un aturdimiento, un pensar y pensar siempre cosas mil, millones más bien de cosas bonitas y feas, grandes y chicas! Lo más raro de cuanto me pasa es que se me ha borrado tu imagen: no veo claro tu lindo rostro. (158)

Tristana's lust for knowledge prevents her recollection of her lover's visage; she imagines in his place an idealized, god-like idol that she adores, according to the narrator, with "un cariñazo que bien podría llamarse místico" (178). To read Tristana as hysteric draws her closer to Ana Ozores, the frustrated protagonist of *La Regenta* (1885) who often has trouble differentiating between mystic enlightenment and hysteric attack.[16]

While the tumor that incapacitates Galdós's protagonist further underlines the female body's inherent susceptibility to illness, we might read her cancer metaphorically as a culmination of the discursive production of disease within her body. Unlike Rhoda, whose able-bodiedness and strong sense of purpose enable her to transcend antifeminist discourses that would label her a degenerate, the amputation of Tristana's leg not only renders financial autonomy impossible but further produces her body as disabled "Other". Disability theorist Susan Wendell argues that, "when we make people 'Other', we group them together as objects

of our experience instead of regarding them as subjects" (*Rejected* 60). Similarly, feminist political theorist Iris Marion Young argues that marginalized groups, such as those with disabilities, are posited as objects rather than subjects and identified exclusively by their bodies (Young 127; McDowell 48). Of course, throughout the novel Tristana has been consistently objectified: by the narrator, who before introducing the protagonist by name describes at length her porcelain, doll-like anatomy; by Lope, who views her as a prized acquisition, "mi último trofeo" (170); and by Horacio, whose studio of fragmented body parts and female nudes suggests a rather unnuanced perception of femininity. Yet while Tristana before her illness repeatedly resists masculine objectification, her physical disability leads the protagonist to fully internalize her own objectification.

Following her operation, Tristana describes herself as an immobile statue, "una belleza sentada…, ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más" (213) and identifies with the objects associated with her disability, saying of her crutches, "No, por mucho que yo discurra, no inventaré un bonito andar con estos palitroques. Siempre seré como las mujeres lisiadas que piden limosna a la puerta de las iglesias" (221). Tristana's "established sense of self" destabilizes once her handicap dashes her vocational aspirations, as often happens when an individual becomes disabled (Lindgren 155). Even within the church, Tristana cannot escape the objectification engendered by her disability: "La *señora coja* hízose popular entre los que asiduamente asistían a los oficios mañana y tarde, y los acólitos la consideraban ya como parte integrante del edificio y aun de la institución" (230). Much like the novel's young *ciegos* and *sordomudos* who "no acababan de ser personas" (74), Tristana too is identified by her inferior, objectified corporality. Tristana's body is not only considered part and parcel of the church building but it also, as Rosemary Thomson claims of physically-disabled bodies, constitutes a "grotesque spectacle" (26).

While Lope's marriage to his ward assures them a sizeable inheritance from religiously conservative relatives, the couple would seem to constitute a perfect match in the eyes of society precisely because both embody discourses of disease and disability: where Tristana is physically handicapped, the elderly don Lope appears quite senile as he gleefully cares for his chickens. On the one hand, Tristana's marriage to Lope neutralizes the threat both individuals have posed, albeit in different ways, to mainstream bourgeois culture. Wendell observes that diseased bodies are kept private and locked away, out of the public sphere ("Toward" 111) because "suffering caused by the body, and the inability to control the body, are despised, pitied and above all feared" (248). Confined to a shared domestic space, the one-legged protagonist and senile old man—like the disabled children in their asylum—remain safely cordoned off from the rest of "healthy" society. On the other hand, Tristana's presumably celibate marriage effectively denies her both femininity and full personhood, as medical and social discourses at the Spanish *fin de siècle* defined women as (potential) mothers rather than as individual subjects (Nash, "Un/Contested" 32).[17] Where celibacy for English New Women like Rhoda often represented a liberating protest against male oppression (Showalter, *Sexual Anarchy* 23), what Harley Hahn has termed the "asexual objectification of people with disabilities" (cited in Thomson 345) neutralizes the threat posed by Tristana's former assertion of sexual agency.

Both Tristana and Rhoda challenge traditional models of femininity by embracing an

"odd" lifestyle rooted in financial independence and the rejection of marriage. Nevertheless, comparing Rhoda's fictional situation to Tristana's confirms Adrienne Rich's assertion that "enforced ignorance […] has been a crucial key to [women's] powerlessness" (2). Unlike Rhoda, who derives empowerment from a concrete vocation intimately connected to a larger collective movement, Tristana—though equally ambitious—fundamentally lacks both the resources and the support necessary to realize her remarkable ideal of *libertad honrada*. Rather, Tristana's attempt at feminist oddness quite literally inscribes her body with crippling discourses of disease that lead the protagonist to internalize her own objectification. In the novel's final two chapters, Tristana does not speak. While her final aphasia recalls that of Freud's hysterical patient Anna O., whose refusal to speak has been interpreted as a rejection of the patriarchal order (Showalter, *Female Malady* 155-57), hysteria does not represent a constructive revolt nor possess revolutionary potential. It is rather a "declaration of defeat, the realization that there is no way out" (Moi 192). Rhoda's strong sense of vocation enables her to transcend antifeminist rhetoric that labels odd women as diseased and degenerate and to proudly espouse single self-sufficiency as an alternate model of fin-de-siècle femininity. Tristana, for her part, seems capable only of internalizing the discourses of disease that have thrice marked her body: as a feminist, as a hysteric, and as *una coja*.

Baylor University

NOTES

[1] As Shoemaker indicates, noting that it was published shortly thereafter, in *La Prensa* de Buenos Aires in the issue of June 7, 1891 (448).

[2] While critics from Emilia Pardo Bazán (85-86) to Catherine Jagoe (*Ambiguous* 139) and Bridget Aldaraca (249) seem to blame *Tristana*'s author for what Gordon Minter has called "a failure by Galdós to rise adequately to the challenge posed by the theme of the emancipation of women" (xvi), Andrés Zamora has argued against readings that inculpate Galdós for Tristana's fate (192). Still others, such as Lisa Conde (109) and Louise Ciallella (97), argue that *Tristana* should be considered a feminist novel. *The Odd Women*, too, has engendered critical debate regarding the author's stance on women's emancipation, with Lloyd Fernando calling the novel "anti-feminist" (118) and Kathleen Blake regarding it a "lucidly feminist work" (79). Most critics underline that Gissing's stance on feminism in *The Odd Women* is ambiguous; Joan Sloane argues that "it is unsatisfactory and indeed mistaken…to interpret the novel in any simple sense as either hostile or favorable towards woman's liberation" (123). While such debates are perhaps ultimately unresolvable, my reading of *Tristana* suggests Galdós' sensitivity to the difficult situation of single women at the Spanish *fin de siècle* in particular.

[3] Critics have alluded to the presence of hysteria in *Tristana* without fully developing its implications for the novel. While Ciallella mentions briefly that an obsession with cleanliness and particularly washing (which both Tristana and her mother Josefina demonstrate) symptomizes hysteria (70), Aldaraca lists hysteria as one of several possible illnesses manifested by Tristana's final aphasia (251). Jagoe notes that in the second half of the novel, the narrator no longer demonstrates sympathy for Tristana but rather increasingly describes her as "an impossible, hysterical female" (*Ambiguous* 132). All quotes from *Tristana* come from Alianza Editorial's edition of the novel.

[4] For example, 882,000 single women lived in England and Wales in 1891 (Kramer 317). The demographic disparity was a lasting phenomenon that would preoccupy the English imagination until at least World War II (Liggins 18). As Liggins notes, single women in England in the second half of the nineteenth century and early decades of the twentieth were "variously categorized as redundant, superfluous, anomalous, complete, odd" (1). Showalter defines the label "odd woman" as a *fin-de-siècle* term for "the one left over, the uneven number, the spinster who could not find a husband to pair off with her" (*Sexual Anarchy* 19). In Gissing's novel, Rhoda Nunn comments: "So many *odd* women—no making a pair with them. The pessimists call them useless, lost, futile lives. I, naturally—being one of them myself—take another view" (41). Rhoda, like contemporary feminists, viewed "the statistics of female oddness" as indicative of the social reforms urgently necessary to enable women to lead fulfilling careers—and lives—outside of matrimony (Showalter, *Sexual Anarchy* 20).

[5] While Sally Ledger emphasizes the instability of the New Woman as a *fin-de-siècle* cultural icon that possesses multiple identities and is also often a fictional construct (1), Rhoda's fierce independence and efficacious self-reliance has led Arlene Young to dub her the "ideal new woman" (153).

[6] Some literary constructions of a Spanish *Nueva Mujer* do exist prior to the turn of the century. For example, Noël Valis argues that Asís, of Emilia Pardo Bazán's *Insolación* (1889) represents the "mujer nueva" ("Confesión" 324) while both Iker González-Allende and Lou Charnon-Deutsch posit Feíta of Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* (1896) as such (66; 153). Nevertheless, Charnon-Deutsch underlines that Pardo Bazán does not consider the Spanish New Woman as "any kind of visible historical reality that Spanish society should

awaken to" (157). The cultural figure of the *Nueva Mujer Moderna* does not appear in Spanish discourses of femininity and modernity until the 1910s and 20s in Spain (Nash, "Un/Contested" 31). Carmen de Burgos will become one such proponent of this model of femininity in her *La mujer moderna y sus derechos* (1927).

[7] In *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1886), María del Pilar Contreras y Alba carefully if somewhat problematically differentiates between "la solterona", an object of derision and ridicule whose vanity prevents her from marrying, and unmarried women content with their fate: "El nombre de solterona, pues, no debiera de ningún modo hacerse extensivo a todas las mujeres que tienen la desgracia o la fortuna (que a veces suele serlo) de no casarse; porque ¿es solterona acaso la que se conforma con su suerte? ¿Merece tan calificativo la que alberga en su pecho un corazón bueno y generoso, en el que puede tener cabida todo lo que sea grande y sublime?" (362).

[8] Mary Nash has persuasively argued that Spanish feminism need not be identified with the fight for women's suffrage ("Experiencia" 154-60). Nash claims that those who pushed for greater woman's access to work and education in the mid- to late-nineteenth and early-twentieth centuries—even on the basis of gendered difference—represent important and sometimes conflicting feminist "movements" that sought to better women's social conditions (163-70).

[9] For further concrete examples of both Spain's nascent feminist movement—and its vehement detractors—at the turn of the century, see Jagoe (*Ambiguous* 120-126). Arkinstall's book, meanwhile, examines publications by Spanish female freethinkers at the turn of the century, who "engaged in seeking solutions to Spain's sociopolitical problems, always in accordance with the advancement of women" (3).

[10] While Ciallella argues that the text posits a "battle of male versus female looks" (63), women in the novel do not assert a way of looking that is analogous to Lope's threatening gaze. Saturna, whose view of things is decidedly realistic ("su mirada desmitifica cuanto toca") (Gullón 21), secretly helps Tristana maintain her relationship with Horacio but poses no real challenge to Lope's patriarchal authority, especially as he intuits Tristana's affair almost from the beginning. Meanwhile, Doña Trini's inability to fully open her eyes resembles hysterical paralysis. Although it is Tristana's admittedly daring look in Horacio's direction that enables them to fall in love at first sight, the narrator emphasizes Tristana's inability to "see" Horacio properly, blinded as she is by love: "Asombrábase ella del engaño de sus ojos en las primeras apreciaciones de la persona del desconocido. Cuando se fijó en él, la tarde aquella de los sordo-mudos, túvole por un señor así como de treinta o más años. ¡Qué tonta! ¡Si era un muchacho!" (79). For this reason, Peter Bly points out that as Tristana meets Horacio, she shares much in common with the blind children surrounding her (214).

[11] The *mise-en-scène* of Fernán Gómez's recent theatrical adaptation of *Tristana* also suggests the protagonist's inability to rid herself of her guardian's influence, as the interiors of both Lope's house and Horacio's studio are coterminous and simultaneously visible to spectators. Lope, meanwhile, remains conspicuously on stage while Tristana visits her lover.

[12] The introduction offered by Richardson and Willis includes several such cartoons that appeared in popular English magazines in the second half of the nineteenth century (14-23).

[13] The reader may view these images in Lou Charnon-Deutsch's *Narratives of Desire* (1994).

[14] Variations of the New Man, the "companion who would share [New Women's] lives and who would evolve by their side", were proposed in English fiction by authors such as Sarah Grand, Charlotte Perkins and George Egerton (Showalter, *Sexual Anarchy* 49). González-Allende argues that in *Memorias de un solterón*, Pardo Bazán proposes Feíta's marriage to Mauro as a "matrimonio también 'nuevo'" (74).

[15] Santacruz employs the word *marimacho* as a catch-all term for any woman refusing to acquiesce to normative standards of femininity that defined women as wife and mother. The participants in "esta revolución

del feminismo" are "las *amazonas* capiti-disminuídas, las *tribaditas*…, las *célibes*…que se dieron a las letras porque no encontraron hombres que las tomaran para fines más vulgares, los *marimachos*, en una palabra, que tienen lo peor de ambos sexos, sin atesorar las bellezas de ninguno, pues encarnan del hombre la petulancia y la dureza, sin poseer el vigor mental y físico" (80, his emphasis).

[16] Labanyi notes that hysteria and mysticism are "closely linked" in *La Regenta* and argues that it is difficult if not impossible to distinguish between mystical transcendence and hysteric attack in the novel ("Mysticism and Hysteria" 38; 41). While Valis recognizes that "there are clear associations between hysteria and mysticism" in the text, she examines the novel's representation of Santa Teresa to suggest that Alas does not exclusively pathologize mysticism in hysterical terms ("Hysteria" 71).

[17] We might assume Tristana's and Lope's marriage is celibate for several reasons. In the years following her surgery, Lope does not again attempt to seduce Tristana. Moreover, Tristana herself "había llegado a mirar todo lo terrestre con sumo desdén," (233) while her aging husband borders on senility: "Anúblose su entendimiento; su cuerpo envejeció con terrible presteza; arrastraba los pies como un octogenario, y la cabeza y manos le temblaban" (228). In the novel's final chapters, Lope seems to view Tristana as his motherly caretaker rather than romantic partner as he accompanies her to mass: "Es que estoy lelo… […] Murió en mí el hombre…, ya no queda más que el niño… Sí, soy un niño, y como tal pienso y vivo. Bien lo veo con el cariño de esa mujer. Yo la he mimado a ella. Ahora ella me mima" (229).

WORKS CITED

Alarcón y Meléndez, Julio. *Un feminismo aceptable (con las licencias necesarias)*. Razón y Fe, 1908.

Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Uof North Carolina P, 1991.

Arenal, Concepción. *Obras completas. La igualdad social y política y sus relaciones con la libertad*. Vol. 17, Librería de Victoriano Suárez, 1898.

Arkinstall, Christine. *Spanish Female Writers and the Freethinking Press 1879-1926*. U of Toronto P, 2014.

Blake, Kathleen. *Love and the Woman Question in Victorian Literature. The Art of Self-Postponement*. Harvester Press, 1983.

Blanco, Alda. "Teóricas de la conciencia feminista." *La mujer en los discursos de género,* edited by Catherine Jagoe et al., Icaria, 1998, pp. 445-72.

Bly, Peter. *Vision and the Visual Arts in Galdós*. F. Cairns, 1986.

Bordo, Susan. "Feminism, Foucault and the Politics of the Body." *Feminist Theory and the Body: A Reader*, edited by Janet Price and Margrit Shildrick, Routledge, 1999, pp. 246-57.

Bordons, Teresa. "Releyendo Tristana." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 41, no. 2, 1993, pp. 471-88.

Burgos, Carmen de. *La mujer moderna y sus derechos*. Editorial Sempere, 1927.

Caballé, Anna. *El feminismo en España: La lenta conquista de un derecho*. Cátedra, 2013.

Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire, Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. Pennsylvania State UP, 1994.

Ciallella, Louise. *Quixotic Modernists: Reading Gender in* Tristana, *Trigo, and Martínez Sierra*. Bucknell UP, 2007.

Condé, Lisa. *Pérez Galdós: Tristana*. Grant and Cutler, 2000.

Contreras y Alba, Pilar. "La solterona." *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas,* edited by Faustina Saez de Melgar, Juan Pons, 1881, pp. 360-75.

David, Deirdre. "Ideologies of Patriarchy, Feminism, and Fiction in *The Odd Women*." *Feminist Studies*, vol. 10, no. 1, 1984, pp. 117-39.

Esquerdo, José María. "De la locura histérica." *La mujer en los discursos de género*. Edited by Catherine Jagoe et al., Icaria, 1995, pp. 427-36.

Fernando, Lloyd. *"New Women" in the Late Victorian Novel*. Pennsylvania State UP, 1977.

Finney, Gail. *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Cornell UP, 1989.

Gissing, George. *The Odd Women*. Penguin, 1993.

González-Allende, Iker. "De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura Española del siglo XIX." *Letras de Deusto*, vol. 39, no. 122, 2009, pp. 51-76.

González-Blanco, Edmundo. *El feminismo en las sociedades modernas*. Vol. 1, Impr. de Henrich, 1904.

Greg, William R. *Why are Women Redundant?* Trübner, 1869.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana UP, 1994.

Gullón, Germán. "*Tristana*: Literaturización y estructura novelesca." *Hispanic Review*, vol. 1, 1977, pp. 13-27.

Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós*. U of California P, 1994.

—. "La enseñanza femenina en la España decimonónica." *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*, edited by Catherine Jagoe et al., Icaria, 1998, pp. 105-146.

—. "La misión de la mujer." *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*, edited by Catherine Jagoe et al., Icaria, 1998, pp. 21-53.

—. "Sexo y género en la medicina del siglo XIX." *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*, edited by Catherine Jagoe et al., Icaria, 1998, pp. 305-67.

Kramer, David. "George Gissing and Women's Work: Contextualizing the Female Professional." *English Literature in Transition, 1880-1920*, vol. 43, no. 3, 2000, pp. 316-30.

Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford UP, 2000.

—. "Mysticism and Hysteria in *La Regenta*: The Problem of Female Identity." *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*, edited by Lisa P. Condé and Stephen M. Hart, Edwin Mellen, 1991, 37-44.

Ledger, Sally. *The New Woman: Fiction and Feminism and the Fin de Siècle*. Manchester UP, 1997.

Liggins, Emma. *Odd Women?: Spinsters, Lesbians and Widows, 1850s-1930s*. Oxford UP, 2016.

Lindgren, Kristin. "Bodies in Trouble: Identity, Embodiment, and Disability." *Gendering Disability*, edited by Bonnie G. Smith and Beth Hutchison, Rutgers UP, 2004, pp. 145-165.

López Fernández, María. *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914*. A. Machado Libros, 2006.

Mattheisen, Paul F., et al. *The Collected Letters of George Gissing*. Vol. 5, Ohio UP, 1994.

McDowell, Linda. *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. John Wiley & Sons, 2013.

Minter, Gordon. Introduction. *Tristana*, by Benito Pérez Galdós, Bristol Classical Press, 1996.

Moi, Toril. *What is a Woman?: And Other Essays*. Oxford UP, 2004

Muñoz-Muriana, Sara. "'¡Pobre pierna que sólo sirve para andar!' Female (Dis)empowerments, (Dis)ability, and Space in Literary and Filmic Tristana." *Hispania*, vol. 98, no. 3, 2015, pp. 485-98.

Nash, Mary. "Experiencia y aprendizaje: La formación histórica de los feminismos en España." *Historia Social*, vol. 20, 1994, pp. 151-72.

—. "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain." *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain,* edited by Victoria Lorée Enders and Pamela Beth Radcliff, State University of New York Press, 1999, pp. 25-49.

Pardo Bazán, Emilia. "Tristana." *Nuevo Teatro Crítico,* vol. 2, no. 22, 1982, pp. 14-59.

Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Edited by Laureano Bonet, Ediciones Península, 1972.

—. *Tristana*. Alianza Editorial, 2004.

Posada, Adolfo. *Feminismo*. Fernando Fé, 1899.

Pulido Fernández, Angel. *Bosquejos médico-sociales para la mujer*. Victor Saiz, 1876.

Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose*, 1979-1985. Norton, 1986.

Richardson, Angelique and Chris Willis. Introduction. *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminism,* edited by Angelique Richardson and Chris Willis, Palgrave, 2001, pp. 1-38.

Santacruz, Pascual. "El siglo de los marimachos." *La España moderna*, vol. 19, no. 227, 1907, pp. 79-94.

Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea* (1868-1974). Ediciones AKAL, 1986.

Shoemaker, William. *Las cartas desconocidas de Galdós en "La prensa" de Buenos Aires*. Instituto de Cultura Hispánica, 1973.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Penguin, 1990.

—. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. Pantheon Books, 1985.

Sinnigen, John H. "Tristana: La tentación del melodrama." *Anales Galdosianos,* vol. 25, 1990, pp. 54-58.

Sloane, Joan. *George Gissing: The Cultural Challenge*. Springer, 1989.

Stutfield, Hugh E. "Tommyrotics." *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol. 157, no. 966, pp. 833-45.

Thomson, Rosemarie Garland. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. 20th Anniversary Ed. Columbia UP, 2017.

Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. Uof Toronto P, 2011.

Valis, Noël. "Confesión y cuerpo en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán." *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway,* edited by José Manuel González Herrán, U de Santiago de Compostela, 1997, pp. 321-51.

—. "Hysteria and Historical Context in *La Regenta*." *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel: Selected Essays,* Juan de la Cuesta, 2005, pp. 55-81.

Wendell, Susan. *The Rejected Body. Feminist Philosophical Reflections on Disability*. Routledge, 1996.

—. "Toward a Feminist Theory of Disability." *The Disability Studies Reader*, 2nd ed., edited by Lennard J. Davis, Routledge, 2006, pp. 243-56.

Young, Arlene. "Character and the Modern City. George Gissing's Urban Negotiations." *English Literature in Transition, 1880-1920*, vol. 49, no. 1, 2006, pp. 49-62.

Young, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton UP, 1990.

Zamora, Andrés. "Crónica siniestra de una insurrección poética: *Tristana*." *Revista de Estudios Hispánicos,* vol. 35, no. 2, 2001, pp. 191-213.

NELA Y *MARIANELA:* EN TORNO A UNA ADAPTACIÓN GRÁFICA

R. Mauricio del Olmo Colin
Marco A. Ramírez López

Planteamiento

En febrero de 2013, la editorial bilbaína Astiberri —especializada en la edición de cómics— publicó *Nela*, adaptación gráfica de *Marianela* de Benito Pérez Galdós; su autor, Rayco Pulido Rodríguez, es historietista canario. El objetivo del presente trabajo es doble: reseñar la adaptación de Pulido y extender algunos comentarios sobre el procedimiento técnico que se observa en esta intersección de cómic y literatura.

El amor por *Marianela*; el amor por la ilustración

Marianela apareció en enero de 1878; su popularidad está evidenciada por las 56 entradas en la *Bibliografía de Galdós* de Hernández Suárez (56-77), correspondientes a ediciones tanto españolas como extranjeras; Enrique Rubio Cremades lista un total de 42 ediciones (355-356) y, en los años transcurridos desde la publicación de su *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, podríamos agregar casi una docena más.[1] El propio Galdós tenía una alta estima por su creación: cuenta Hyman C. Berkowitz que en 1916, durante uno de los ensayos previos al estreno de la versión teatral de *Marianela*:

> Galdós sat between the Quinteros[2] near the footlights on the stage of the Teatro Princesa . . . As the actors began their lines, tears came to his eyes, and he sobbed loudly as Nela appeared. When the Quinteros, somewhat worried, inquired how he felt, he could not speak. His trembling hands clasped theirs and held them throughout the first act; with every important scene he sighed, and his body shook. The first emotional crisis came with the appearance of Celipín. At the sound of the plucky ragamuffin, Galdós shivered with nervousness, stretched out his arms, and exclaimed: "Celipín! Celipín!" (440-41)[3]

Además de la adaptación teatral ya mencionada, *Marianela* ha sido trasladada al menos tres veces al cine (Sinnigen 83-88; Navarrete 51-64, 106-120) y dos a telenovela.[4] Por otra parte, la afición de Galdós por el dibujo es un hecho bien documentado por sus biógrafos: desde edad temprana, el joven Benito pasaba horas dibujando, al grado que en algún momento se pensó que tal sería su vocación. Se poseen testimonios y se conservan ejemplos de la habilidad pictórica de su época escolar, pasatiempo que mantuvo en su madurez, ya radicado en Madrid y dedicado a la literatura.[5] La publicación de una edición ilustrada de los *Episodios Nacionales* nos permite deducir que Galdós pensaba que el arte gráfico aportaba valor a su producción novelística; publicada entre 1881 y 1885, consistió en 20 volúmenes. De particular interés para el presente estudio es el primer párrafo del prólogo escrito por Galdós en 1881:

> Amigo y dueño: Antes de ser realidad estas veinte novelas; cuando no estaba escrita, ni aún bien pensada, la primera de ellas, y todo este trabajo de siete mil páginas era simplemente una ilusión de artista, consideré y resolví que los *Episodios Nacionales* debía ser, tarde ó temprano, una obra ilustrada. La muchedumbre y variedad de tipos; lo pintoresco de los lugares; los accidentes sin

> número de la acción, compartida entre lo histórico y lo familiar; las escenas, ya verídicas ya imaginadas, que en todo el discurso de la obra habían de sucederse, eran grande motivo para que yo desconfiase de salir adelante con el pensamiento de esta dilatada narración, si no venían en mi auxilio lápices hábiles que dieran al libro todo el vigor, todo el acento y el alma toda que para cumplir el supremo objeto de agradarte necesitaba. Hay obras á las cuales la ilustración, por buena que sea, no añade nada. Esta, por el contrario, es de aquellas que, amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad no hallarías seguramente en la simple lectura. (Prólogo 52)

Nos interesa destacar aquí la vocación pictórica de nuestro novelista, que no sólo se expresó en sus caricaturas, bocetos y garabatos, sino en las descripciones literarias, que abundan en aspectos plásticos, y, derivado de lo anterior, el reconocimiento —por parte de Galdós— de las posibilidades gráficas de sus textos, posibilidad actualizada en la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*.[6]

Cómic, historieta, novela gráfica (precisión terminológica)

Dice la portada de *Nela* que se trata de "una adaptación gráfica de la novela *Marianela* de Benito Pérez Galdós"; en la contraportada se afirma que "*Marianela*, la obra de Benito Pérez Galdós más adaptada a otros formatos: teatro, cine, ópera, serie de televisión, telenovela, libros infantiles ilustrados, seriales radiofónicos..., tiene en *Nela* su paso al lenguaje de la historieta". ¿Es *Nela* una adaptación gráfica, una historieta o, dado la yuxtaposición de lenguajes, una novela gráfica? Determinar este aspecto nos permitirá precisar su apego (o, en su caso, desapego) a las convenciones de uno u otro género, nos indicará el público al que está dirigida, nos sugerirá cuál podría ser el objetivo de su creador y de la editorial al publicarlo en el momento actual.

Existen tres formas elementales de lo que, sinonímicamente, se conoce con el término *cómic* en la actualidad; categorías medianamente aceptadas entre los creadores y los lectores:[7] las tiras cómicas (*daily strips, comic strips*, tebeos) son chistes breves o anécdotas no muy extensas que se relatan en el menor número de viñetas posibles, pues su formato de publicación (las páginas de los diarios, las gacetas, algunas revistas y ahora algunas páginas web) así lo exige; las aventuras pueden tener cierta continuidad, pero si en algún momento se ve interrumpida, la tira cómica funciona con normalidad, ya que los relatos se sostienen de manera independiente de los otros, en gran medida gracias a su brevedad. Aunque de manera posterior se recopilen en uno o varios libros, la designación no cambia, pues se considera la intención inicial de publicación.[8]

La siguiente categoría es historieta (*comic-book o comic, manga*, pepines), y se refiere a aquellas historias por entrega que tienen una estructura iterativa y funcionan como pequeños episodios de un mega-relato que bien puede estar centrado en un mundo, un tema o un(os) personaje(s); las historietas no tienen una duración determinada pues, al igual que las tiras cómicas, dependen de su éxito comercial para continuar; en este formato el cómic se consolidó como medio masivo de entretenimiento y sirvió de plataforma para la experimentación que vino posteriormente.

Una de las principales características de la novela gráfica (*graphic novel*) —la última categoría— es su priorización del aspecto estético antes que el industrial. El formato está pensado para consolidar una sola obra que puede reunirse en un libro,[9] siempre con un arco narrativo único y conclusivo que permite, incluso provoca, la experimentación con los elementos estructurales, temáticos y las consideraciones estéticas del cómic, en dependencia del objetivo artístico del autor (único, en muchas ocasiones), y medianamente mayor autonomía respecto a su éxito económico inmediato.[10]

Entonces, por cómic (*comic, bande desineé*)[11] entendemos un medio tan amplio y tan diverso que marca una distinción estética con cualquier otro producto de entretenimiento o cualquier otra expresión artística, dados sus elementos estructurales básicos. El término, bajo este argumento, será el análogo a aquel usado cuando existe la referencia a algo llamado "literatura", "teatro" o "cine". Para mayor especificidad, *Nela*, de Rayco Pulido, pertenece bajo nuestro panorama a la novela gráfica.

Nela

El volumen consta de 168 páginas en las que predominan las viñetas en blanco y negro, con unas cuantas que incorporan un color dorado antiguo.[12] El estilo de dibujo tiene una caracterización intermedia entre el realismo y el *cartoon*, con momentos en que uno u otro polo resaltan.

La *Nela* de Rayco Pulido sigue muy de cerca a la *Marianela* de Pérez Galdós. Se mantiene la división en 22 capítulos, con variaciones mínimas en los títulos y la ubicación: el capítulo 2 en Galdós, "Guiado", se convierte en "Encontrado" en la adaptación; los capítulos 9 y 10 de la novela, "Los Golfines" e "Historia de dos hijos del pueblo", intercambian lugares en el trabajo de Pulido; el capítulo 14 de la adaptación lleva por nombre "De cómo la Virgen María se le apareció a la Nela", en el original, Galdós no utilizó "le"; el capítulo 18 lleva por título "Nela se decide a partir", se eliminó el artículo "la" que aparece en la obra de Galdós.

Resalta la total ausencia del capítulo 5 ("Trabajo. Paisaje. Figura") en la adaptación de Pulido, que pasa del capítulo 4 al 6; esta ausencia conlleva la desaparición —entre otras cosas— de una magnífica descripción de Socartes y la hiperbólica presentación de Pablo Penáguilas; como consecuencia, el lector padece una violenta transición de Nela y Felipe Centeno en nocturno diálogo a Nela y Pablo en pleno paseo por el campo.

Pulido secciona el último capítulo de la novela, de manera que lo sucedido después de la descripción de la tumba de Marianela se coloca en un epílogo y los últimos tres párrafos de la obra (desde "Despidámonos para siempre de esta tumba…") se los hace decir a un Pérez Galdós caricaturizado. Resulta necesario destacar aquí un desvío del original: el narrador de la novela es muy cuidadoso en no datar con exactitud los acontecimientos; específicamente, al consignar los datos de la lápida de Marianela dice: "R.I.P. MARÍA MANUELA TÉLLEZ RECLAMÓLA EL CIELO EN 12 DE OCTUBRE DE 186..." (231)[13]. Por alguna razón que no acertamos a definir, Pulido subsana la voluntaria reticencia del original galdosiano y fecha el deceso en 1868.[14]

Cierra el volumen un prólogo "fuera de sitio", al que nos referiremos en un apartado posterior.

***Nela*: aciertos y desaciertos**

1. Comencemos con la traducción de un lenguaje a otro. Una de las más notorias modificaciones es la materialidad de los personajes; mientras en la novela de Galdós la "belleza" de Marianela no está determinada, en la novela gráfica se le presenta con una graciosa "fealdad" desde el inicio; además, el estilo de dibujo con el que se le representa, al igual que a Celipín, es un poco más *cartoon* y difiere del realismo de los personajes "serios". En la novela, el descubrimiento de la apariencia de Nela es uno de los momentos de tensión más conmovedores, mientras que en esta adaptación está resuelto desde el inicio.

Algo similar sucede con el médico Golfín: su caracterización en la novela es la de un personaje afable, duro y cariñoso; en el cómic el trazo en el ceño lo retrata como alguien mal encarado o de mal humor durante toda la historia lo que, sin duda, afecta la perspectiva del receptor.

2. Es notable la decisión de dibujar a Pablo sin ojos durante todo el tiempo que es ciego; también se destacan —a través del dibujo— pasajes narrativos que, en la novela, a veces se pierden, dada la extensión, la poca claridad o la intensidad de otros aspectos relatados en la misma escena; por ejemplo, en la novela gráfica se explicita la geografía de los sitios descritos por Galdós, con relieves altos y bajos y puntos de interés específicos en un espacio determinado —como las minas—. Es decir, la traducción de lenguajes da certeza a algunas insinuaciones de Galdós: a veces esto va en detrimento del efecto de la narración, otras, a su favor.

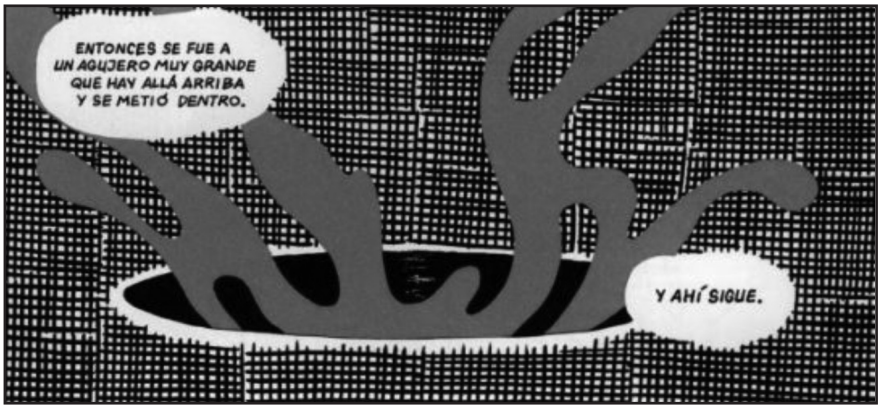
Respecto al estilo de dibujo, casi todas las viñetas se encuentran en un punto medio de realismo —según la pirámide de Scott McCloud—, excepto en breves momentos de la narración y con dos personajes en particular: Nela y Celipín.[15]

3. Rayco Pulido decidió respetar casi íntegro el estilo lingüístico de Galdós y la mayoría de los pasajes depositados en la novela gráfica fueron directamente extraídos de su pariente literario. Esto tiene como consecuencia dos fenómenos: el primero, que la técnica realista en las representaciones del habla utilizadas por Galdós no correspondan con el estilo elegido para la narrativa visual —al menos en el contrato de lectura inicial—; se genera un extrañamiento, una anomalía estilística que en ocasiones aleja al receptor y en otras lo acerca. El segundo fenómeno es que los diálogos quedan desprovistos de las reflexiones narrativas del autor implícito, de las indicaciones de aquello que él desea destacar —como las analépsis y las divagaciones teológicas o filosóficas— y de sus percepciones sobre el mundo que, en gran medida, le dan tesitura al relato; salvo las voces de Nela y del menor de los Centeno, las demás parecen bastante homogéneas, lo que va en menoscabo de la construcción de personajes.

4. Una gran iniciativa técnica de Pulido es la decisión de incorporar aquellos elementos no materiales —metafísicos, religiosos, probables— en un color dorado antiguo que, en la

impresión, rompe con el esquema de la escala de grises; los momentos más vistosos son tres: sobre el espacio vacío que dejó Pulido en el rostro de Pablo para evidenciar su ceguera, y ante la promesa de un avance científico que le permitirá ver, se dibujan unos "probables" ojos, delineados con una línea gruesa, como si la solidez del trazo prometiera su existencia.

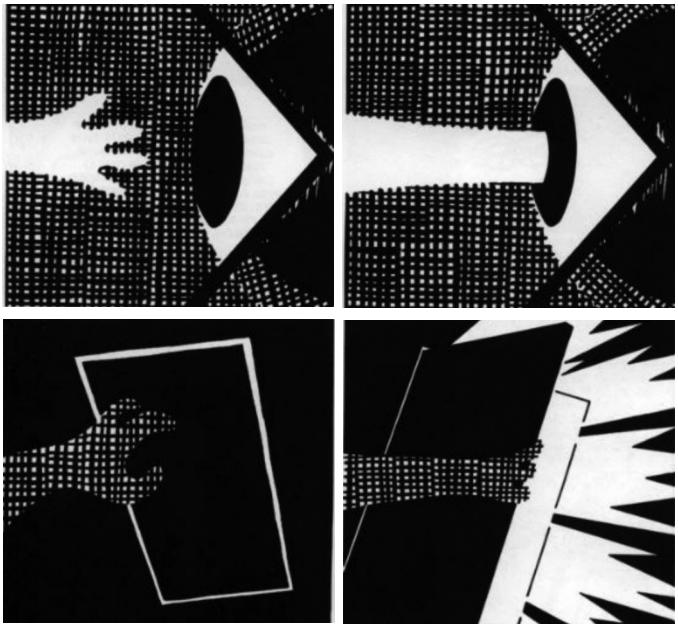
Los invisibles lazos que unen a Marianela con su madre son exhalados de la cueva donde ésta terminó con su vida y muestran una unión entre ambas bastante más estrecha que aquella que, al menos algunos lectores, somos capaces de percibir sin la ayuda visual.[16]



Por último, uno de los momentos mejor logrados técnicamente es cuando la Virgen se convierte en Florentina, pues el uso invertido del color dorado para despojar al personaje de su manto divino devela, sin convertirlo en obviedad, el juego entre color y significado para toda la obra.

5. Pulido presenta todas las viñetas y todas las escenas desde una perspectiva "en tercera persona", es decir, siempre colocando el foco fuera de los personajes de manera estandarizada. Cuando modifica esta forma e intenta algunos experimentos, la narrativa de las secuencias se enriquece mucho; como la secuencia en la que se realiza un acercamiento que va del rostro de una vaca a sus ojos, a una mosca parada sobre ellos, a las alas del insecto; la secuencia se detiene y comienza un alejamiento en el que las mismas líneas usadas para las alas se convierten en el primer trazo de las huellas dactilares del padre de Pablo, lo cual acentúa las manos callosas del hacendado trabajador que no tendrá a quien heredar su labor si la operación no funciona.

La riqueza de esta experimentación también es notoria cuando Pablo recuerda el sueño que tuvo: una mano llena de luz —esta afirmación la explica el contraste de negro y blanco usado en la página— toca el ojo de Pablo, quien estira su mano hacia la puerta de la habitación obscura donde se encuentra —la ceguera— y puede abrirla de golpe para que se ilumine.



Acaso, sería de lamentar el poco uso de este tipo de escenas que, frente a la abundancia de la perspectiva externa, podría volver más dinámica la narración visual.

6. Según McCloud, "Los colores pueden expresar una disposición de ánimo. Los tonos y el modelado pueden conferir profundidad. Escenas enteras pueden ser protagonizadas por el color. El color como sensación, en color como ambiente". Más adelante agrega: "Las diferencias entre el cómic en blanco y negro y el de color son muchos y afectan a todos los niveles de lectura.... Con colores más expresivos, el cómic puede convertirse en un ambiente embriagador en sensaciones, que sólo el color puede dar", y finaliza con "no vivimos en un mundo en blanco y negro, sino en un mundo de colores. Los tebeos a color siempre parecerán más reales a primera vista" (*Entender* 190-192). Considérese ahora el siguiente fragmento de *Marianela*:

> El cielo estaba despejado; el sol derramaba libremente sus rayos, y la vasta pertenencia de Socartes resplandecía con súbito tono rojo. Rojas eran las peñas esculturales; rojo el precioso mineral; roja la tierra inútil acumulada en los largos taludes, semejantes a babilónicas murallas; rojo el suelo;

> rojos los carriles y los vagones; roja toda la maquinaria; roja el agua; rojos los hombres y mujeres que trabajaban en toda la extensión de Socartes. El color subido de ladrillo era uniforme, con ligeros cambiantes, y general en todo: en la tierra y las casas, en el hierro y en los vestidos. Las mujeres ocupadas en lavar parecían una pléyade de equívocas ninfas de barro ferruginoso crudo. Por la cañada abajo, en dirección al río, corría un arroyo de agua encarnada. Creeríase que era el sudor de aquel gran trabajo de hombres y máquinas, del hierro y de los músculos.
>
> La Nela salió de su casa. También ella, sin trabajar en las minas, estaba teñida ligeramente de rojo, porque el polvo de la tierra calaminífera no perdona a nadie. (90)

No sabemos si la decisión de Pulido de relatar esta historia en blanco y negro tuvo motivos artísticos o editoriales; en todo caso lamentamos que se haya desaprovechado la paleta cromática que ofrece Galdós en *Marianela*. No se entienda en esto necesariamente una crítica, sino un deseo insatisfecho de que, al traducir el lenguaje de la novela, se hubieran percibido elementos como el color que cubre a las personas y las cosas en Socartes, la amalgama entre la tierra de las minas y sus habitantes. En el aspecto técnico, McCloud afirma que el color propicia la percepción del realismo, lo cual empataría con los rasgos estructurales de la forma de narración galdosiana en este texto (*Entender* 189, 192).

7. Se desaprovechan las metáforas propuestas y los abundantes fragmentos de rica expresividad plástica en la novela que parecen pertinentes para realzar diversos momentos en la narrativa gráfica (según algunas técnicas modernas). Para ejemplificar, proponemos dos pasajes representativos de las posibilidades que enmarcan escenas completas:

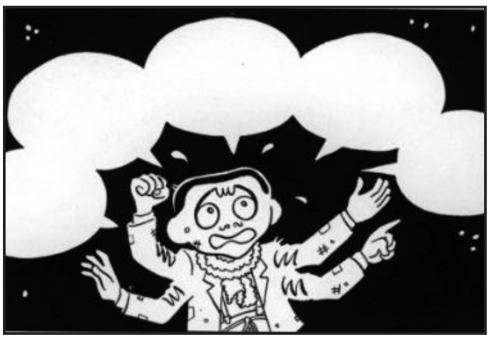
> —¡Oh!, sí, lo entiendo…; como que todos los tenemos dentro. El sol, las hierbas, la luna y el cielo grande y azul, lleno siempre de estrellas…, todo, todo lo tenemos dentro; quiero decir que, además de las divinas que hay fuera, nosotros llevamos otras dentro. Y nada más… Aquí tienes una flor, otra, otra, seis: todas son distintas. ¿A que no sabes tú lo que son las flores?
>
> —Pues las flores —dijo el ciego, algo confundido, acercándolas a su rostro— son… unas como sonrisillas que echa la tierra… La verdad, no sé mucho del reino vegetal.
>
> —¡Madre divinísima, que poca ciencia! —exclamó María, acariciando las manos de su amigo—. Las flores son las estrellas de la Tierra.
>
> —Vaya un disparate. Y las estrellas, ¿qué son?
>
> —Las estrellas son las miradas de los que se han ido al Cielo.
>
> —Entonces las flores…
>
> —Son las miradas de los que se han muerto y no han ido todavía al Cielo —afirmó la Nela con entera convicción—. (98)

Este fragmento ilustra las posibilidades de representación gráfica que podrían concordar con cierto tono elegido de narración visual, pero que en la novela gráfica se les representa solamente como un acto de habla. Se pierden así discusiones importantes que propone la novela para quien desee plantearlas, como el misterioso origen de la belleza natural: como virtud divina —tal como lo plantea Nela— o como construcción social —postura en la que todos los personajes participan y que comparte Pablo al adquirir la vista—. Parece que la belleza, sólo por nombrarse, es; ¿cómo puede saber Pablo que Florentina es hermosa si no tiene referentes?, ¿se ha integrado al constructo social de los demás sólo por escuchar los comentarios? Nela comparte esta postura al respecto de su figura cuando Pablo pueda observarla; además, los referentes a su fealdad se intensifican si se ponen a contraluz de aquellos sobre la belleza de Florentina:

> —Me dijo que no podría vivir sin mí, y que aunque tuviera vista me querría siempre mucho. Yo estaba contenta, y mi fealdad, mi pequeñez y mi facha ridícula no me importaban, porque él no podía verme, y allá en sus tinieblas me tenía por bonita. Pero después...
>
> —Después... —murmuró Golfín, traspasado de compasión—. Ya veo que yo tengo la culpa de todo.
>
> —La culpa no...; porque usted ha hecho una buena obra. Usted es muy bueno... Es un bien que él haya sanado de sus ojos... Yo me digo a mí misma que es un bien... pero después de esto yo debo quitarme de en medio..., porque él verá a la señorita Florentina y la comparará conmigo... y la señorita Florentina es como los ángeles, porque yo... Compararme con ella es como si un pedazo de espejo roto se comparara con el Sol… (198)

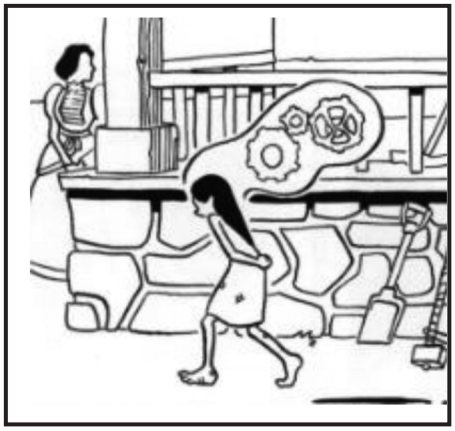
Los rasgos de identificación de la lazarillo se mantienen ambiguos hasta el final en la novela, pues se opina de diversos modos al respecto; sin embargo, en la novela gráfica además de la certeza ya mencionada, la posibilidad de discusión sobre estos temas está ausente, y no es cosa menor, pues se desarrolla en un formato acorde para exponerla, aunque la dificultad técnica también presupone un problema.

8. Uno de los diferenciadores del cómic de las demás expresiones artísticas o de entretenimiento es el uso de los globos.[17] Rayco Pulido es bastante conservador en el manejo de esta herramienta, pero realiza tres juegos que enriquecen mucho la historia. El primero son los globos en blanco: una representación del acto de habla sin ninguna expresión verbal distintiva, una en boca de Golfín, otra en boca de Felipe; se le podría atribuir a una errata editorial —en el primer caso—, o a una representación de la poca relevancia que tiene lo expresado, aunque sí sea importante el hecho de que "algo" se expresa —en el caso del no-diálogo de Celipín—.



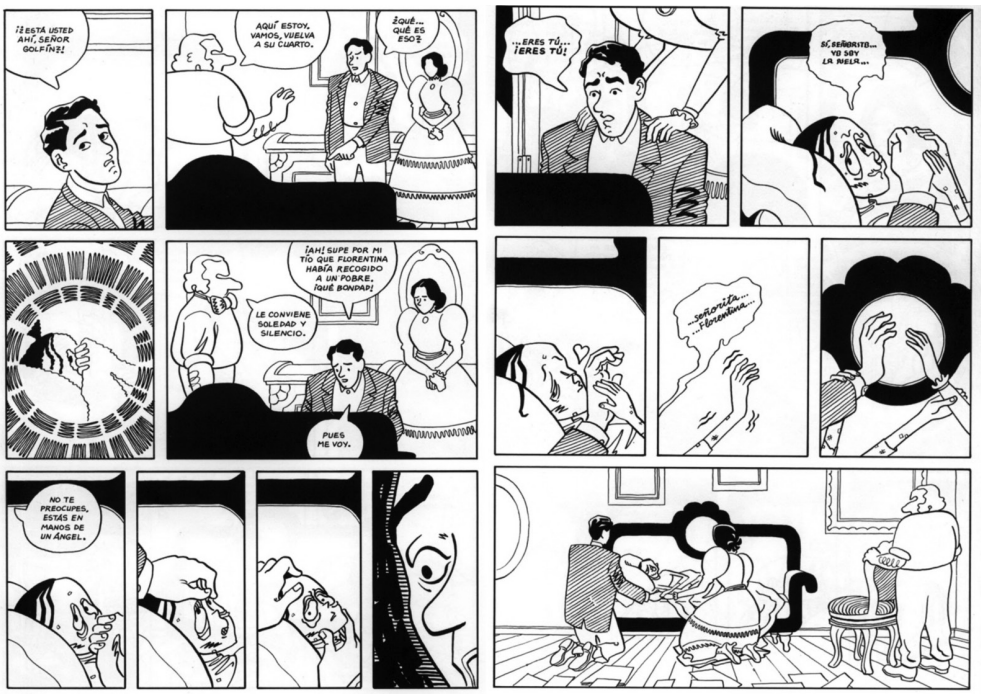
Otro juego es aprovechar la costumbre de que el contorno de los globos o la tipografía usada en ellos sean representativos de lo expresado en relación con el contenido; Pulido utiliza este recurso repetidamente para signar los gestos de llanto, con letras que se "escurren" por todo el globo como las lágrimas (o, con un tono más cómico, los mocos) por el rostro.

Por último, uno de los momentos que funciona mejor es cuando se muestra la importancia de la reflexión de Nela y el esfuerzo que le toma realizarla con el dibujo de unos engranajes funcionando. Si retomamos el tema de la articulación de estilos, el tipo *cartoon* de Nela va muy acorde con estos recursos y deja la sensación de estar bien logrado, aunque sólo aparezca una vez.



9. Uno de los mayores aciertos, si no el que más, de esta novela gráfica es la secuencia de rostros que observa Pablo, en primera persona, cuando obtiene la visión; el trazo no sólo está bien logrado, sino que resulta verdaderamente conmovedor "ponerse en los zapatos" de un ciego que deja de serlo. Además, es posible notar la distinción en el estilo de dibujo que expresa una percepción distinta entre la de este personaje, el narrador (en este caso, el narrador gráfico) y los demás personajes; entonces, ¿la "fealdad" de Nela está naturalizada o es una convención?

En contraparte, el que parece el mayor desacierto es la secuencia en que Pablo por fin puede ver a Nela. Al margen del texto de Galdós (pues nos parece que sería un error establecer una identidad equivalente entre ambos textos, dado que son de naturaleza distinta), éste es el momento climático del relato; desafortunadamente, la dinámica visual es monótona y floja, pues los planos elegidos no proponen ninguna tensión aparte de aquella que se encuentra en los diálogos y, como ya comentamos, en ocasiones no es suficiente, pues se evidencia su desequilibrio con los demás recursos; además, en esta secuencia, el estilo en el que está dibujada Nela le quita "seriedad" —quizá el término correcto sea *verosimilitud*—, lo que desestima el tono trágico y rompe con el contrato lector.



Pensamos que, en este cómic, recursos como la desambiguación de algunas características podrían ser un fallo —por ejemplo, precisar la fecha de muerte de Marianela—, mientras que la exploración de otras posibilidades temporales narrativas —como el epílogo situado 150 años después de ocurridos los hechos— podría ser un acierto.

El estilo gráfico de Rayco Pulido es agradable y no parece ser técnicamente limitado, pues su ejercicio insinúa un muy buen dibujante; sospechamos que los problemas en la ejecución de esta novela gráfica se dan por problemas de lectura y traducción: utilizó los recursos del cómic para destacar aspectos más o menos irrelevantes del texto; su narrativa visual es homogénea; y hay una evidente desarticulación de estilos. Se observa que Pulido quiso traducir lo más literalmente posible el trabajo de Galdós a un nuevo formato e intentó respetar muchas directrices observables en la novela; dicho de otra manera, no se apropió de *Marianela* para la transformación. En su favor, comprendemos que la selección de recursos y la forma de operarlos es una decisión individual y que no puede juzgarse un trabajo por "lo que no fue".

El prólogo fuera de sitio

Una vez terminado el cómic en sí, se encuentra un *post scriptum* titulado "Un prólogo fuera de sitio: Cinco notas sobre Galdós, 'Marianela' y su adaptación", en el que Pulido abunda sobre algunos aspectos de su trabajo.[18] Vale la pena aclarar que éste ya no pertenece a la obra, semánticamente ocupa un lugar distinto que el autor aprovecha para compartir juicios no especializados sobre *Marianela* y explicar los procesos creativos de su *Nela*. En este

texto es posible notar la cantidad y el tipo de información que Pulido tenía sobre el trabajo de Galdós y que utilizó para su adaptación; nos permite también exponer algunos problemas que se presentan cuando convergen dos lenguajes artísticos, y resaltar que el cuidado en la composición de este tipo de traducciones es un proceso extenso que no responde sólo a la lectura ni a la ejecución técnica.

1. "Sobre el paisaje". En esta sección se establece el vínculo entre la región de Cantabria —particularmente, Santander— con la imaginaria geografía en la que se desarrolla *Marianela*. Al referirse a San Quintín, la residencia veraniega de Galdós, Pulido afirma que "fue su torre de marfil, donde nació su hija María y almacenó sus pertenencias más valiosas" (155); lo cierto es que María nació en el domicilio que Galdós rentaba para Lorenza Cobián en Santander (en la casa nº 3, piso 3º, de la Cuesta del Hospital) y no puso pie en San Quintín sino hasta después de la muerte del novelista, en virtud de haber sido designada como su heredera universal (Ortiz-Armengol 475-477, 779).

2. "Sobre la novela". Pulido comienza por destacar la rapidez de la redacción de *Marianela*, después menciona que el español "dejó escritas 33 novelas, 26 obras de teatro y 46 episodios nacionales" (156). Si bien el número de Episodios Nacionales es indiscutible, no sucede lo mismo con las novelas y obras de teatro que, según nuestro conteo, serían 32 y 25[19] respectivamente.

Siguen diversas afirmaciones más bien dudosas: que *Marianela* "cumple los preceptos que Edgard [sic] Allan Poe le exigía al relato breve";[20] que *Marianela* "es pura estructura"; que "tiene clara inspiración dickensiana; picaresca y determinismo social" (156). Por último, Pulido comenta el éxito comercial de *Marianela*: múltiples ediciones, traducciones, adaptaciones teatrales, cinematográficas, operísticas, televisivas y radiofónicas, y remata diciendo que "ahora también tiene su historieta", afirmación cuya pertinencia ya fue discutida en este trabajo.

3. "Sobre la adaptación". Si bien podría parecer que este apartado es de particular interés por referirse a la labor de transferir el lenguaje literario al del cómic, dedica su esfuerzo a realizar una crítica poco fundamentada de las técnicas literarias de *Marianela*.

Se evoca el repudio generado por el anticlericalismo de Galdós, que se tradujo en su ausencia de los programas educativos de las Islas Canarias; Galdós, dice Pulido, "siempre que pudo arremetió en contra de la influencia que los estamentos eclesiásticos tenían sobre la política nacional, lo que no le impedía ser profundamente creyente" (157). En realidad, Galdós no arremetió siempre —ni como escritor ni como político— en contra de tal influencia, ni fue tampoco "profundamente creyente";[21] el anticlericalismo galdosiano y su particular manera de creer ameritarían matizaciones que rebasan el propósito de estas cuartillas.[22]

Podemos pensar, dadas las afirmaciones de las páginas citadas, que Pulido encontró fastidiosa la lectura de *Marianela* y pudo determinar que los problemas de la obra "provienen de la carga retórica propia de la novela del XIX", que divide en tres apartados: a) el alarde retórico del narrador; b) el alarde retórico de Teodoro Golfín, y c) los personajes sin voz. Al hablar del primer aspecto, Pulido incurre en la añeja equivocación de creer que el narrador de la novela es el propio Galdós (157) y lo encuentra demasiado parlanchín para su gusto; también le parece que el doctor Golfín habla más de la cuenta y que los demás personajes

no hablan lo suficiente o lo hacen de manera poco convincente, "sin embargo, la calidad y la delicadeza en la construcción de la voz de [Marianela] trasmite verdad, rezuma vida y se convierte en el sostén del resto de sus interlocutores" (159).

Sólo al final del apartado, y muy brevemente, Pulido se refiere a su trabajo de adaptación: respetó en lo posible los diálogos originales, intercambió la ubicación de los episodios 9 y 10 —no hay explicación alguna de la ya mencionada supresión del capítulo 5 de la novela—, y cambió "el final, y con ello el sentido de la novela":

> Me explico: en el epílogo de "Marianela" los turistas-periodistas descubren su tumba sólo unos meses después de que muriera y ya nadie la recordaba en Socartes, de modo que inventan el reportaje para "El Times". Aquí el Galdós-narrador interviene: "Bastaba leer esto para comprender que los dignos reporteros habían visto visiones. Averiguada la verdad, de ella resultó este libro." De manera que a raíz de una investigación, Galdós escribe este relato para volver a poner las cosas en su sitio... Yo no pude hacerle eso a mi Nela. Merecía una pequeña victoria, aunque fuese una farsa y ya estuviera muerta. Déjese seducir por la ironía de que la recuerden como aparece en "El Times". (159)

Confesamos nuestro desconcierto ante esta explicación; comparemos el final de *Marianela* con el de *Nela*:

> Algunos meses después, cuando ya Florentina y Pablo Penáguilas se habían casado, y cuando (dígase la verdad, porque la verdad es antes que todo)... cuando nadie en Aldeacorba de Suso se acordaba ya de la Nela, fueron viajando por aquellos países unos extranjeros de esos que llaman *turistas*, y luego que vieron el sarcófago de mármol erigido en el cementerio por la piedad religiosa y el afecto sublime de una ejemplar mujer, se quedaron embobados de admiración, y sin más averiguaciones escribieron en su cartera de apuntes estos apuntes, que con el título de *Sketches from Cantabria* publicó más tarde un periódico inglés.
>
> «Lo que más sorprende en Aldeacorba es el espléndido sepulcro que guarda las cenizas de una ilustre joven, célebre en aquel país por su hermosura. *Doña Mariquita Manuela Téllez* perteneció a una de las familias más nobles y acaudaladas de Cantabria: la familia de Téllez Girón y de Trastamara. De un carácter *espiritual, poético* y algo caprichoso, tuvo el antojo (*take a fancy*) de andar por los caminos tocando la guitarra y cantando odas de Calderón, y se vestía de andrajos para confundirse con la turba de mendigos, buscones, *trovadores*, toreros, frailes, hidalgos, gitanos y *muleteros*, que en las *kermesas* forman esa abigarrada plebe española que subsiste y subsistirá siempre, independiente y pintoresca, a pesar de los *rails* y de los periódicos que han empezado a introducirse en la Península Occidental. El *abad* de Villamojada lloraba hablándonos de los caprichos, de las virtudes y de la belleza de la aristocrática ricahembra, la cual sabía presentarse en los saraos, fiestas y cañas de Madrid con el porte (*deportment*) más aristocrático. Es incalculable el número de bellos *romanceros*, sonetos y madrigales compuestos en honor de esta gentil doncella por todos los poetas españoles.»
>
> Bastaba leer esto para comprender que los dignos reporteros habían visto visiones. Averiguada la verdad, de ella resultó este libro. (231)

En *Nela*, esta información se condensa en tres viñetas: 1) Una vagoneta con una pareja de turistas, uno de los cuales dice "Ey, look there! It seems [sic] a cemetery!" 2) La misma pareja: el joven está fotografiando la tumba de Marianela, la chica —vista de espaldas, en actitud aburrida— dice "Hurry up, I'm hungry" (148), y 3) Unas manos sostienen una tableta electrónica, en la que se lee el portal *web* de *The Times*:

> Notas desde Cantabria
> Lo que más sorprende de Aldeacorba es el espléndido sepulcro que guarda las cenizas de una ilustre joven, célebre aquí por su hermosura; doña María Manuela Téllez, que perteneció a una familia noble de las más ricas de Cantabria: los Téllez Girón de Trastamara. De carácter espiritual, poético y algo caprichoso, tenía la costumbre de vestir andrajos para confundirse con la turba de mendigos, buscones, toreros, frailes, gitanos y trovadores. El concejal de Villamojada narra cómo era famosa por su interpretación a guitarra de las odas de Calderón, sabía presentarse en las fiestas y saraos de Madrid con el porte más aristocrático. Es incalculable el número de romances y sonetos compuestos en honor de esta gentil doncella por todos los poetas... (149)

Creemos que la afirmación de Pulido —el cambio del sentido de la obra, la victoria de Marianela— es un juicio erróneo del trabajo de Galdós. Partimos de la siguiente interpretación: el personaje Marianela no es relevante en el plano de realidad que habita,[24] muere de amor de la misma manera como nació: pobre y sola, con una vida más bien miserable.

Para Pulido, el valor positivo, la "victoria", es la trascendencia de Marianela en la memoria colectiva; por ende, es de suma importancia que dos reporteros extranjeros puedan reconstruir y comunicar la vida de Nela casi 150 años después de su muerte.[25] Para ello, Pulido utiliza el lenguaje periodístico como técnica que da al relato de los reporteros un alto nivel de veracidad, además de que, en tal plano de realidad, ya no hay quien les cuente la historia verdadera.

Nos parece que Pulido omite que en la novela de Galdós existe también un valor positivo que se fundamenta en la persistencia de Marianela en la memoria colectiva, igual que en su adaptación gráfica. Lo que propicia el relato en la obra de Pérez Galdós es precisamente una nota periodística que, según el narrador de la novela, muestra un personaje simplón e insuficiente para representar a la Marianela a la que tanto cariño profesa. En este caso, el grado de verdad recae en el relato extenso que, a la vez, es el que prevalece sobre la nota periodística.

Para el relato de Pulido la victoria está en que Marianela sea recordada tanto tiempo después en una nota periodística; para el de Galdós está en que se cuente la historia verdadera, mucho más profunda y compleja que la mínima y falaz nota de los periodistas extranjeros. Pensamos que esta lectura está en conformidad con la importancia que se otorgaba en la estética realista a la precisión en el relato y su relación con lo verdadero.

Sobre la misteriosa desaparición del capítulo 5, Pulido no dice una sola palabra. Especulamos que el salto en *Nela* del episodio 4 al 6 podría deberse a dos motivos: un tremendo descuido por parte del autor que no mandó una obra concluida y de Astiberri que no revisó ni preguntó el porqué de la ausencia; o bien, dada la manera en que Pulido decidió

traducir la obra de Galdós al formato del cómic, quizá no encontró nada en el capítulo suprimido que le interesara o le sirviera para su obra, pues, conforme al estilo narrativo que usa en esta obra, en dichas páginas galdosianas sólo existen un par de diálogos y los demás elementos son digresiones del narrador y descripciones ecfrásticas de espacios. Tendemos a pensar que la segunda opción es la más probable y que Pulido olvidó hacer la precisión correspondiente en el "Prólogo fuera de sitio"; la otra posibilidad sería mucho más grave, pues constituiría una falla compartida entre autor y editor en toda una sección del trabajo publicado.

4. "Marianela y la onomástica". Pulido dice no estar convencido ("no hay documentación al respecto", es "interesante antes que relevante", "Galdós pudo utilizarlos de manera aleatoria") (160) del posible significado profundo de los nombres de los personajes de *Marianela*; sin embargo, reproduce las interpretaciones de un artículo de Trinis Antonietta Messina. Los argumentos de nuestro historietista pueden contrastarse con los diversos artículos dedicados al tema (por ejemplo, el de Alfredo Rodríguez), así como estudios de los manuscritos galdosianos que consignan sus titubeos a la hora de bautizar a los personajes y una cierta convicción de la crítica de su empleo simbólico de los nombres (y de que ocasionalmente exageraba al hacerlo). Pulido no está obligado a conocer estos trabajos, pero sus declaraciones tajantes lo llevan a decir cosas que, para el lector especializado, son flagrantes errores.

5. "Galdós y la historieta". Es natural que a Pulido le interese particularmente una faceta más o menos desconocida de Galdós: su pasión por el dibujo, de la cual son prueba los cinco tomos editados por Stephen Miller, que recogen los álbumes gráficos galdosianos: *Gran teatro de la pescadería, Las Canarias, Atlas zoológico, Álbum arquitectónico y Álbum marítimo*. Es cierto que nuestro novelista subrayaba y anotaba los libros de su biblioteca; sin embargo, cuando Pulido afirma que "muchos de los libros [...] tienen los márgenes llenos de monigotes y caricaturas" (161), quizá esté confundiendo los *libros* de Galdós con sus *manuscritos y galeradas* que, como ha demostrado el profesor Michael A. Schnepf, abundan en dibujillos y apuntes.

Dice Pulido: "En la capital [Galdós] tiene acceso a la prensa internacional (hablaba inglés, francés y latín)" (161). Sin duda Galdós estudió latín en su adolescencia y algo de literatura latina en su juventud, pero afirmar que lo hablaba no es preciso; por lo que se refiere al inglés, ya Berkowitz (179-180) matizó los posibles conocimientos que pudo haber tenido nuestro novelista, hecho que fue recalcado por Montesinos (4). El origen de tal creencia acaso sea la traducción que Galdós hizo de *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*,[26] aunque es casi una certeza que el joven Benito se basó en una traducción al francés para realizar su propia versión (Mudd 139-145). Sería interesante determinar la influencia —si hubo tal— de las ilustraciones que invariablemente acompañaban las novelas de Dickens en los dibujos del joven Galdós.

Cierra Pulido este último apartado de su prólogo analizando con cierto detenimiento el álbum *Atlas zoológico*, adscribiéndolo al género de los aleluyas ("estampas que a través de una cuadrícula [viñetas] introducen la secuencia y la relación texto-imagen, tienen un origen religioso; contaban la vida de los santos u otras historia bíblicas, y comienzan a producirse en masa en el S. XVIII", 163) y ubicándolo como antecedente del cómic español

en las Canarias. Según Berkowitz, algunas de estas caricaturas galdosianas constituyen su primer tentativa en la ficción, y afirma que "as a cartoonist Galdós is imaginative, inventive, plastic, and sharply ironical. His touch is light" (32).

Conclusión

El trabajo de Rayco Pulido es un considerable esfuerzo por tomar la novela de Pérez Galdós y hacer una nueva actualización en un lenguaje distinto. A favor tiene que muchos aspectos técnicos están muy bien ejecutados y le dan mayor fuerza al trabajo gráfico y, por ende, a la narrativa visual; menos feliz nos parece que desaproveche el amplio potencial de la novela galdosiana para su traslado al lenguaje del arte secuencial.

Una vez más, la atención de un adaptador se concentró en *Marianela* que, más allá del afecto del público (y de su creador) y de sus ocasionales destellos de genialidad, no es de las obras maestras de don Benito. Sin embargo, dado el aspecto comercial en el mundo del cómic, parece lógico que fuera esta obra la elegida, pues existe una expectativa justificada de éxito editorial.

Esperamos que Pulido cumpla la intención de adaptar *El doctor Centeno*, la cual deja traslucir en un par de ocasiones. Nos parece que deben ser bienvenidas todas las expresiones que busquen renovar los hechos literarios fundamentales en nuestras culturas; las experimentaciones en todos los grados y en todas las disciplinas de los cánones literarios los renuevan, los ponen en circulación y, en el sentido más enciclopédico de la palabra, los revitalizan.

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

NOTAS

[1] Entre las cuales se destaca la edición en Braille publicada por el Comité Internacional Pro-ciegos.

[2] Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, quienes se hicieron cargo de la adaptación de la novela después de los intentos infructuosos de Ramón del Valle-Inclán y del propio Galdós.

[3] José F. Montesinos da una versión ligeramente distinta del incidente: "don Benito, . . . al oír a Margarita Xirgu . . . las primeras palabras, se echó a llorar como un niño, y le tendió los brazos llamándola: «¡Nela, Nela!»" (240).

[4] Según la base de datos electrónica IMDb, las telenovelas, ambas producciones mexicanas, se transmitieron una con el título original (dir. Ernesto Alonso, 1961) y otra como *Flor y Canela* (dir. Luis Vélez, 1989).

[5] "Antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con el lápiz, para tenerlos después delante mientras que hablo de ellos... [. . .] Tengo dibujados á lápiz todos los personajes que he creado" (*El Caballero Audaz* "Figura" 21). Véase también el artículo de Rafael de Mesa y diversos textos de Schnepf ("A Brief Note", "Galdós's *El doctor Centeno*", "The Graphic Component", "The Not So Tenuous", "The Return of the Artist", "The Secret of Galdós's 1881 Sphinx", "The *Tormento* Sketches", "X-Rated Galdós").

[6] No ha sido Galdós el único en percibir tal potencial gráfico; ya a mediados del siglo pasado se publicó una adaptación de *El abuelo* en *Intervalo* de Buenos Aires. Recientemente se han hecho ediciones ilustradas de *Zaragoza, Trafalgar* y *Bailén*. No podemos dejar de consignar en este lugar —aun a riesgo de parecer inmodestos— la adaptación ilustrada *Felipe Centeno, un héroe chiquito*, basada en *Marianela*, *El doctor Centeno y Tormento*.

[7] Decimos medianamente pues si a algo se han rehusado los participantes del medio es a la clasificación académica de este producto que, por lo demás, tuvo un fundamento mercantil antes que artístico. Aunque muchos lectores y fanáticos escribimos sobre el cómic como tendencia artística e intentamos validarlo en la "alta cultura", a los creadores, editores y a los mismos lectores, estos ejercicios parecen tenerlos sin cuidado, pues el cómic nació y sobrevivirá con o sin la validación de los discursos académicos centrales.

[8] Los ejemplos en todos los casos son extremadamente numerosos, exponemos algunos con los que tenemos algún apego y consideramos emblemáticos: *Peanuts* de Charles M. Schulz, *Calvin and Hobbes* de Bill Watterson y *Mafalda* de Quino. En México, actualmente gozan de mucha popularidad las historietas satíricas *El Santos* de Jis y Trino, *El Cerdotado* de Polo Jasso y *Bunsen* de Jorge Pinto.

[9] En ocasiones, cuando se extiende, se publica en un número no muy alto de volúmenes; en otras, algunas miniseries se publican primero como historieta y después se recopilan con o sin modificaciones.

[10] Así, en esta categoría —por supuesto, de manera anacrónica— caben no sólo las publicaciones contemporáneas que experimentan con el cómic, de las cuales ya se han mencionado algunos ejemplos, sino todas aquellas que lo hicieron durante su desarrollo, como las novelas ilustradas, las narraciones con grabados, las adaptaciones de documentos literarios e incluso, si hacemos caso de la opinión de Santiago García (87-89), algunos trabajos que pertenecen a otro orden estético como *Una semana de bondad* (1935) de Max Ernst que, a pesar de las claras diferencias, comparte los rasgos estructurales mínimos de la novela gráfica. En este heterogéneo e inabarcable mundo vale la pena revisar los trabajos de Frans Masereel, Lynd Ward, Milt Gross, Eric Drooker, Shaun Taun, Paco Roca, Andi Watson, Guy Delisle, Jaime S. Rich, Pierre Wzem, Tom Tirabosco, Enrique Bonet, Gibrat, Derek Kirk Kim y Thomas Ott, entre muchísimos más.

[11] En Francia, el término *bande desineé* se utilizó inicialmente como traducción literal de *comic strip*, pues se refería también al mismo formato. Años después y con un desarrollo fundamentalmente distinto al que se vivió en Estados Unidos, este término se utiliza para englobar cualquier forma de este medio por lo que, acaso, su sinónimo será *cómic*.

[12] Llamado *old gold*, el cual puede encontrarse con el código decimal para RGB 207, 181, 59, aproximadamente.

[13] Todas las citas de *Marianela* se refieren a la edición indicada en las Obras Citadas.

[14] Lo anterior no pasaría de una alteración sin mayor importancia de no ser porque la continuación de la historia comenzada en *Marianela* —es decir, *El doctor Centeno*— está fechada con suma precisión; en la novela de 1883 podemos leer lo siguiente: "Alejandro Miquis estudiante de leyes, natural del Toboso, de veintiún años, y Juan Antonio de Cienfuegos, médico en ciernes, alavés, subían al filo de mediodía por las rampas del Observatorio. [...] Cienfuegos llevaba en la mano el número de la edición pequeña de *La Iberia* (fijarse bien en la fecha, que era por febrero de 1863), y a ratos leía, a ratos peroraba" (111-112).

[15] "The Big Triangle" es un esquema que propone Scott McCloud para mostrar los grados posibles de representación entre la semejanza de una imagen (por ejemplo, una fotografía de un rostro) con su posible significado (la palabra "rostro") y con el nivel de abstracción elegido para representarse (McCloud, "The Big Triangle").

[16] Pulido añadió a las exhalaciones de la cueva diálogos mínimos que pertenecen a la madre de Nela; en nuestra opinión, este añadido no tiene fundamento alguno.

[17] El globo, según lo entiende Roman Gubern, es la manifestación presente del habla de los personajes, es un dibujo-palabra que, en términos semióticos, manifiesta la enunciación y dentro lleva lo enunciado, es un "yo hablo" en presente, sin importar lo que se diga.

[18] La inclusión de material adicional en el que el historietista ofrece un vistazo a su proceso creativo no es algo inusual en el género: por ejemplo, Chester Brown incluye al final de *Paying for it* una copiosa documentación sobre el tema de la obra (un post *scriptum,* 23 apéndices, además de notas); un caso extremo es *MetaMaus* de Art Spiegelman, un volumen autónomo con entrevistas, fotografías, bocetos, material bibliográfico y noticias de la recepción de *Maus*, la novela gráfica de Spiegelman, ganadora del premio Pulitzer en 1992. Consideramos que el empleo de este recurso obedece a dos razones: una, el temor del autor de que su obra no se exprese por sí sola y por ello es necesario darle más explicaciones a los posibles receptores; dos, compartir el proceso creativo, pues al ser el cómic un medio autosustentable —es decir, sólo lectores de cómic crean cómics—, es parte de ser miembro de la comunidad revisar estrategias y exponerlas a los otros.

[19] Incluyendo dos obras completas (*Quién mal hace, bien no espere y Un joven de provecho*) y una fragmentaria de juventud (*El hombre fuerte*) y otra póstuma e inacabada (*Antón Caballero*); no consideramos una obra temprana de la que sólo conocemos el nombre (*La expulsión de los moriscos*), ni la ópera *Zaragoza*.

[20] Aunque en el siguiente párrafo dice que sólo cumple con uno de tales preceptos.

[21] "En mí está tan arraigada la duda de ciertas cosas que nada me la puede arrancar. Carezco de fe, carezco de ella en lo absoluto. He procurado poseerme de ella y no lo he podido conseguir. Al principio no me agradaba semejante estado; pero hoy, vamos viviendo", le escribe a José María de Pereda el 6 de junio de 1877 (ctd. en Bravo 23).

[22] Igualmente se equivoca Pulido cuando más adelante afirma que "Galdós es un novelista dramaturgo, *muchas de sus novelas son dialogadas*" (158, el subrayado es nuestro); sólo 6 de las 32 novelas son dialogadas y resumir la idea de un trabajo de representación escénica únicamente a la formalidad de los diálogos parece una equivocación.

[23] No deja de resultar curioso que Pulido incluya al perro Choto entre los personajes que tienen poco diálogo (159).

[24] Con esto nos referimos a que para nosotros, lectores, el plano ficcional, es lo que significa para los personajes un plano de realidad.

[25] Nos parece un error guiarnos por la fecha de publicación de *Nela*, pues estaríamos mezclando planos de ficción con la realidad; la pista que usamos para interpretar la fecha del reportaje es la plataforma en la que está comunicada la noticia: la aparición —con notorio éxito comercial— de las tabletas electrónicas como la que se representa en la ilustración no se dio sino hasta 2010.

[26] Todavía en la presentación de una reciente edición de *Aventuras de Pickwick*, Arturo Ramoneda repite irreflexivamente tal noción (25), basado en lo dicho por Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana (173).

OBRAS CITADAS

Berkowitz, Hyman Chonon. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. U of Wisconsin P, 1948.

Bravo Villasante, Carmen. "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda." *Cuadernos Hispanoamericanos,* no. 250-252, 1970-1971, pp. 9-51.

Brown, Chester. *Paying for it. A Comic-Strip Memoir About Being a John*. Drawn & Quarterly, 2011.

El Caballero Audaz. "La figura de la semana: Galdós." *Nuevo Mundo*, 9 ene. 1920, pp. 20-22.

"*Flor y canela*". *Internet Movie Database*. www.imdb.com/title/tt0220896. Consultado sep. 2015.

García, Santiago. *La novela gráfica*. Astiberri, 2010.

Gubern, Roman. *El lenguaje de los cómics*. Península, 1979.

Hernández Suárez, Manuel. *Bibliografía de Galdós*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972.

"*Marianela*". *Internet Movie Database*. www.imdb.com/title/tt0329881. Consultado sep. 2015.

McCloud, Scott. "The Big Triangle". *ScottMcCloud*. scottmccloud.com/4-inventions/triangle/index.html. Consultado mayo 2017.

—. *Entender el cómic*. Astiberri, 2005.

Mesa, Rafael de. "Pérez Galdós, dibujante". *La Esfera*, no. 316, 24 ene. 1920, pp. 21-22.

Messina Fajardo, Trinis Antonietta. "Nombres y símbolos de *Marianela*." *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 1, 2010, pp. 72-90.

Montesinos, José F. *Galdós*. Vol. I, Castalia, 1969.

Mudd, Benjamín. "De *The Pickwick Papers* a *Las aventuras de Pickwick*. Análisis de la traducción de Pérez Galdós de la obra de Charles Dickens." X Congreso *Internacional Galdosiano*, 2013, pp. 139-45. www.actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/272. Consultado oct. 2015.

Navarrete Galiano, Ramón. *Galdós en el cine español*. T&B Editores, 2003.

Ortiz-Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Crítica, 1995.

Pérez Galdós, Benito. *El abuelo*. Anuario de la revista *Intervalo*, adaptación de Hugo D'Adderio, 1950.

—. *Bailén*. Adaptación de Francisca Íñiguez, ilustración de Juan Manuel Moreno, Anaya, 2008.

—. *Dibujos de Benito Pérez Galdós. I- Gran teatro de la pescadería. II- Las Canarias. III- Álbum marítimo. IV-Álbum arquitectónico. V- Atlas zoológico. VI- Galdós gráfico.*

Edición de Stephen Miller, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2001.

—. *El doctor Centeno*. Edición de Isabel Román Román, Servicio de Publicaciones de la U de Extremadura, 2008.

—. *Marianela*. Edición de Joaquín Casalduero, Cátedra, 1984.

—. *Marianela*. Comité Internacional Pro-Ciegos, 1989.

—. [Prólogo] a B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, edición ilustrada. *Los prólogos de Galdós*, edición de William H. Shoemaker, Ediciones de Andrea, 1962, pp. 52-53

—. *Trafalgar*. Ilustración de Victor G. Ambrus, Vicens Vives, 2002.

—. *Zaragoza*. Adaptación de Luis Suñén, ilustración de Pablo Auladell, Edelvives, 2008.

Pulido Rodríguez, Rayco. *Nela*. Astiberri, 2013.

Ramírez López, Marco A. *Felipe Centeno, un héroe chiquito*. Ilustración de Rossana Bohórquez, UAM, 2009.

Ramoneda, Arturo. "Dickens por Galdós". *Aventuras de Pickwick*, traducción de Benito Pérez Galdós, Castalia, 2011, pp. 7-32.

Rodríguez, Alfredo. "Para un índice onomástico de la creación galdosiana". *Estudios sobre la novela de Galdós*, José Porrúa Turanzas, 1978, pp. 123-43.

Rubio Cremades, Enrique. *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Castalia, 2001.

Ruiz de la Serna, Enrique, y Sebastián Cruz Quintana. *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós: contribución a una biografía*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973

Schnepf, Michael A. "A Brief Note on a Unique Group of Galdós Manuscript Sketches." *Romance Notes*, vol. 46, no. 2, 2006, pp. 157-67.

—. "Galdós's *El doctor Centeno* Manuscript: Pedro Polo and Other Curiosities." *Romance Quarterly,* vol. 41, no. 1, 1994, pp. 36-42.

—. "The Graphic Component of the Original Manuscript of Galdós's La desheredada: Results, Relevance, and Ramifications." *Anales Galdosianos*, año 42-43, 2007-2008, pp. 139-50.

—. "The Not So Tenuous Twilight of the Artist: Sketches From the Galley Proofs of Galdós's *España sin rey and España trágica." Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 22, no. 1, 2006, pp. 111-23.

—. "The Return of the Artist: A Note on the Sketches From the Galley Proofs of Pérez Galdós's *La de los tristes destinos* (1907)." *Romance Notes*, vol. 44, no. 2, 2003, pp. 133-42.

—. "The Secret of Galdós's 1881 Sphinx: Unpublished Sketches and Material From the Original Manuscript of *La desheredada*." *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 25, no. 1, 2009, pp. 113-21.

—. "The *Tormento* Sketches: Secrets and Surprises from the Original Manuscript Surrounding the Galdosian Creative Process." *Anales Galdosianos*, año XLVI, 2011, pp. 119-28.

—. "X-Rated Galdós: Manuscript Nudes." *Anales Galdosianos*, año XXXVII, 2002, pp. 137-42.

Sinnigen, John H. "La argentinización de Galdós en el cine: *El abuelo y Marianela*." *Isidora: Revista de Estudios Galdosianos*, no. 17, 2011, pp. 73-92.

Spiegelman, Art. *MetaMaus*. Traducción de Cruz Rodríguez, Reservoir Books, 2012.

PATIENCE AND PRAGMATISM: GALDÓS'S REWRITING OF THE LAST FOUR CHAPTERS OF *HALMA*

James Whiston*

In the final stages of *Halma*, Nazarín is called in by Doña Catalina to help her to decide on the future of what she hopes will be a religious foundation, and of which Nazarín has become an active, if temporary, member, but which is now under threat from a variety of sources. The interview between Catalina and Nazarín begins about a dozen lines into Chapter 6 of the fifth and final part of the novel, Chapter 6 being its fourth-last chapter. Apart from an early interview with a reporter and the narrator in *Nazarín*, or enforced conversations with Don Pedro Belmonte and with a Mayor (when the title character is his prisoner under lock and key), Galdós does not give his protagonist many opportunities to exercise verbally his authority as a priest, for example, Nazarín teaches Beatriz and Ándara Christian doctrine, but the reader is not privy to these locutions. The dominant speaking role given to Nazarín at the end of *Halma* meant a departure from the presentation of his character in the novel, and quite a radical change of approach from Nazarín's three other substantial social encounters in the previous novel.

We can see from the final twenty or so pages of an early draft of the manuscript of *Halma,* written on the back of the version destined for the printer, that Galdós had decided that he was going to rewrite these pages. These start off at a fairly steady pace of handwriting, akin to what has gone before, but a half a dozen pages into the draft the pace of handwriting quickens noticeably and a hectic semi-scrawl appears. This pace is maintained and probably increased until almost the end of the draft, resulting in short staccato sentences and short paragraphs. The pages of the early draft are numbered from 495 to 518. All except one, 503, contain the familiar thick crayon cross-out lines, typically a large X or three diagonal lines from left to right of the paper. Page 503 is unmarked since it was used later as the final 503 when the last version was written. (We have prefaced these early pages with an "A" ["Alpha"] to distinguish them from the pages of the later version with the same numbering).

The challenge for Galdós was to make a last-minute switch in the emphasis on the challenges that faced Doña Catalina, or Halma as she is known, which had prevailed throughout most of the novel (allowing for strong earlier emphasis on other characters as well, such as the Marqués de Feramor, the priest Manuel Flórez, and especially the redeemed rake José Antonio de Urrea), and bring Nazarín centre stage for what is essentially the last major scene of the novel.[1] Alas (258) thought that these last chapters featuring Nazarín were the best part of the novel. The encounter between Nazarín and Halma is, of course, decisive in determining the form that the projected religious house will take. It is also the first, and therefore only, extensively recorded meeting between the two protagonists of their respective novels, *Nazarín* and *Halma*, both having essayed very different means of imitating the life and works of Jesus; Nazarín

---

* Nuestro llorado colega y amigo, James Whiston, nos había enviado este artículo para su consideración poco antes de su muerte. Fue aprobado y lo publicamos como homenaje a su importante labor galdosiana.

through the mendicant life, Halma through the use of her inheritance, part of which comprises the substantial stone and mortar of the castle of Pedralba. It is safe to assume, therefore, that Galdós's purpose in rewriting these last four chapters was to make sure that the encounter between the two was as convincing as possible. Galdós made some changes to the final version when he read the proofs, but these do not appear to be substantive, and there also appears to be little or no difference between the first edition of 1895 and the second of 1913.

A feature which this draft has in common with other early manuscript versions by Galdós, is its shorter length: Galdós added to, rather than subtracted from, his early drafts in our case, taking advantage of the rough draft in front of him to write a more circumstantial narrative, adding about 2500 words in the later draft. Galdós would have had an extra reason for lengthening the narrative of *Halma*, in particular Chapters VI and VII. Here, the process followed by Nazarín is one of patient probing and explication of Catalina's situation until she is finally brought to the point of recognizing and accepting the pragmatic plan that Nazarín proposes. The climax of the long-drawn out conversation between Nazarín and Halma concludes differently in both versions. At the beginning of A 508, it is Nazarín who tells Halma that she should marry her cousin José Antonio Urrea. In the final version, however, Nazarín patiently allows Halma to come to this conclusion by herself. It could be argued that Galdós has also tried the patience of the reader, by Nazarín's long drawn-out exposition to Halma, but in both *Nazarín* and *Halma* there is much emphasis on the virtue of patience, and one can see at the end of the latter novel that Galdós is practising what he has preached, or has had Nazarín preach, of the virtue and value of being patient. So, in the final version, Galdós (and Nazarín) allow Halma to come to her own conclusions about her future. It should be noted that in the two chapters previous to Chapter 6 (363 and 370 [ed. Arencibia]), Halma had in her turn urged patience on her cousin Urrea and Beatriz respectively. Particularly with Urrea she insists: "Ten paciencia, Pepe. Para eso y para todo te recomiendo la paciencia, sin la cual nada de provecho haríamos aquí" (363). It falls to Nazarín, whose patience has been most tested throughout both novels, to give Halma the final lesson in that virtue in the concluding chapters.

As just stated, the critic will not find radical changes of plot direction from the A to the final version. From that point of view, version A does start with what appears to be the old withdrawn characterization of the priest, because instead of the authoritative voice that we know from the printed version, Nazarín begins describing himself as "este pobre clérigo, perseguido, acusado, tachado de locura" (A 496). But in the paragraph that follows, Galdós cut out that description and has Nazarín assume the role of counsellor with ease and aplomb, surprising Halma by his confident tone. The remainder of the novel is as much about Nazarín as Halma, showing us the major change that has come about in his thinking, from being a determined and outspoken anti-establishment figure in *Nazarín*, to that of a pragmatic diplomat in *Halma*, seeking a similarly pragmatic outcome for Doña Catalina, but in a radically different way from that which we might have expected from the mendicant preacher of *Nazarín*. In this pragmatic guise he persuades Halma to move away from the celibate life to the married state. An indication concerning the way that Nazarín is asserting his authority again may be found in the draft version when the priest tells Halma that although she is a woman of high social distinction and great virtue he will deal with her just as he has dealt with, as the final version puts it, "la pobre mujer ignorante y pecadora" (377). This confuses Halma greatly.

But in Alpha, Nazarín's former penitential partners, or would-be partners, are described as the "sacrílego y [la] prostituta" (A 503/MS 503). I do not know of any novel in which Galdós uses the word "prostituta", and of course in the final version he does not use it. For a lady of Halma's rank, and virtue in her case, not to mention Nazarín's priestly calling, such a description in this context would have been scandalous and hence unthinkable. The Alpha version therefore forcibly makes the point that Nazarín is very determined to assert his authority as a priest to convince Halma eventually of the error of her ways.

If there is any difference between the versions, it might be when Nazarín brings Halma to the point of acknowledging that the mystical, celibate life is not for her. In so doing Nazarín may also be accepting the same conclusion for himself, in a somewhat different way. He has, of course, been detained either in the local priest's, don Remigio's, house, or else in Halma's castle, but it seems from the decisions taken at the end that he will go to Alcalá de Henares and live with Don Remigio, who is taking up an ecclesiastical appointment there, engineered by Halma and José Antonio, a plan probably known to Nazarín. Therefore, we are witnessing the end of his nomadic life and his settling down to a more conventional existence as a priest. The idea of his living with Don Remigio came in the last lines of the early draft. At A 516, just a page and a half before the end of the draft, Halma is still considering whether Nazarín could be the chaplain at a now secularized Pedralba, when he is given back the rights to his priestly functions, to which José Urrea replies, "Eso no sé si podremos."

The manoeuvres to protect the new status of the house at Pedralba are a very pragmatic, not to say cynical, part of the ending of the novel. In the final version Urrea offers to go to Madrid to lobby Severiano Rodríguez, an intimate friend of the bishop, safe in the knowledge that Rodríguez has quarrelled violently with Halma's brother Feramor and will surely do everything to help their cause. This is a cynical ploy because earlier in the novel Urrea had condemned in the most scathing fashion types like Severiano Rodríguez, placing him in the same category as Jacinto Villalonga, one of Galdós's most unsavoury recurring characters: "Jacinto Villalonga un político corrumpido, de esos que envenenan cuanto tocan, y hacen de la Administración una merienda de blancos y negros; Severiano Rodríguez otro que tal, mal revestido de una dignidad hipócrita" (312). In the early draft (A 515) we see that the "lobbyist" envisaged was the Marquesa de San Salomó, well known to readers of Galdós for her appearances in earlier novels and her unabashed moral relativism. In the final version of the novel Urrea had also placed her among his list of the undesirables of Madrid, describing her as "una cursi por todo lo alto" (312), but in the draft version she is the chosen one to acquire the parish for Don Remigio, which will lead to the marriage of Halma and Urrea and the likely reinstatement of Nazarín's priestly status. Urrea puts aside his scorn for San Salamó ("Tengo amistad con la de San Salomó" [A 515]). The next part of this sentence is intriguing for the possible breadth of its cynicism, if our interpretation of it is correct. Unfortunately, Galdós's crayon has scored through the past participle, the part of the verb which is of most interest in the sentence: "Tengo amistad con la de San Salomó que ya sabes ha recaído con Feramor. Pilar Salamó me resuelve esta dificultad." If this interpretation is correct, and "ha recaído" means "has fallen back in with", then Urrea and Halma are going to take cynical advantage of an adulterous liaison of Halma's brother Feramor to further their noble cause. This scenario was most likely rejected by Galdós because it is unimaginable that a character such as Halma

would agree to such a contemptible ruse. Another reason for keeping Severiano Rodríguez as a mediator is that in this proto-feminist work it maintains the narrative thread of the male-dominated scenario that surrounds Catalina throughout the novel (Feramor, Flórez, Urrea, Don Remigio, Láinez and Amador). Is Nazarín the final link in this "chain of command"? That is one of the fascinating questions that Galdós leaves us to ponder, and he used the re-writing of the last chapters of *Halma* to consolidate and enhance the priest's position at the end.

* * *

To see the importance given to the virtue of patience in both novels we need to go back to Nazarin's first interview with the reporter and the narrator in the novel *Nazarín*. The two of them together ask him a question about the problems in society, which Nazarín answers from his perspective, that is, from the point of view of the marginalized, of which he is one at that time. It is a highly conservative answer, socially, based on the acceptance by the poor of their lot in life, just as Nazarín, as he goes on to explain, passively accepts the poverty and any other injustice that he encounters. He laments the loss of patience as the most deplorable feature of modern life. When humanity runs out of patience, he declares, "adiós mundo" (37). His conclusion is that when patience is rediscovered, which he describes as "esa gran virtud, la primera y más hermosa que nos enseñó Jesucristo" (37), the world will once again be healed. His questioners see him as "un apóstol de la paciencia" (37). And when one of his interlocutors protests that the Law is there to protect him, Nazarín answers: "mi tribunal es el de Dios, y para ganar mis litigios en ése no necesito papel sellado, ni abogados, ni pedir tarjetas de recomendación" (39). When the two men leave Nazarín to speak to the landlady of the boarding house she is able to make a joke about the priest's seeming uselessness for any work, except, she says, that of a schoolteacher, "por aquello de la paciencia y el no comer" (46).

Rounding off the episode of the interview with Nazarín, Galdós draws a contrast between the two interlocutors. The reporter immediately jumps to the conclusion that Nazarín "es un sinvergüenza," while his companion the narrator replies, "No nos precipitemos" (41). A few paragraphs later, the journalist again categorically defines Nazarín's character, but the narrator is awaiting more information and light to be shed on the enigma of his character before drawing any conclusions (42). This leads us to the preamble to the narrator's "story" of Nazarín, which continues to fascinate him, so that for days on end he thinks of nothing else, and he keeps playing with the idea of Nazarín's enigmatic character, describing himself as a child "que desarma un juguete mecánico para entretenerse armándole de nuevo" (48). Later in the story Nazarín repeats to Pedro del Belmonte his ideas of passive suffering and acceptance of injustice, and most of the rest of the novel shows how the priest puts these ideas into practice, in which he is generally successful until near the end when his impatience for martyrdom is exposed as a product of his fevered imagination. The imagined words of Jesus at the end of *Nazarín*: "Algo has hecho por mí. No estés descontento. Yo sé que has de hacer mucho más," suggest a mild rebuke to Nazarín for his lack of patience, as well as the possible promise of a sequel that was indeed to come just a few months later. Then, Nazarín's patience would again be tested throughout nearly the whole of *Halma*, as he becomes the object of attention of the Law, civil and ecclesiastical, and of the chattering classes of Madrid, until he is subsumed

temporarily into the life of Halma's community at Pedralba.

Scholars who have studied *Halma* will remember the task that the priest Don Remigio sets Nazarín to when the protagonist is lodging with him before his transfer to Pedralba. It is to write individual resumés of nearly one hundred Discourses of a book by Hernando de Zárate, *Discursos de la paciencia cristiana*, published in 1592 in Alcalá (the destination of both Don Remigio and Nazarín at the end of *Halma*). The task is evidently given to Nazarín as a form of occupational imprisonment in Don Remigio's library to ensure that Nazarín does not restart his nomadic life. Half of Book 4, Chapter 2 is taken up with Don Remigio's account of Nazarín's absolute obedience to his host's wishes, clad in the latter's clerical clothes, even down to the comic detail where Remigio acts as Nazarín's barber to shave off his beard and bring him back to a more conventional outward sign of the priesthood (321). Later on, the narrator calls Zárate's work "el divino libro de la Paciencia," adding with regard to Nazarín's detailed work on the resumés, "con empleo casi sublime de la suya" (351). Zárate's book would have been most readily available in the nineteenth-century series *Biblioteca de Autores Españoles* [BAE] published in 1853.[2] With its tight print and double-columned pages the work runs to well over 300,000 words on the single topic of patience. Nazarín quotes the title of the Fourth Book, and sums up his task of summarizing the book as "Cosa fácil" (322). As Urrea ironically comments that the task must be extremely entertaining, Nazarín replies that all it takes is… patience! When we see the full title of Zárate's work we become aware of how relevant it was to the experiences and profession of Nazarín: *Discursos de la paciencia cristiana, muy provechosos para el consuelo de los afligidos en cualquiera adversidad y para los predicadores de la palabra de Dios.* The editor, publisher and printer of BAE, Rivadeynera, included Zárate's work on patience in the BAE series, together with works of St John of the Cross and Malón de Chaide, and it is interesting to read his reasons for so doing. As would be expected, Rivadeneyra claims that "Zárate es también uno de los que mejor han escrito en lengua castellana" (xxi), but he also comments that "tratando todos [the other two writers] de asuntos místicos, tiene el ultimo [Zárate] un estilo muy distinto de los primeros," so much so, that instead of being their "contemporáneo y coautor en el género sagrado, parece su decidido antagonista" (xxi). Rivadeneyra in his Preface then goes on to draw a sharp distinction between the rhetorical styles of St John and Malón de Chaide on the one hand, and that of Zárate on the other:

> No que no reuna [Zárate], como ellos, la erudicion y gravedad que requiere la naturaleza del argumento, […] mas, libre de toda clase de pretensiones, buscó ante todo ser natural y claro; cualidades que aquellos [St John and Malón de Chaide], si no huyeron, hicieron, cuando menos, muy escasa estima. Amaba La Cruz remontarse al cielo y hablar el lenguaje abstracto del espiritu; Chaide, calentar su imaginación y volar á las elevadas regiones de lo grande y lo sublime. (xxi)

Despite some intervening negative remarks about Zárate's "low" style, Rivadeneyra concludes by describing his work on patience as "una de las mejores obras donde sea posible estudiar […] el camino que mas conviene seguir para expresar propia y sencillamente nuestros más altos y dificilísimos conceptos" (xxi-xxii). Could Galdós have picked up these judgements and used them in his ending for *Halma*? They certainly accord with the simple, patient method

of Nazarín in "catechizing" Halma to make a realistic assessment of her position in Pedralba, as against her own ambitious plans to be the foundress of a religious institution. It is also the case that Nazarín at first appears to be Halma's "decidido antagonista" when he advises her to abandon her mystical ideals. Rivadeneyra also esteemed Zárate's treatise as "una de las mejores obras donde sea posible estudiar la altura á que había llegado en el siglo XVI el habla castellana" (xxi) praising the writer's ability to "desarrollar lentamente y hasta donde cupiese todas sus ideas, bajar al nivel de las inteligencias más humildes, explicarles la eficacia de los trabajos que Dios envía, con las palabras más en uso" (xxi). Even from a briefest perusal of the work it is clear that Zárate's treatise is a *tour de force*, combining erudition and down-to-earth awareness of the human condition, in such chapters as those on being patient in old age and in the face of death. It is easy to understand why Galdós might have been attracted to at least parts of the work, remembering that Galdós had lavished his own praise on Cervantes and Velázquez as the greatest ever observers of the world around them (*Ensayos* 116-17). Zárate's book is, of course, a work of pastoral theology, and Galdós lends his own humanist, progressive thought to the treatise, as shown by the "solution" proposed in the rewritten chapters.

In the manuscript, Galdós had perhaps originally thought of some other text, as Nazarín was commissioned to do "un extracto de todas las referencias á la Santa Eucaristía" (MS 355). Galdós crossed this out in favour of the *Discursos* of Zárate, so the mention of the latter was quite deliberate. Coincidentally, there is a character called Zárate in *Halma*, a young journalist, described as "muy leído, según general opinión, quiere decirse que leía mucho" (274). This is clarified later, as he too appears in the roll call of names detested by Urrea from his past life in Madrid: "Zárate un sabio cargante, que coleccionaba nombres de autores extranjeros y títulos de obras científicas, como los chicos coleccionan sellos o cajas de fósforos" (312). One can only speculate that Galdós included this character as a contrast with his sixteenth-century namesake to offer a negative critique of the pursuit of information divorced from any meaning other than self-display. This, of course, is Urrea's view, coloured by his obsession with Halma, as the narrator remarks at the end of the list of names: "Para él, toda la humanidad se condensaba en una sola persona, la celestial Catalina de Halma, resumen de cuanto bueno existe en nuestra Naturaleza, excluido absolutamente lo malo" (312). An example of how Galdós linked the idea of patience in *Halma* with Urrea's former life as a rake and subsequent conversion may be seen at the beginning of Chapter 1 of Part Five, when Pedralba takes delivery of a pair of oxen, with which Urrea soon enjoys working:

> "a los tres días […] ya sabía Urrea manejar a los pacientes animales, como si les hubiera tratado toda la vida. Pronto les tomó cariño, y no habría cambiado su compañía silenciosa por la de amigos de la especie humana, como tantos que había conocido en su primera vida" (348).

The long interview in the final version between Nazarín and Halma is punctuated by references to patience, as practised by Nazarín, and to Halma's impatience, as she awaits Nazarín's solution to the problem of the threat to Pedralba. Thus Galdós interposes various phrases such as "Tenga usted calma. No hemos concluido" (377) and "Tenga paciencia" (379)

between Halma's replies, such as "¿Pero cómo puede ser eso?" (376), "no le entiendo a usted" (377) (repeated at 378), "no me sabe muy bien lo que me dice" (378); or that she is "en el colmo de la confusión" (377); later, "Perpleja y aturdida" (378) because Nazarín will not come to the point of his solution for Pedralba, and finally "atacada de fieras convulsiones" (382) when he does agree with her intuition that she should marry Urrea. Later, when Nazarín is advising Urrea, there are more references to being patient: "Calma, hijo, no hagas locuras. Las cosas van por donde deben ir" (385), and "No muestres impaciencia, no te descompongas" (386). And in a final poetic flourish on the virtues of patience (also noted by Varey [66]) Nazarín gives this last piece of advice to the repentant rake: "Anda, hijo, a tus bueyes, y hasta la noche… Con ese surco escribes en la tierra tu gratitud. Ama la tierra, que a todos nos da sustento, y nos enseña tantas cosas, entre ellas una muy difícil de aprender. ¿A que no sabes lo que es? Esperar, hijo, esperar. La tierra guarda la sazón de las cosas, y nos la da… cuando debe dárnosla" (386).

None of this kind of reflection appeared in Alpha: once Galdós had the almost skeletal outline of the story in place, he could allow the more circumstantial narrative take over in the later version and, particularly in Chapter 7, give Nazarín a free rein for his thoughts, in what becomes a very lengthy piece of counselling, with no significant interruptions from either Halma or the narrator, except for the first introductory paragraph. After this outpouring of advice in Chapter 7, with the counsel to Halma that she should marry, the narrative returns for the rest of the novel to a more even disposition of narrator and dialogue between the characters. Catherine Jagoe criticizes this "almost uninterrupted monologue from Nazarín" (150) as an overbearing masculine pressure on Halma to conform to conventional social norms, making the ending of *Halma* "reminiscent of the moralistic endings of the conduct novels" (153). The "message" of patience and pragmatism in these last chapters is a more diffused leaven, as we would expect of Galdós, than a cut-and-dried lesson in morality.

A. A. Parker also criticizes the pragmatic "happy end" of *Halma* because Galdós "never shows anything that could indicate that man has an allegiance to heaven as well as to earth and that there is an infinite disparity between the two" (99). But as Antonio Machado wrote, in Abel Martín's apocryphal book, *Las cinco formas de la objetiviidad*, "la x constante del conocimiento, considerado como problema infinito, solo tiene de objetiva la pretensión de serlo" (674); in other words, it is probably better to leave out ideas of the infinite if we wish to have any pretensions to objectivity. It is more likely that Galdós wished to uproot the kind of view espoused by Father Flórez, that "somos [los españoles] místicos a rajatabla […] místico el maestro de escuela que, muerto de hambre, enseña a leer a los niños; son místicos y caballerescos el labrador, el marinero, el menestral" (275). Such an attitude would condemn Spain to lasting social inequality. For Galdós, the "místicos y caballeros" of Spain have had their time 300 to 400 years before, and Halma is mistakenly trying to resurrect this past by founding yet another celibate monastery. Her mystical notions, as Nazarín tells her (380-81), are the product of her past very difficult life and the excessive influence of the priest Don Manuel Flórez, whose ideas could only move in well-trodden historical directions, such as, in this case, the life and works of St Teresa of Avila.[3] As Galdós wrote of his fellow Spaniards in 1870: "En literatura como en política, nos vamos por esas nubes montados en nuestros hipogrifos, como si no estuviéramos en el siglo XIX" (*Ensayos* 116).

Towards the end of the long conversation between Nazarín and Halma in the final version, Galdós resurrects the priest's conservative social ideas on the patient acceptance of one's lot that he had preached at the beginning of *Nazarín*: "A los pobres les digo que sufran y esperen, a los ricos que amparen al pobre" (381).[4] The idea that Halma should marry comes at the same time in both versions, but as noted above, in Alpha it is Nazarín who states the proposition "Casarse… señora, casarse" (A 508) while in the final version it is Catalina who utters the words "¡que me case!" (381) One idea in A 511 (repeated at A 514 and as late as A 516) but omitted in the final version, was Halma's thought, as she clings to the idea of some sort of religious foundation, that they might still have a chaplain for Pedralba ("Tendremos un capellan […] a nuestro servicio"), but Galdós "secularized" this idea by removing it in the final version, in keeping with Nazarín's advice to Halma: "Nada conseguirá usted por lo espiritual puro; todo lo tendrá usted por lo humano" (381).

Ángeles Acosta is another critic who laments the "happy end", and the resulting lack of a convincing ending for the character of Halma, unlike that of Nazarín:

> La categoría ética y práctica del sacerdote manchego adquiere, con su admonición, un aspecto pluridimensional, importante, y, por el contrario, Catalina de Artal, de Halma, se constituye en un actante plano, sin relieve, doblegada por su condición feminina: su vida necesita del apoyo de otra vida para no tambalearse, para andar siempre derecha. (28)

It is certainly true that Nazarín takes centre stage and that Halma suffers a bout of hysteria towards the end, that further adventures are promised for the priest, and that there appears to be nothing in prospect for Halma except marriage and the avoidance of a catastrophically mistaken ideal. We should note, however, that at the beginning of planning a new life together, the couple are described as "la gobernadora de Pedralba de la ínsula y el futuro señor de Pedralba" (385), which suggests partnership rather than inequality. Galdós also at this point, the beginning of Chapter IX, makes use of his so-called "sources" to suggest further equality between the two, and thus as narrator and discoverer of the Nazarín manuscripts he is able to add a humanist, progressive note to Nazarín's seemingly conservative and possibly patronizing advice to Halma to marry and accept "[el] apoyo de otra vida para andar siempre derecha" (381):

> Sin duda, después de dar cuenta de la grave resolución matrimonial de la santa Condesa, no creyeron los cronistas del nazarismo que debían extenderse a mayores desarrollos historiales de tan considerable suceso, o conceptuaron de todo interés religioso y social las sentidas palabras con que aquellas dos personas hicieron confirmación solemne de su propósito matrimoniesco. (386)

In other words, the chroniclers have chosen not to make any reference to Catalina taking a solemn marriage vow to "obey" her husband, the implication being that Catalina can also ignore such a vow, because it was not in the script. Ruth Hoff (1080) has made the valuable point that the union of Halma and Urrea is not a "normal" marriage, but is part of Halma's plans for a philanthropic foundation; a wedding ceremony, if you will, between the private sphere

of marriage and the public sphere of organized charity. Hoff also indicates that contemporary Spanish law gave Halma the right as a married woman to administer her own wealth (1081). And if we turn to Galdós's article "¿Más paciencia?," it will help to remind us of his view of the dire straits of rural Spain and the obligation of city dwellers to bring those in rural areas out of their poverty, physical as well as cultural, which is what Halma and Urrea jointly intend in their sphere, so that Halma's "life" will not end with her marriage. In this article, Galdós rejects the idea that the patient acceptance of one's lot is an appropriate attitude just because it has been promoted as a virtue by city folk for their rural brethren for four hundred years; it is long past the time for change, the novelist writes, and also time to stop "aplicando a nuestra miseria [campesina] las seculares recetas de paciencia y sobriedad" (1499-1500). Zárate's praises of patience needed refining when the imbalance between the city and the country becomes so great "que parezcan regiones de distintos planetas" (1500).

For the last two paragraphs of the novel's final version Galdós wrote a note on the manuscript, asking the printer to place "un clavo," or the mark resembling a dagger, between these two paragraphs, which would have made a definite separation between them. If this was done, then it was taken out again at the proof stage because it did not feature in the first edition of 1895. We cannot be certain. The concession to the extra separation of the paragraphs was to allow another line of space between them, which was also maintained in the second edition of 1913. We can, however, speculate on the difference that separates the two clerics as they ride towards their destiny in Alcalá de Henares, each one in each of the last two paragraphs. In the second-last paragraph Don Remigio is in haste—Galdós uses the oxymoronic "inquieto gozo"—to get ready for his new parish in Alcalá, a stepping stone, as he hopes, of advancement to a parish in Madrid, "y picó espuelas" so that his horse arrives at San Agustín "en un soplo," Nazarín, on the other hand, in the next (and last) paragraph of the novel, is given Don Remigio's donkey that travels at a "paso comedido" towards Alcalá. These final contrasting pictures are those of the bustling, ambitious local cleric and the steady pace of his confrère, emblems of impatience and patience respectively. They are also Galdós' last words to his readers to consider the virtue of patience, as his compatriot Hernando de Zárate, in very different ways, had also urged upon his readers in 1592. In Halma's case, her patience is leavened with a contemporary astuteness that uses the institution of marriage to protect her freedom to pursue a life of philanthropy, threatened by the male-dominated institutions of the Church, Science/Medicine and landed property. Rewriting the ending of *Halma* gave Galdós the leisure to give a significant role to Nazarín at the end of the duology, and enabled the novelist, as he had done in many other novels, to "salir del paso" and offer a contemporary solution to his story of the woman who eventually discovers in a marriage of complementary equality the value of the patient acceptance and intelligent use of what their milieu has to offer them.[5]

University of Dublin

NOTES

[1] For an argument on the importance of the influence of Nazarín throughout *Halma*, see Estévez Regidor.

[2] No edition of Zárate's book was in Galdós's library when Berkowitz catalogued it in 1951, or in Sebastián de la Nuez's revision in 1990, but Galdós must have been able to peruse a copy in order to quote accurately the long title of the Fourth Book, as he does in his own Part 4, chapter 3 (a whimsical coincidental literary joke on Galdós's part, perhaps?). The book has been digitalized by Cervantes Virtual; and it is also available online through Google, from the BAE collection in the Jay I. Kislak Reference Collection (U. S. Library of Congress). I have retained the title's original accentuation.

[3] And not only Spain, it would seem: George Eliot's words at the end of *Middlemarch* are relevant: "A new Theresa will hardly have the opportunity of reforming a conventual life […] the medium in which [her] ardent deeds took shape is for ever gone" (768). Another unlikely candidate for matrimony, Don Lope in *Tristana*, also abandons his notions of Golden-Age chivalry for a kind that is more attuned to the times, when he becomes the husband of, and carer for, the woman whose life he has been instrumental in destroying.

[4] Galdós balances out this social conservatism by using Urrea's observations concerning the two young uneducated Borrego brothers, his companions in Pedralba, and indeed his "maestros también en todo aquel rústico manejo" (349). Listening to their respective rural wisdom and eagerness to learn, Urrea says to himself, of each of them: "en otra esfera y educado como los muchachos finos, ¿qué sería?" (350).

[5] Minter makes the point that the marriage of Halma and Urrea is where "Halma comes to terms with the world and has her spirituality complemented by [Urrea's worldly] humanity" (91).

WORKS CITED

Acosta Peña, Ángeles. "Aspectos significativos de las novelas *Nazarín y Halma*." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, vol. 1, Cabildo de Gran Canaria, 1995, pp. 19-29.

Alas, Leopoldo ("Clarín"). *Galdós, novelista*. Edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquaez. PPU, 1991.

Berkowitz H. Chonon. *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*. El Museo Canario, 1951.

De la Nuez, Sebastián. *Biblioteca y Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

Eliot, George. *Middlemarch*. Introduction by Quentin Anderson, Collier-Macmillan, 1966.

Estévez Regidor, Francisco. "El bastón de Urrea, Los discursos del poder en *Halma*." *Actas del VIII Congreso Internacional Galdosianos (2005)*, Cabildo de Gran Canaria, 2009, pp. 735-43.

Hoff, Ruth. "Questions of Gender and Religious Foundation in *Halma*," *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 83, 2006, pp. 1059-83.

Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. U of California P, 1994.

Machado, Antonio. *Poesía y prosa*, II. *Poesías completas*. Ed. Oreste Macrí. Espasa-Calpe, 1989.

Minter, G. G. "*Halma* and the Writings of St. Augustine." *Anales Galdosianos*, vol. 13, 1978, pp. 73-98.

Parker, Alexander A. "*Nazarín*, or the Passion of Our Lord Jesus Christ According to Galdós." *Anales Galdosianos*, vol. 2, 1967, pp. 83-101.

Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Edited by Laureano Bonet, Ediciones Península, 1972.

—. *Halma*, MS. Casa Museo Pérez Galdós,. Las Palmas de Gran Canaria.

—. *Halma*. La Guirnalda, 1895.

—. *Halma*. Sucesores de Hernando, 1913.

—. *Nazarín*. *Halma*. Edited by Yolanda Arencibia, Prologue by James Whiston, Cabildo de Gran Canaria, 2009.

Varey, J. E. "Man and Nature in Galdós' *Halma*." *Anales Galdosianos*, vol. 13, 1978, pp. 59-72.

Zárate, Hernando de. *Discursos de la paciencia cristiana, muy provechosos para el consuelo de los afligidos en cualquiera adversidad y para los predicadores de la palabra de Dios*. Edited by M. Rivadeneyra, Vol. 27, *Escritores del Siglo XVI*, Biblioteca de Autores Españoles, 1853, pp. 419-685.

DOCUMENTOS

Laurie Lomask

Entre el amplio círculo de figuras literarias con quienes Galdós se comunicaba, tenemos ahora la oportunidad de percibir de manera más cercana su contacto con dos escritores portugueses, intelectuales y líderes de la cultura finisecular: Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) y José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915). Tres cartas de Galdós se encuentran entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Portugal:[1] dos a Oliveira Martins, que se publican aquí por primera vez, y una a Ramalho Ortigão, publicada anteriormente, pero ahora situada en su contexto. La lectura de estas cartas ilumina no solamente el intercambio con los literatos portugueses por parte de Galdós, sino que también ofrece la oportunidad de destacar unos paralelos entre la literatura española y la portuguesa del fin del siglo XIX.

Galdós había conocido personalmente a Oliveira Martins en 1885 en la ciudad de Oporto, durante el viaje a Portugal que emprendió con su gran amigo José María de Pereda (1833-1906). Oliveira Martins le había regalado a Galdós un ejemplar de su *História da Civilização Ibérica* (1879). En las dos cartas al historiador portugués, fechadas en julio y diciembre de 1886, respectivamente, Galdós le repite las gracias por el obsequio de tan impresionante obra. El novelista también confiesa no haberla leído todavía, por culpa de "ocupaciones grandes", lo cual se entiende como referencia a su novela, *Fortunata y Jacinta* (1887), pues estaba terminando la redacción de la segunda parte para mayo y la tercera parte en diciembre de este año, 1886 (Ortiz Armengol 402).

En la primera carta, del 18 de julio, Galdós lamenta "que no se traduzcan al castellano" las obras de Oliveira Martins. Ya en la segunda, fechada el 7 de diciembre, cuando también acusa recibo de un ejemplar de la *História de Portugal* (1879), que es efectivamente la continuación de la *História da Civilização Ibérica*, le sugiere al autor de estas obras el nombre de un traductor conocido para que las pasara al castellano.[2] La recomendación de Galdós demuestra la estima en que tenía a Oliveira Martins, y su deseo de que se difundieran sus obras a un público lector más amplio. En cuanto al tema de la traducción, sin embargo, vale recordar, aunque sea casualidad, que esta sugerencia coincide con las cartas en que Galdós discute con el escritor catalán y amigo Narcís Oller i Moragas (1846-1930) sobre la polémica de traducir sus novelas al castellano. Así se lee, por ejemplo, en carta del primero de febrero, 1886:

> No puede figurarse el desconsuelo que siento al ver un novelista de sus dotes, realmente excepcionales, escribiendo en lengua distinta del español, que es, no lo dude, la lengua de las Lenguas; y no venga V. con la sofistería de que solo si*ente en* catalán. Yo no lo creo: no puedo creer tal cosa. (*Correspondencia* 131)

Y unos meses más tarde, cuando Galdós se da por vencido: "Y para que la contestación sea más fácil, abjuraré de todos mis errores lingüísticos y anti catalanes, declarando que paso por todo lo que Vd. quiera y admito todo lo que a V. le plazca, con tal de tenerle siempre por amigo" (*Correspondencia* 135).

A fin de cuentas, parece que Galdós, si bien favorecía el castellano, abogaba por la cooperación entre todas las culturas de la Península Ibérica. Tal fue la propuesta del mismo

Oliveira Martins, quien veía una sola raza esparcida por toda Iberia.[3] Entre 1855 y 1882 se fundaron por lo menos cuatro asociaciones mutuas entre España y Portugal, incluyendo la Liga Hispano-Portuguesa, la Asociación Peninsular, la Asociación Hispano-Portuguesa y la Liga Literaria Hispano-Portuguesa (Apolinário Lourenço 176-77), mostrando cierto apoyo, aunque fuera efímero, por las palabras de Galdós al final de esta segunda carta al historiador portugués: "Hace mucha falta que portugueses y españoles dejemos de ser antípodas".

La tercera carta, fechada quince años después de las otras, ya se ha publicado y recopilada unas cuantas veces. En esta misiva Galdós le ruega a Ramalho Ortigão, periodista portuense más conocido por su elaboración de la serie de folletos *As Farpas*, que le tradujera su obra *Electra* al portugués. El texto de la carta salió a luz por primera vez en el *Diario de las Palmas* el 6 de abril de 1901, y después en la Bibliografía de Galdós, de Manuel Hernández Suárez (520). Aparece desde luego en la reciente edición de la *Correspondencia* de Galdós (515), pero hasta ahora, solo contábamos con la fecha de su publicación en el *Diario*; ahora, a la luz del manuscrito, podemos conocer la fecha exacta de la carta, que es el 5 de marzo de 1901.

Electra, estrenada en el Teatro Español el 30 de enero de 1901, estaba todavía en escena para la fecha de esta carta, a punto de cumplir ochenta representaciones en ese teatro antes de pasar al Novedades (Menéndez-Onrubia 308). La obra, como es sabido, causaba, en ese momento, un verdadero escándalo en España. Así se lee, por ejemplo, en una reseña teatral de Eusebio Blasco, publicada en la *Ilustración Artística* el 11 de marzo, 1901:

> Afortunadamente para el arte dramático, estos horrores tienen a veces su compensación en las obras de los grandes autores, y el éxito creciente, grande, de la *Electra*, de Galdós, contribuye a quitar gente a los teatros chicos, porque todo Madrid, sin excepción de las clases, acude diariamente a aplaudir el drama, y las entradas se cuentan por llenos. (170)

Ramalho Ortigão, al recibir la petición de Galdós, no tarda en responderle, diciendo:

> muy gustosamente me haré cargo de trasladar su drama *Electra* al idioma portugués, hijo, como el castellano, del venerable latín popular de nuestros abuelos, el cual es – al fin y al cabo – la buena lengua madre, que todos nosotros, más o menos estropeadamente, hablamos todavía en la Península. (*Diario* 6 IV 1901)

El escritor portugués sacó la traducción inmediatamente, de hecho dentro de un mes, y el estreno de *Electra* en el Teatro Dona Amélia (hoy en día el Teatro São Luiz) fue señalado para el 12 de abril (*Diario* 1). Como indica Berkowitz, "In Romalho Ortiago's translation *Electra* was put on four times in Lisbon from April 12 to 15, 1901" (376). La traducción de Ramalho Ortigão se publicó luego por la editorial Lello e Irmão ese mismo año.

La edición portuguesa de *Electra* fue una aportación impactante al teatro portugués, tanto que encontramos una interpretación de la obra hecha por José Pereira de Sampaio Bruno (1857-1915), en su colección de reflexiones socio-filosóficas, *Os modernos publicistas portuguezes* (1906). Para Sampaio Bruno, la estética de la obra es demasiado fantástica y exagerada, pero su verdadero valor está en la representación del conflicto moral, sobre todo en

el personaje de Don Pantoja. La conciencia moderna, dice Sampaio Bruno, requiere disciplina para ser independiente, y el carácter fanático de Pantoja demuestra una conciencia totalmente "coacta" (391). Una mente robusta, por lo tanto, necesita una educación igualmente robusta para liberarse del yugo social. Las impresiones de Sampaio Bruno cambian el tono de *Electra*, culpando más al analfabetismo (alto en Portugal tanto como en España en esa época) y la poca valorización que los jóvenes prestaban a las letras. De esta manera el cargo simbólico de la obra no se limita al anti-clericalismo y abre el discurso sobre el camino positivo para un mejoramiento social.

Vale recordar que Galdós nunca proponía ser quien mejor supiera cómo transformar a la sociedad en que le tocaba vivir. En las palabras introductorias que le dedicó a la revista *Electra*, por ejemplo, Galdós rechaza el cargo de ser responsable de la dirección de la generación joven, diciendo: "No me tengo por maestro de nadie, sino más bien por discípulo, poco aventajado ciertamente, de la realidad y de los hechos humanos. No me pidan sistemas ni en el orden sociológico ni tampoco en el artístico, que todo esto me viene muy ancho, como vulgarmente se dice" (*Electra* 1). De la misma manera, las tres cartas aquí presentadas demuestran su interés en promover el intercambio y la colaboración entre los artistas por la Península Ibérica entera, y destacan varios temas compartidos entre ellos. Sean de la Generación de 1868 o Geração de 70, estos escritores buscaban cómo renovar y modernizar, a través del arte, a las sociedades en que vivían. Se preguntaban cómo podrían salir de una ortodoxia sofocante sin rendirse por completo a las modas e influencias de los demás países europeos (especialmente Francia, Inglaterra o Alemania). Trataban, por ello, de ser modernos y auténticos a la vez, de examinar su historia antigua a la vez que se imaginaban un futuro más liberal.

Transcripción de las cartas[4]

A Joaquim Pedro de Oliveira Martins[5]

18 VII 1886

Membrete:
B. Pérez Galdós
Plaza de Colón, 2
Madrid

18 de julio 86.

S. D. J. P. Oliveira Martins

Mi distinguido amigo: tengo que pedirle mil perdones por no haberle acusado recibo oportunamente del ejemplar de su admirable *Historia de la civilización ibérica*[6] que tuvo la bondad de remitirme. Ocupaciones grandes me impidieron hacerlo, y hoy cumplo este deber con el mayor gusto, después de haber leído parte de su hermosísimo libro. El resto lo leeré este verano, lejos de Madrid, de donde el calor me obliga a huir.

¡Lástima que no se traduzca al castellano sus obras en que con tanta elocuencia de ideas se trata de cómo nos hemos formado los ibéricos y de hacer observaciones tan sagaces y profundas sobre el modo de ser y el porvenir de nuestra raza!

Reciba V. mi felicitación más entusiasta por su magnífico libro, y ya sabe cuán sinceramente es su amigo y admirador profundo (?)

B. Pérez Galdós

A Joaquim Pedro de Oliveira Martins[7]

7 XII 1886

Membrete:
B. Pérez Galdós
Plaza de Colón, 2
Madrid

Escudo esfinge:
Ars Natura Veritas
1881

7 de dic 86.

S. D. J. P. Oliveira Martins.

Mi distinguido amigo: otra vez tengo que dar a V. las gracias, *con retraso*, por su hermosa *Historia de Portugal*[8] que ha tenido la bondad de enviarme. No he leído aun más que algunos capítulos; pero pienso leerla toda, porque verdaderamente su *Historia de la civilización ibérica* me engolosinó con su talento de V. y severa y agudísima crítica.

Hablando hace pocos días de esta obra con el editor de la *Biblioteca Clásica* D. Luis Navarro, le dije que haría bien en traducirla y publicarla aquí, porque seguramente tendría mucha aceptación, a pesar de que el público aficionado a estas obras es bastante reducido. Gustole la idea y me rogó escribiera a V. en este sentido, y hoy lo hago con mucho gusto, atreviéndome a rogar a V. dé al S. Navarro la autorización que solicita para que podamos ver una edición española de su admirable *Civilización ibérica*.

Doy a V. el nombre del editor de la *Biblioteca Clásica*

D. Luis Navarro y Calvo

Isabel la Católica 25 - pral izqdo.

para que se entienda directamente con él, si lo desea.

Esta biblioteca ha publicado la traducción de las obras completas de Macaulay y otras muchas obras de autores eminentes. Hasta ahora no ha publicado nada de vivos, pero hará una excepción en favor de V. para incluir en su larga serie de publicaciones, a un autor lusitano.

También tengo que dar las gracias al S. D. Antero de Quental que me ha enviado un tomo de sonetos.[9] Creo que este celebrado poeta vive en Oporto, y aun tengo por cierto que es amigo de V. -- Como ignoro su dirección le ruego transmita a dicho señor las expresiones de mi agradecimiento por su bella obra, que leeré con muchísimo gusto.

Hace mucha falta que portugueses y españoles dejemos de ser antípodas.

Suyo admirador y amigo

B. Pérez Galdós

A José Duarte Ramalho Ortigão[10]
5 III 1901

Membrete:
Obras de Pérez Galdós
Episodios Nacionales
Novelas de la Primera Época
Obras Dramáticas
Discursos Académicos
Novelas Españolas Contemporáneas
Hortaleza, 132

Escudo esfinge:
Ars Natura Veritas

Madrid 5 de marzo de 1901.

Señor Ramalho Ortigão

Mi distinguido amigo y compañero: diferentes proposiciones para representar en los teatros portugueses mi drama *Electra* he recibido en estos días. Mas antes de conceder la autorización conveniente, intentaré satisfacer el natural deseo de ser presentado al público lusitano por un literato de gran nota. ¿Es esta una presunción inaudita? ¿Es vanidad hasta cierto punto disculpable? Sea lo que quiera, yo tendría una satisfacción vivísima si Vd. quisiera trasladar *Electra* a lengua portuguesa con destino al teatro D. Amelia. Lo que mi obra ganaría con esto, precisamente lo comprenderá todo el mundo así en Portugal como en España. Si usted me diera sobre el particular una contestación afirmativa yo estaría tan contento como orgulloso.

Si la representación se llevara a Oporto, las condiciones materiales serían fijadas por V. y aquí anticipo la aprobación de cuanto Vd. determine sobre este punto.

Aguarda impaciente la respuesta su atento servidor, amigo y admirador

q.b.s.m.

B. Pérez Galdós

Borough of Manhattan Community College (CUNY)

NOTAS

[1] Agradecemos la gentileza de Ana Carolina Correia y Carlos Vences, bibliotecarios de la Biblioteca Nacional de Portugal, por habernos proporcionado acceso a y copias de estos manuscritos.

[2] Aunque lo menciona de paso, Galdós también le agradece haber recibido un ejemplar de los *Sonetos completos de Anthero de Quental* (1886), el cual lleva un interesantísimo prólogo escrito por Oliveira Martins dando una explicación de la gran contribución de Antero de Quental (1842-1891) al espíritu de su generación.

[3] Tanto creía Oliveira Martins en la unión de culturas e ideologías ibéricas que hasta le dedicó la tercera edición de su *História da Civilização Ibérica*, publicada en 1885, a Juan Valera, a quien consideraba representante de una nueva España, una que mantenía sus propias tradiciones, "sem francesismo nem anglicismo" (citado en Apolinário Lourenço 175).

[4] Hemos seguido, en general, los criterios de transcripción de la *Correspondencia* de Galdós publicada por Cátedra (2016): hemos transcrito las cartas tal y como aparecen en los manuscritos, incluso los membretes y los usos del *V., Vd.* o *usted*. Se han normalizado los títulos en itálicas, la acentuación y las mayúsculas (a menos que tengan valor significativo) según las normas actuales. Se ha suplido el signo de puntuación que falta al principio de una frase, pero en el resto se ha respetado la puntuación del manuscrito. Las palabras poco legibles han sido marcadas con un signo de interrogación entre paréntesis. Por convención, los membretes, las fechas y las firmas de Galdós se colocan al margen izquierdo.

[5] Ms. ESP E20 2100-2101. Biblioteca Nacional de Portugal.

[6] *História da Civilização Ibérica*, de Oliveira Martins; publicada originalmente en 1879, la 3ª edición es de 1885.

[7] Ms. ESP E20 2100-2101. Biblioteca Nacional de Portugal.

[8] *História de Portugal*, de Oliveira Martins; publicada originalmente en 1879, la 3ª edición es de 1882 (Lisboa: Viuva Bertrand).

[9] *Os sonetos completos de Antero de Quental*, editado por y con prólogo de J. P. Oliveira Martins (Oporto: Livraria Portuense de Lopes, 1886).

[10] Ms. ESP E19 1588. Biblioteca Nacional de Portugal.

OBRAS CITADAS

Anónimo. "*Electra* en Lisboa". *Diario de Las Palmas*, 6 de abril de 1901, p. 1.

Apolinário Lourenço, António. *História da Civilização Ibérica*: Alguns aspectos da recepção espanhola." *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 38, 1999, pp. 175-84.

—. *História de Portugal* [1879]. Lisboa, Viuva Bertrand, 1882.

Berkowitz, H. Chonon. *Galdós, Liberal Crusader*. University of Wisconsin Press, 1948.

Blasco, Eusebio. "Crónica de teatros." *La Ilustración Artística*, 11 de marzo de 1901, p. 170.

Hernández Suárez, Manuel. "Cartas." *Bibliografía de Galdós*, Tomo I, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972.

Menéndez-Onrubia, Carmen. "*Electra* (1901) de Galdós: Su gestión y puesta en escena." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 36, no. 2, 2011, pp. 299-318.

Ortiz-Armengol, Pedro.*Vida de Galdós*. Crítica, 1995.

Pérez Galdós, Benito. Dos cartas a Oliveira Martins. Manuscrito, Biblioteca Nacional de Portugal.

—. Carta a Ramalho Ortigão. Manuscrito, Biblioteca Nacional de Portugal.

—. *Correspondencia*. Editado por Alan Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask, Cátedra, 2016.

—. *Electra*. Traducido por J. D. Ramalho Ortigão, Lello e Irmão, 1901.

Quental, Antero de. *Os sonetos completos de Anthero de Quintal*. Editado por J.P. Oliveira Martins, Livraria Portuense de Lopes, 1886.

RESEÑAS

JEFFREY ZAMOSTNY Y SUSAN LARSON (Eds.). *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture*. Bristol, UK /Chicago, USA: Intellect, 2017. 493 pp.

Elena Cueto Asín

El volumen de 15 artículos coordinado por Jeffrey Zamostny y Susan Larson ofrece una doble vía de aproximación a un tema tan interesante como es la llamada literatura de kiosco, la cual prolifera durante la denominada Edad de Plata de las letras españolas, aunque al margen de la producción que otorga a esa denominación el sello de calidad literaria. El volumen en cuestión recorre por un lado las líneas fundamentales de ese corpus, atendiendo a su extensión en su diversidad de géneros y temáticas, colecciones y autores. Incluye paralelamente una reflexión sobre las vías y retos del propio trabajo investigativo, que lo es de un material reproducido en gran tirada, pero eludido en gran medida como objeto de estudio. Las razones que se aducen para corregir esa tendencia responden tanto a la curiosidad por asomarse al pasado cercano, como a la necesidad de examinar un material literario fuera de las coordenadas habituales. Desdeñada tanto desde la ideología conservadora que gobierna el país durante décadas como desde la intelectualidad que valora y concentra su atención en la alta cultura, la escritura de quiosco sobrevive materialmente como baremo revelador de las ansiedades e inestabilidad producidas por los nuevos modos de sociabilidad, desarrollo general y evolución del ocio y consumo en el nuevo siglo XX (Zamostny 2-3). Y ello pese a su programada obsolescencia. Para algunos, resulta un repositorio o plataforma de voces de otro modo marginalizadas dentro de un registro cultural e histórico, lo que Zamostny sitúa en la órbita de un impulso por restituir la memoria del país en un periodo que culmina en la Guerra Civil (19-20).

La colección se presenta como pionera sobre el tema en lengua inglesa, reuniendo a estudiosos de ambos lados del Atlántico, con líneas de investigación que parten de tradiciones bifurcadas como son la historia de la literatura y el análisis propio de los estudios culturales. En ambos casos, el contexto de producción es objeto de atención tanto o más que los textos que componen el corpus mencionado. Como se indica en el título, el marco que establece es el indiscutible proceso de modernización de la sociedad española, a la par que otras de su entorno occidental, con sus reconocidas particularidades: la estela de un declive colonial, el peso de la Iglesia católica y la disparidad en desarrollo entre regiones y entre el medio rural y el urbano. En este se localiza el fenómeno editorial tratado: el kiosco como punto físico de venta de un producto que se caracteriza no obstante por admitir y propagar la movilidad, para un público que aprende a adaptarse a los rápidos cambios de su época con la lectura, de prosa mayormente (quedan al margen del estudio otros géneros reconocidos como parte del fenómeno), divulgada en formato de bajo coste y no siempre limitada a una escritura sin pretensión o hechura. A pesar del desprestigio que conlleva su propio carácter de producción y circulación, en la nómina de autores identificados figuran algunos del canon literario realista (Galdós, Pardo Bazán), de la Generación del 98 (Valle-Inclán, Baroja, Unamuno) y posteriores vanguardias (Gómez de la Serna), junto a nombres cuyo reconocimiento pasa por otros vínculos con la cultura de su tiempo (Trigo, Zamacois, Blasco Ibáñez, de Burgos) incluso fuera de cualquier circuito intelectual (Retama, Belda, López de Haro, de Hoyos y Vinent). La novela como género convive y dialoga a su vez en ese universo del kiosco con diferentes modalidades de prensa y ocio, vinculadas a ámbitos aparentemente dispares como el cine, el erotismo, la medicina o el

deporte. También con el ensayo como alternativa en narrativa, siendo la liberación sexual y el feminismo piedras de toque de una meta didáctica y reformadora que convive con el humor y la sentimentalidad como fórmulas reconocidas dentro de la comunicación de masas.

Los trabajos y su ordenación dentro del volumen presentan el amplio universo de manifestación cultural popularizada, desde el cuidadoso rigor tanto en análisis como en documentación. La interacción entre texto e imagen, fundamental en el material tratado, se refuerza con la inclusión de testimonios gráficos de varios tipos que añaden atractivo al libro en sí mismo y a su objeto. Al texto introductorio de Alberto Sánchez Álvarez–Insúa, que resume la trayectoria de los diversos tipos de colecciones como estructura básica de producción en todos los géneros, le siguen doce artículos que se aproximan con mayor detenimiento a algunas de esas colecciones, atendiendo a sus líneas temáticas o a la identidad de las plumas que en ellas colaboran. Sobresale un interés entre los investigadores participantes en esta sección por establecer las maneras novedosas de comunicación con el púbico lector, catalizando fenómenos de comportamiento tales como el seguimiento popular de figuras célebres y la construcción de cierto tipo de fama, traídos ambos por el propio consumo de novela, prensa y cinematógrafo. Se observa en relación a ello un énfasis en la condición femenina, su precariedad y el incentivo por lograr un avance reflejado en los textos, así como en la sexualidad a partir de sus diferentes manifestaciones, puesto ello a menudo en relación con el espíritu cosmopolita, en el marco de tensiones entre modernidad y tradición. Colecciones como *La Novela de Noche y La Novela Femenina* se examinan como plataforma de una escritura de autoría de mujeres. Ahí Ángela Ena Bordonada y Carmen M. Pujante Segura analizan títulos concretos de Carmen de Burgos y Clara Isabel de Sade. En los textos de César Juarros publicados en *La Novela de Hoy*, observa Ryan A. Davis una creciente fascinación por la sexología, e Itziar Rodríguez de Rivera señala una similar inquietud por el homoerotismo femenino en la corriente llamada "sicalíptica". A la obra de algunos escritores se dedica más de un artículo, atendiendo a varios aspectos de su obra o persona. Álvaro Retana es estudiado por Noël Valis en términos de su habilidad para convertir la sexualidad en un modo cultural de celebridad, mientras Zamostny se ocupa de la recuperación de su figura en la era digital. Carmen de Burgos acapara especial atención igualmente, siendo objeto de estudio en los artículos de Michelle M. Sharp y de Leslie Maxwell Kaiura, además de Pujante Segura. Resulta ser en ellos un aspecto legal, el artículo 438, el detonante de una respuesta ante la desigualdad de género y la injusta manera de concebir el adulterio como delito penal. También merece especial atención la variedad de publicación periódica y narrativa del ámbito cinematográfico, tratada tanto por Eva Woods Peiró como por Patricia Barrera Velasco, la primera atendiendo a la relación interdisciplinar entre revistas y novelas, la segunda a los vínculos entre tecnología, sexualidad y cosmopolitismo. Este último aspecto lo trata Manuel Martínez Arnaldos, quien recupera la figura de Joaquín Belda y sus estrategias de infundir humor en un género como la crónica de viajes, que cobra auge en la segunda década del siglo como también lo hace el deporte, analizado por Luis F. Cuesta según se integra en la conciencia de una clase media urbana mediante la narrativa popularizada.

La ausencia más notable en el conjunto de estudios, junto a los géneros de poesía y teatro, es el que podría tratar la literatura de signo político, que fuese plataforma de ideología marxista y de anarquismo y donde se hallan más a menudo los nombres de prestigio literario y de pensamiento. Queda documentado en el capítulo introductorio de Sánchez Álvarez–Insúa

como parte importante de lo que el fallecido investigador considera una verdadera revolución en hábitos de ocio y consumo cultural (31).

A modo de retorno hacia la exposición panorámica, se sitúan hacia el final de la colección el artículo de Edward Baker, quien crea un inventario sobre los kioscos en Madrid en 1911 como proyecto de archivo, aportando un mapa de la existencia física y regulada del propio artefacto de difusión de material impreso. Seguidamente se complementa con la explicación del proyecto del equipo compuesto por Dolores Romero López, José Luis Buren Gómez–Acevedo y Joaquín Gayoso–Cabada, de incluir el corpus de literatura de kiosco en el *Menemosyne Digital Library of Odd and Forgotten Literary Texts*. Estos trabajos basados en documentación, paralelos si se quiere a los de Sánchez Álvarez–Insúa y Ena Bordonado, resultan un modo de cierre coherente del proyecto en su totalidad en tanto que exploración que incluye, junto al corpus literario propiamente dicho, la actividad que supone su recuperación como punto relevante en la esfera del presente. Resulta un giro interesante que sitúa en primera línea al propio investigador como sujeto, en guisa, como expone Larson, de buscador de vestigios devaluados en su forma efímera y popular de comunicación y consumo; una tarea en sí misma que lleva a reflexionar sobre la relevancia en el futuro de cualquier forma de producción cultural, así como sobre el papel de las nuevas tecnologías a la hora de determinar su recuperación y significado (20-22). Puede verse como algo irónico, concluye Zamostny, el hecho de que Internet venga a ser, con los procesos de digitalización de materiales, un modo indispensable de rescate de la literatura de kiosco como legado, en el momento en el que el nuevo medio es percibido como principal amenaza para la continuidad del material impreso (22). En una visión retrospectiva y unificadora, se invita a ver el propio legado como precursor de las recientes redes digitales, cuyo rol comunicativo y conector, desafiante de coordenadas espacio-temporales, llama la atención del comentador social y político en la actualidad (Larson 426). Sea en pos de conectar con la sensibilidad de hoy o como pura inmersión en el placer de examinar el pasado cercano, esta colección de ensayos merece ser aplaudida como estupenda contribución a un campo que trasciende las fronteras del interés dentro de su país y lengua de origen.

Bowdoin College

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Diez novelas y un discurso*. Eds. Francisco Estévez y Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2016. 1800 pp.

Olga Guadalupe

Esta compilación y edición en un solo volumen de diez novelas de Galdós, que complementa los volúmenes ya publicados por la misma editorial de la correspondencia y el teatro de Galdós, forma parte del proyecto de la Biblioteca Aurea, una colección de obras magnas que la editorial Cátedra viene publicando con vocación de difundir a los clásicos. La edición corre a cargo de dos reputados galdosistas, Francisco Estévez, en calidad de editor de parte de las novelas y de las notas, y Germán Gullón, autor de la introducción crítica y editor de parte de los textos igualmente. Las novelas seleccionadas con muy buen tino, *Doña Perfecta, La desheredada, El amigo manso, Tormento, La de Bringas, La incógnita, Realidad, Tristana, Nazarín y Misericordia*, abarcan en el criterio de los editores una amplia muestra de los diversos planteamientos novelísticos del autor, desde la novela de tesis, pasando por las novelas contemporáneas, a las más experimentales de forma dialogada o epistolar. Vienen éstas precedidas del conocidísimo discurso de Galdós con motivo de su ingreso en la Academia, "La sociedad presente como materia novelable". La selección, que ofrece al lector la ventaja de reunir diez títulos de Galdós en un solo tomo, deja fuera por razones obvias de espacio a *Fortunata y Jacinta* y se basa en los últimos textos corregidos por Galdós y en ediciones previamente editadas por Germán Gullón.

La primera cuestión que aborda la introducción y que da título a todo el prólogo de manera muy pertinente es la de la vigencia del autor. La pregunta inicial, "¿Por qué leer a Galdós?", se va contestando en los sucesivos epígrafes de manera implícita, y en ocasiones con un tono nostálgico y digresivo, a lo largo de toda la introducción. Galdós no es sólo entretenimiento, pese a lo que suele pensarse, sino un novelista profundo y accesible, cuya personalidad y obra se asientan sobre los pilares básicos del humanismo. Cronista de la transformación de la modernidad española del siglo XIX, que para el editor se produce principalmente durante los gobiernos liberales de Sagasta, la obra de Galdós, marcada por la Gloriosa de 1868 y la Restauración de 1875, por su rica densidad vital y la profundidad con la que el novelista penetra en la realidad, nos devuelve a las esencias perdidas de la decencia y la moderación, valores útiles para enfrentarse a la realidad y al debate ciudadano, necesitado de convivencia y rearme moral.

En "Un artista excepcional", tras una reflexión sobre la excepcionalidad de los grandes escritores, la introducción enmarca a Galdós dentro del grupo de los grandes novelistas realistas europeos del siglo XIX y ofrece un repaso a las nociones de Romanticismo, Realismo y Modernismo, destacando el paso del individualismo romántico al terreno en que la novela realista mimetiza la vida social. Pese a la importancia indudable de Galdós, ninguna de sus obras "forma parte del repertorio cultural" (14), como ocurre con los textos del Siglo de Oro. Por ello, para el autor de la introducción se hace necesario recordar los méritos del novelista.

Muy útil para el lector es la información biográfica del escritor, los detalles sobre su formación krausista y la posición equidistante que sostuvo como hombre conciliador en los

debates, que no han perdido actualidad, entre la España progresista y la tradicionalista. Destaca Gullón asimismo una faceta crucial y menos estudiada del escritor, la de periodista, que ejerció una gran influencia en la formación intelectual, social y política de Galdós. Junto a sus paseos por Madrid y su asistencia al Ateneo se fue formando un escritor cuya independencia intelectual le granjearía enemistades en la esfera periodística e intelectual. El lector encontrará muy relevantes igualmente los datos sobre el hábitat madrileño y familiar del autor o sobre los viajes al extranjero que le hicieron cobrar conciencia del atraso español y de los que fue dejando testimonio en la prensa, páginas ya comentadas por Gullón en otra edición de sus artículos de viajes. Un aspecto muy interesante esbozado en la introducción que merecería más atención crítica es precisamente el de las diferencias entre el Galdós viajero, con su perspectiva de observador, y la perspectiva del otro gran viajero de su época, quien, junto a Pardo Bazán, fue el Juan Valera diplomático. La intención del editor aquí es resaltar el cosmopolitismo del novelista frente a la percepción errónea que se tiene del casticismo del autor desde el mote despectivo de Valle-Inclán, y cuyo error de juicio se explica con una reflexión sobre el carácter nacional de los españoles, más interesados en los contactos personales que en los méritos. Así, un Valle-Inclán despechado por la falta de favores de Galdós habría sido la causa de tal juicio crítico.

En "Obra" se hace un repaso de la evolución de la obra de Galdós, desde las maneras efectistas de la novela por entregas de la primera época a las de personalidad propia, con su sistema de valores de escritor liberal, que empieza con *Doña Perfecta* y culmina cinco años después con *La desheredada*, con un novelista más moderno, de voz propia, dueño de los recursos narrativos y capaz de ofrecer un retrato psicológico y social de gran envergadura. Subraya además la introducción la influencia que su pensamiento, una mezcla de positivismo e idealismo krausista, ejerció sobre el gran repertorio humano de su producción novelística y sobre el talante transigente del autor con respecto a las debilidades humanas. En este sentido, el editor define a Galdós como un progresista sensato y respetuoso de las convenciones sociales. Gullón identifica al novelista, tal vez precisamente por dicha vena convencional, con Evaristo Feijoo, a quien considera uno de los tres alter egos de sus novelas, junto a Máximo Manso y Augusto Miquis. Si de entrada la identificación literaria entre autor y personajes es terreno crítico resbaladizo, y falten tal vez referencias a otros posibles dobles como los de Pepe Rey o Manolo Infante, por ejemplo, la supuesta vinculación entre el viejo personaje de *Fortunata y Jacinta*, lleno de dobleces y de moral laxa con respecto a las relaciones extramatrimoniales, y el Galdós de madurez que posteriormente tendría una hija fuera del matrimonio y cuyo reconocimiento no hizo público, se establece únicamente sobre la base de la tolerancia y la prudencia del novelista, y no sobre una doble moral que regula al mismo tiempo sinceridad y tolerancia, hipocresía y conformismo.

Enlaza así la introducción con otro aspecto discutible, el de la existencia de un supuesto feminismo puritano al que se critica sin dar nombres por reprobar al novelista su trato con las mujeres, y frente al que se esgrime la libertad sexual de éstas, argumento que no arguye adecuadamente contra la visión de un Galdós de dudoso comportamiento. Irónicamente, pese a la defensa que se quiere hacer de la liberación femenina, el crítico no se sale a su vez de dos visiones reductoras de la mujer, sacadas precisamente de *Fortunata y Jacinta*, las de la esposa y la amante, y relaciona de manera algo confusa una concepción negativa de la mujer adúltera

con una crítica feminista beata y frustrada. El retrato extraordinario que Galdós realizó de las mujeres en sus novelas es finalmente el argumento que se aduce frente a quienes acusan al autor de antifeminista, sin considerar que exponer, desde cualquier punto de vista crítico, las contradicciones del progresismo decimonónico masculino, la doble moral de libertad y decoro que Galdós defendió en su vida personal, en sus cartas y en sus novelas, contribuye a enriquecer la lectura de un gran clásico y no a menoscabarla.

Se cierra el prólogo con el papel que la psicología y la psiquiatría desempeñaron en la complejidad con la que Galdós penetra en la conciencia de los personajes y con un rápido resumen sobre asuntos esenciales como el de ciencia frente a religión, realidad frente a idealidad y el concepto de realismo aplicado a Galdós.

La introducción, un compendio de la contribución de Gullón a los estudios galdosianos a lo largo de los años, incluye al final una adecuada bibliografía, pero prescinde de cualquier clase de aparato crítico y las notas al cuerpo de la obra de Galdós se limitan a someras aclaraciones literarias, lingüísticas, culturales e históricas como corresponde a una edición de divulgación con el interés puesto en el lector no especializado y en un público amplio; de hecho, el tono general de la introducción es de factura ensayística y el estilo y modo de presentación, más propio del prologuista que del académico. Y si se echan de menos los datos que corroboren ciertas noticias o afirmaciones, la ausencia precisamente de erudición, junto a una muy completa y muy suelta presentación general sobre la figura del escritor y su obra, y una convincente y sugerente argumentación sobre la vigencia y la actualidad del novelista, convierte a esta edición en una herramienta muy útil tanto para estudiantes y profesores, como para lectores simplemente interesados en tener a mano una nutrida representación de la obra de Galdós y una amena síntesis de los valores del novelista.

University of Pennsylvania

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN. "*Érase un muchacho…" y otros estudios peredianos.* Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2016, 436 páginas.

José Manuel López de Abiada

Durante muchas décadas, sabido es, la obra de Pereda fue seguida y loada por la crítica de su tiempo y, desde el afianzamiento definitivo de su "prestigio hacia 1885, muy seguida por los lectores. Era tal la recepción de su obra que la primera edición de algunos títulos se agotaba en pocas semanas (ése fue el caso de *Peñas arriba*, agotada en la tercera semana de su publicación). A ese éxito de ventas se debe en buena medida los juicios de valor de no pocos críticos contemporáneos del escritor, que consideraban que Pereda era el novelista más destacado del país. Entre tanto, el número de lectores ha mermado considerablemente incluso en la propia tierra del novelista, pese a la fidelidad y dedicación de no pocos profesores de enseñanza secundaria y de los estudiosos e investigadores de la obra *in toto* del autor, entre los que figura en posición señera el autor del volumen que valoro en esta nota.

Las investigaciones peredianas del profesor González Herrán comienzan en 1976, cuando decide consagrar su tesis doctoral al escritor santanderino, defendida cinco años después y publicada en 1983 (*La obra de José María de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*). El título de su tratado no era casual, pues deseaba responder ante todo a la preocupación que despertaban en el escritor los dictámenes de los críticos, a su hábito renovado de guardar todos los juicios de valor sobre su obra que llegaban a sus manos y, también, a los grados y formas de mediatización de los pareceres críticos en el devenir de su creación literaria. El acopio fue continuado por sus familiares tras la muerte del novelista, y donado al fin a la Biblioteca Menéndez Pelayo, donde ha podido ser consultado por los peredistas, desde José María de Cossío (1934) y Jean Camp (1937) a Anthony H. Clarke (1969) y Laureano Bonet (1975), si bien desde perspectivas y objetivos muy otros a los de González Herrán. Desde la publicación de su tesis doctoral en 1983, ha preparado ediciones de algunas obras (*Pachín González y Pedro Sánchez*) y ha editado, dirigido y cuidado (con Anthony H. Clarke) la publicación de las *Obras completas*; ha escrito prólogos, organizado congresos peredianos y editado actas; ha dirigido tesis doctorales y concebido proyectos de investigación, seminarios sobre asuntos y motivos diversos, reseñado libros sobre la obra del novelista y demás. En suma: el volumen reúne 26 trabajos, varios de ellos inéditos y los demás actualizados (aunque fruto de hipótesis de trabajo y aproximaciones ampliadas y maduradas paulatinamente).

La primera versión del ensayo que abre el volumen es de 1987, presentada bajo forma de hipótesis de trabajo aplicada a *Pedro Sánchez y Peñas arriba* en el congreso de ese mismo año de los hispanistas británicos e irlandeses. Aquella primera versión fue a su vez elemento capital del ciclo de conferencias organizadas con ocasión del centenario de *Peñas arriba* (1995) y del ciclo conmemorativo del fallecimiento del escritor en 2006. De la fusión y el aumento de esas tres versiones nace el texto que ofrece el estudioso sobre las andanzas del joven que va de la aldea a la corte o viceversa; un escrito tan trabajado y conseguido que elige el mismo comienzo del título para el compendio de los trabajos reunidos: "Érase un muchacho (de la aldea / de la corte) que viajó (a la corte / a la aldea)". No es ésta la ocasión para detallar las varias etapas

y el devenir de este extraordinario trabajo, pero sí conviene pulsar algunos acordes y señalar algunos de los logros del trabajo que inaugura el volumen. El venero del título está en un pasaje de la miscelánea de ensayos *The Liberal Imagination* de Lionel Trilling ("The Young Man from the Provinces"), en algunas ideas de Rodolfo Cardona relativas a la novela galdosiana *Doña Perfecta* y a conceptos antitéticos de las parejas progreso-reacción y tradición-novedad, así como de las aportaciones canónicas de los esquemas míticos de Joseph Campbell en su ensayo clásico *El héroe de las mil caras*. Y también nace ese venero de las revisiones de los esquemas clásicos y del imprescindible estudio de Juan Villegas *(La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*), así como del modelo estructural del *Bildungsroman* como modalidad de la novela de tesis desarrollado por Susan Rubin Suleiman en su libro de 1983.

Sobre estos mimbres teóricos González Herrán rastrea pasajes, enhebra conceptos y aplica presupuestos y motivos tópicos añejos (entre los que destacan los del fraile Antonio de Guevara en su Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea) a varias obras, especialmente a *Peñas arriba, Pedro Sánchez, Tipos y paisajes y Escenas montañesas*. Mas el estudioso no lo ejerce o maneja desde el automatismo inadvertido, sino desde una metodología versátil y ecléctica y desde un conocimiento cumplido de la entera obra perediana. Un conocimiento que le permite dilucidar coincidencias y divergencias con las teorías al uso sobre la novela de formación o aprendizaje (*Bildungsroman*), y sobre el *Entwicklungsroman* o novela que narra el proceso de maduración y desarrollo espiritual y anímico de un protagonista que aborda y asimila experiencias y conocimientos que pasan a formar parte de su personalidad. Y todo desde una lectura interpretativa que muestra de manera cabal y exhaustiva cómo articula, engarza y concierta el escritor montañés en sus obras los tópicos varios, desde el cruce del umbral y el viaje como aprendizaje al motivo de la llamada y el proceso de iniciación del protagonista, desde el ceremonial de la transmisión de poderes a la última prueba, etc.

La primera versión del segundo texto inédito, "Cuestiones metodológicas para un estudio de las relaciones entre novela y crítica: el caso de Pereda (1878-1896)", fue leída en un coloquio en 1981. El texto presenta, describe y especifica los materiales que entendía investigar, las hipótesis de trabajo y las conclusiones que esperaba y vislumbraba. Dicho de otro modo, y referido a cada uno de los ensayos que configuran el volumen, viene al caso señalar que en cada uno de los textos el autor adelanta los objetivos y esboza en filigrana los esquemas del proyecto, informa sobre lo que va a estudiar y cuáles van a ser las bases teóricas y las hipótesis que van a llevar al desarrollo del cometido.

Si tras la lectura de este cuidadísimo, cabal y sostenido compendio –y, sin embargo, por razones de espacio, aquí sólo sucintamente comentado– sobre la entera obra perediana, me paro a pensar también en la edición de la *Obras completas* y en las múltiples y continuadas actividades del diestro didáctico y diligente profesor en pro de la divulgación del legado literario y la memoria del escritor, considero ajustado revelar que en no pocas ocasiones he pensado en la célebre sentencia de Walt Whitman: Este conjunto de ensayos no es sólo un libro: "Quien toca esto, toca a un hombre".

Universität Bern

FRANCISCO ESTÉVEZ. *Galdós en sus textos. Asedios críticos para una hermenéutica*. Valladolid: Universitas Castellae, 2016. 205 pp.

Veronica Mayer

Francisco Estévez opens his study of Galdós by reflecting on the lack of great, comprehensive theories in this so-called post-modern era. A perusal of Galdós bibliography from the last, say, seven years confirms this fragmentation of criticism into mini- and micro-theories. The young and prolific University of Málaga researcher resists this contemporary tendency to smallness by proposing a consideration of Galdós's transcendence in the Hispanic literary tradition. *Galdós en sus textos. Asedios críticos para una hermenéutica* asserts Estévez's intention to show how Galdós's reflections on the literary craft leave permanent marks on his fiction. Yet Estévez ultimately accomplishes more: situating Galdós in the broader panorama of contemporaneous European literature and philosophy, he traces how the author responds both in his aesthetic thought and production to the great political, moral, and social phenomena of his fifty-year career.

Estévez explicitly calls his book a response to William H. Shoemaker's concept in the seminal *La crítica literaria de Galdós* (1979), that an exploration of Galdós's literary ideas could contribute to a more precise and sensitive understanding and evaluation of certain aspects of the author's novels, plays, and other works. Describing the writing of Galdós a "mirror" of nineteenth-century Spain, Estévez traces the salient qualities of Galdós's realism in his introductory section. Working from Ayala's idea that the real is defined by conventional wisdom, he reminds readers that Galdós did not intend to "copy" nature, but to "refine" it with a didactic purpose and from a literary tradition. In Galdós's works, the author's role falls in between absence and dominance: as Estévez quotes from the prologue to *El abuelo* (1897), "por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca."

The three primary sections of *Galdós en sus textos*, as the title implies, explore the aesthetic priorities of that "artista… más o menos oculto." "Asedios al autor" considers Galdós's authorship: a rare occasion when the author appears as a character inspiring historian-journalist Tito in the final *Episodios nacionales*, the author's *ex libris* of a sphinx set in a seal reading "Ars, natura, veritas," the fluctuating interpretations of Galdós as author made by each artistic movement after him, Galdós's as a doubter and a chronicler of the city. "Asedios al pensamiento," a rather more uneven section, pursues an in-depth study of Galdós's constant re-evaluations of his ethics, politics, and aesthetics: the effects of national and personal political developments, the general late-19th-century harmony between literary criticism and production, his historian's work (*throughout* his novels) of depicting the common past and documenting the shared present, his using the bourgeoisie as necessary protagonists in the present while questioning its values, yet never giving definite judgments.

Galdós en sus textos calls for a reconsideration of the common notion that Galdós was at his best in the *novelas contemporáneas*. As proof, the book's third section, "Asedios a la obra," delves almost exclusively into the literary complexities of Galdós's late novels: Madrid as a character and catalyst in many of his works, the understudied and fragmentary epistolary exchange in *Tristana*, the evolution of the Spanish bourgeoisie and the moral

ekphrasis of Valentín's photo in the *Torquemada* tetralogy, the power of the title characters' language in *Nazarín* and *Halma*, and the morality-money conflict in *Misericordia*.

Estévez excels in interweaving contemporary philosophical, scientific, and literary texts with his exploration of Galdós's literary criticism and production, and through this global analysis locates Galdós at the heart of the broader intellectual history throughout 19th- and early-20th-century Europe. In one instance of Estévez's historically expansive argumentation, he exhibits how Galdós was more of an engaged intellectual than usually thought. Tracing the famous roots of the modern word "intellectual" in Zola's "J'accuse," he shows Galdós's parallel moment, how the 1903 "Soñemos, alma, soñemos" essay reflects on the Procesos de Montjuic. We can find other exceptional discussions in sections about Galdós's sphinx *ex libris*, *Torquemada's* warped ekphrasis of Valentín's photo, and Benina's choice of economic over moral disorder among the omnipresent economic details in *Misericordia*. Thanks to wide and in-depth research, Estévez has amassed valuable bibliographies of foreign, non-literary authors as well as of Hispanist literary criticism. This is no mean feat for a study of Galdós. Finally, certain striking turns of phrase, such as "El canario supo ver cómo la novela substituía al púlpito," add a poetic layer of understanding that Galdós himself would likely appreciate.

The incisive analysis of the development of Galdós's literature and thought in a broader Spanish and European framework never feels uninspired, yet the reader is left uncertain of the original *argument* of this book. Is there one overarching lesson we can take away from studying Galdosian literary reflections and their imprints on his literature? Where one especially feels this lack is in the third section of the book, "Asedios a la obra," which by contrast with the earlier two parts makes minimal reference to Galdós's literary thought, and much more to broader historical, intellectual, or literary contexts. Weaving more of Galdós's literary criticism throughout the three sections' analysis would have both strengthened a sense of unity in the book and emphasized the logic of Estévez's literary arguments. The book's lack of a conclusion, an admirably bold move, only reinforced uncertainty about its central argument. This was doubly a shame because the valuable literary analysis often lacked just a few sentences to connect back to broader arguments. Perhaps the lack of a clear central argument was intentional, since, as Estévez suggests at the beginning, in this age of ours the goal is not to attempt overarching theories, but to scrutinize the transcendent thought of a great author.

Galdós en sus textos has the ambition of tracking Galdós in his fifty-year development as a literary critic and author, while placing him at the forefront of the late 19th-century history of ideas. It achieves this ambition admirably. Despite distractingly frequent errata in accents and dates (presumably a printer's error), the book is written in elegant prose, and provides expansive, even surprising interpretations of Galdós's novels and criticism. If, as Estévez states, Galdós has "una amplísima producción que se alza como la radiografía de profundo calado moral sobre la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX," then *Galdós en sus textos* illuminates a large part, especially the second half, of the panorama of Galdós.

Yale University

RAFAEL ALTAMIRA. *El realismo y la literatura contemporánea*. Edición, introducción y notas de Laureano Bonet con la colaboración de Pau Miret. Alicante: Universitat d'Alacant, 2016. 423 pp.

Assunta Polizzi

El debate literario que en el Ateneo de Madrid, en la década de 1880, se hizo cada vez más "palpitante" al introducirse los conceptos zolianos de "Naturalismo" y de "novela experimental", contó asimismo —entre las intervenciones sobre todo en forma de artículos/ensayos— con las aportaciones del intelectual y crítico literario alicantino Rafael Altamira, que se dedicó a la reflexión sobre el mundo de las letras esencialmente en su juventud. De hecho, entre el 24 de abril de 1886 y el 23 de octubre del mismo año, el estudioso publicó, por entregas, una serie de 23 ensayos en la célebre revista *La Ilustración Ibérica*, encabezada por el título aglutinador *El realismo y la literatura contemporánea*. El autor se negó posteriormente a dar a la imprenta en forma unitaria este "libro serializado", su primera obra de reflexión analítica literaria.

De difícil acceso para la investigación, este *corpus* altamirano se nos presenta ahora en una edición que reúne y fija en su conjunto esta serie de escritos; una edición revisada y anotada con esmero por Laureano Bonet, con la colaboración de Pau Miret. El volumen presenta un extenso y muy denso "Estudio introductorio" que va mucho más allá y mucho más en profundidad respecto a la simple labor de presentación a una edición crítica, revelando, por parte del editor, un largo periodo de reflexión y de investigación. Este "Estudio" ahora acompaña al lector especializado para que tenga a mano los sistemas de redes culturales, las posibles fuentes, las referencias literarias que influyeron en la formación del pensamiento de Altamira y de esta obra; no obstante, también acompaña al más "desocupado lector" para que se enfrente con un texto que se hace, en todo caso, suma de una polémica literaria —la referente al Naturalismo— en la que se fueron involucrando diferentes ámbitos culturales a finales del siglo XIX, desde el filosófico, el estético, el moral y el religioso.

"Páginas" como "cosa de batalla, como juego de torneo" de hecho las presenta Altamira a su lector en el *íncipit* de su primera entrega: "Con esta advertencia, puedes ya comprender el *carácter* y modo de los capítulos que siguen, exposición del problema, de sus elementos y relaciones, con más, la argumentación necesaria para ir sentando criterio. Un estudio circunstanciado del origen, aspectos, tendencias, ramificaciones, preceptiva y fin y porvenir del Realismo, todo mirado desde el severo punto de vista de los altos principios, cosa es que ahora no cabe, ni quizás es posible dada la situación de esta polémica literaria. Estamos todavía discutiendo; aún no podemos historiar con la seriedad que reclama el asunto" (175-176).

Laureano Bonet nos regala en su "Estudio" precisamente esta distancia crítica y rigor filológico para el doble objetivo, que esencialmente este volumen parece proponerse, de leer el pensamiento del joven intelectual Rafael Altamira, al mismo tiempo que releer la Polémica entera, con perspectivas más amplias y abarcadoras, con los "serenos puntos de vista de los altos principios". En los diferentes párrafos, Bonet recuerda la importancia de la figura de Francisco Giner de los Ríos en la formación de Altamira, así como sus lecturas, de más amplio alcance, de obras de autores europeos. En el centro neurálgico del "Estudio" y de la obra, se

encuentra Emilio Zola, sus aportaciones acerca de cada aspecto cultural que alimente la novela experimental: la lengua, la estética, la moral, el equilibrio entre lo real, su percepción y la imaginación.

Entre biografía y ensayo sistemático sobre la postura intelectual altamirana, este "Estudio" preliminar, al compás de las reflexiones que sobresalen luego, en la segunda parte del libro, en las entregas de *El realismo y la literatura contemporánea*, reconstruye los andamios necesarios a través de los cuales fue construyéndose una crisis filosófica acerca de la necesidad de profundizar, o mejor, renovar el concepto de realidad y de Realismo literario con el vigor de la visión zoliana, la cual no podía pasar por alto que la revolución económica, social y de los saberes científicos de finales del siglo XIX en toda Europa estaba llevando consigo una nueva *Weltanschaung y*, por supuesto, una nueva manera de narrarla en literatura.

Università degli Studi di Palermo.

JENNIFER SMITH Y LISA NALBONE (Eds.). *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-de-siècle Spanish Literature and Culture*. Nueva York:Routledge, 2017. 214 pp.

Óscar Iván Useche

Jennifer Smith and Lisa Nalbone's edited volume is a timely and necessary addition to the current scholarship in peninsular studies. The nine essays included in the collection explore the intersection of race, class, gender, and nation as the point where many of the processes of identity formation in *fin-de-siglo* Spain converged. As the editors make clear, the unstable nature of Spanish identity was the result of complex dynamics of social exclusion that affected cultural production at all levels. This intricacy prompts a vast array of subjects of analysis that makes the overarching goals of the compilation at once ambitious and enlightening. To facilitate the dialogue among contributions, Smith and Nalbone grouped the essays around three thematic axes: transatlantic interactions, race, and national identities, an organization that also serves the purpose of highlighting the most urgent preoccupations that surfaced in the country after its demoralizing decline as imperial power at the turn of the twentieth century. Given the richness of topics and problems studied, the editors recognize that "there is no single conclusion to be drawn from the texts" (16); instead, *Intersections* constitutes a sort of reference volume in which Hispanists will find a collection of innovative and fresh approaches to the study of nineteenth- and twentieth-century Spanish cultural production.

All the essays in the compilation acknowledge and draw from the most recent scholarship on race, gender, social class, and national identity in Spain. Authors such as Jesús Cruz, Joshua Goode, Susan Martin-Márquez, Lisa Surwillo, or Akiko Tsuchiya are widely discussed throughout the different contributions. From those analytical perspectives, the studies explore the multiple symbolic mechanisms with which writers, intellectuals, and artists in *fin-de-siglo* Spain incorporated the racial and social other into their assessments of the country. The inclusion of Hommi Bhabha, Sander Gilman, Judith Butler or Edward Said's ideas in the theoretical framework proposed by the editors thus provides the conceptual guidelines to follow the essays' innovative take on social heterogeneity. These thinkers theorize our problematic fascination with the other from psychoanalytical and postcolonial perspectives, proposing that stereotyping and rejection are some of the social devices we develop to cope with the anxieties of confronting difference. One context where these mechanisms become particularly visible is the sometimes-overlooked relationship between Spain and its late colonies. The first section of the text focuses precisely on these exchanges, offering a gendered vision of colonialism that reframes the issue of *purity* and ultimately questions Eurocentrism.

In chapter one, "Challenging Pasts, Exploring Futures: 'Race,' Gender, and Class in the *Fin-de-siècle* Essays of Rosario de Acuña, Concepción Gimeno de Flaquer, and Belén Sárraga," Christine Arkinstall contends that for these three authors belonging to the Spanish nation depended on an artificial social scaffold built upon racial and gender categories. To explain and justify this discriminatory structure, in their essays the writers focus on liminal subjects that underline the contrasts between the metropolis and its colonies, between the

working classes and the bourgeoisie, and between rural and urban spaces, divergences that in the end speak for the regulation of feminine desire as an organizational device (25). For Arkinstall, one of the most valuable aspects of these perspectives on colonialism is the fact that the writers were "themselves colonized within their patriarchal context" (39) and, at the same time, they were colonizers from the point of view of their social status and racial origin. This dual condition, however, boosted their deconstruction of colonial subjectivities and refined their assessment of the fears and hopes of a declining society.

Arkinstall's essay works well as a critical framework to understand how the cultural production of the time contributed to the construction of transatlantic imaginaries. While Acuña, Gimeno de Flaquer, and Sárraga's non-fiction works present different perspectives on the colonial subject that emerged after the processes of independence in Latin America during the first part of the nineteenth century, the second chapter focuses on the ambivalent and conflictive relationship between Spain and its last colonies. In "Domesticating Cuba: Romantic Liaisons and Imperial Power in Spanish Zarzuela," Mar Soria looks at these tensions through a revision of the rhetoric of racial representation in zarzuela. Since Cuba played a central role in the consolidation of "Spain's self-image as an imperial metropolis," by portraying romantic liaisons that "secure dominant racial, class, and gender hierarchies" zarzuela legitimized the country's need to reaffirm its colonial power (46). The genre thus offered an accurate prescription of the ideal relationship between the metropolis and its colony—that is, to be sure, a fluid but uneven exchange wherein the island could continue being subjugated by the superiority (masculine, white, and socially adequate) of the European race.

Following a similar line of analysis, the last chapter of the first part of the collection explores receptions of the historic 1908 boxing match between Jack Johnson and Tommy Burns in Spain, particularly the way in which the event was portrayed in Emilia Pardo Bazán's short story "La sonrisa blanca." In "Racism in 'Yankilandia': Emilia Pardo Bazán and the Global Color Line," Christy Presson Shaughnessy shows how the Galician writer uses the unexpected results of the "battle between the races" to problematize not only the contradictions of racial segregation in the modern world, but also the ideas of race circulating in Spain. By reducing the racial conflict to the archetypical battle between civilization and barbarism, Pardo Bazán reinforces the stereotypes she is criticizing in the first place. Thus, while the story condemns racism to denigrate the United States, it ends up lamenting the degeneration of the white race (82). The chapter demonstrates how the writer could not escape the dominant narrative of European racial superiority, a rhetoric mostly based on fears of the country's uncertain future.

Shaughnessy's essay functions as an introduction to the second part of the book, which comprises three studies dedicated to the problem of race seen through the lenses of *recuperation* and *otherness*. Within this framework, the first two chapters evaluate literary articulations of the Jew amid the period's renewed interest in revisiting the country's contemptible past of anti-Semitic practices. Using Emilia Pardo Bazán's late work, Maryellen Bieder and Margot Versteeg show how, in her stories, the writer reaffirms racial and social clichés with the purpose of censoring the excessive materialism of her time—which she sees as an undesirable trait for a modern nation. The ambivalent representation of the *other* in Pardo Bazán's stories, however, is just a reflection of the author's contradictory rejection of materialism in a country

that needed to promote capital production to recover from its colonial debacle. To escape this tension, as Bieder contends, in her narrative the writer praises the feminine values of religiosity and sacrifice as some of the essential traits needed in the regeneration of the country. Versteeg arrives to similar conclusions in her essay "Good and Bad Fusion in Emilia Pardo Bazán's *El becerro de metal* (1906)." For her, the characters and plot of *El becerro* prove the impossibility of creating a Spanish-Jewish subjectivity whose representation was conceived to be a reflection of masculine traits. In her view, Pardo Bazán's story aims at defending the importance of women since a "nation's wellbeing cannot be entrusted to men who organize everything in their own interest and who exclude the female half of the population from their projects" (119).

Less centered on gender issues, David George's essay, "'Playing Japanese' in *Fin-de-siècle* Zarzuela," turns to the practice of stereotyping the racial other as a therapeutic measure to neutralize feelings of diminished national pride that were common at the turn of the twentieth century. By studying how the fashion of things-Japanese changed the zarzuela genre and generated spaces for identity reaffirmation, George explains the purpose that the cultural practice of "playing Japanese" served in promoting the narrative of Spanish superiority. His analysis presents yet another facet of the way in which using little known subjects and social practices subverts the theme of civilization versus barbarism, thus justifying the exaltation of the imperial past as a valid referent of modernization.

The last part of the text synthetizes previously highlighted ideas on race, gender, and social class by specifically studying the notion of national identity amid the country's new postcolonial reality. Toni Dorca's excellent essay on Galdós *Episodios nacionales* and the way these novels present three disparate images of Spain– the imperial, the picturesque, and the constitutional– provides a pertinent and detailed overview of how the unsolvable tensions between liberal and conservative ideologies complicated the construction of a unified national identity during the nineteenth century. For Dorca, Galdós, in his historical novels, invites his contemporaries to avoid the same mistakes that in the past prevented the country's transition to modernity, thereby demonstrating the potential of historical literature to reflect about the present.

In an excellent synthesis of the different themes explored in the collection, Mary Coffey's essay, "Realism, Fantasy, and the Gendered Trope of Colonial Relations in Galdós's Fiction," analyzes the topic of transatlantic romance as it is developed in two novels dealing with the postcolonial realities of beginnings of the nineteenth (independence wars in America) and twentieth (the Spanish-American war aftermath) centuries respectively. In both cases, categories of gender, race, colonialism, and national identity are problematized to show the way in which Galdós's narrative transitions from realism to fantasy to depict the impossible conciliation between Spain and its (ex)colonies. Coffey demonstrates how this tension is in essence a gendered one, revealing the complexities of defining national identity in the context of the country's irredeemable loss of imperial power. In this sense, romance appears to be Galdós's fictional device to propose what Coffey terms as "fantastic panhispanism," a wishful image of a modern country that in spite of its colonial tensions is still able to maintain its social, racial, and geopolitical hierarchies intact.

The book concludes with an essay that explores the subversive character of race, class, and gender in Emilia Pardo Bazán's novel *Insolación*. To show how this transgression operates, Carmen Pereira-Muro risks a comparison between the novel and one of its most recognizable subtexts: the novella *Carmen* by Prosper Mérimeé. According to Pereira-Muro, *Insolación* uses romance not to transgress social boundaries or reaffirm gender roles, but quite the opposite: to defend the importance of social status and to subvert gender agency. Pardo Bazán's rewriting of the French text, therefore, not only defends women's right to the expression of sexual desire, but also exposes the undeniable and complex reality of a socially and racially diverse country.

The essays in Smith and Nalbone's collection confirm that the "Spanish" is not a monolithic identity but a kaleidoscopic construction wherein race, class, and gender, among many other variables, are in constant negotiation, thus complicating the definition of nation and national identity. For that reason, it is somewhat surprising that in the effort to vindicate diversity as a constitutive condition of the Spanish character, the collection lacks studies on less canonical authors and works. With few exceptions, the text mostly focuses on Emilia Pardo Bazán and Benito Pérez Galdós. While the importance of these two authors for the study of the different categories proposed here is undisputable, specialists might have benefitted from a richer selection of writers and pieces that would have also emphasized the important contribution of this volume to our understanding of the social and cultural tensions that marked the development of the country at the turn of the twentieth century and that continue defining it today. That does not change the fact that *Intersections'* compelling and well-written essays greatly advance our comprehension of crucial categories such as race, class, gender, and nation, and invite specialists to rethink the social complexity of *fin-de-siglo* Spain.

Ursinus College

RESÚMENES/ABSTRACTS

DAVID R. GEORGE, JR.

Título: Galdós y *Japonisme*: El mundo flotante de León Roch
Title: Galdós and *Japonisme*: The Floating World of León Roch

Resumen: Este ensayo examina las referencias literales y figurativas al Japón en *La familia de León Roch*, y la manera en que pueden reflejar el conocimiento de Galdós del *japonisme* francés. Indaga en la descripción de objetos decorativos como posible evidencia de un intento por parte del autor de adoptar la estética japonista, en ocasiones como mecanismo de crítica de ciertos personajes y convenciones sociales.

Abstract: This essay examines the literal and figurative references to Japan found in *La familia de León Roch*, and how they might reflect Galdós's understanding and engagement with French *japonisme*. It analyses descriptions of decorative objects in light of how they evidence an attempt by the author to apply aspects of the *japoniste* aesthetic, as well as how they might function as devices to discredit certain characters and social conventions.

Palabras clave: Japón, *japonsime*, artes decorativas, Galdós, León Roch
Keywords: Japan, *japonisme*, decorative arts, Galdós, León Roch

LAURIE LOMASK

Título: Tres cartas de Galdós
Title: Three Letters by Galdós

Resumen: Se presentan tres cartas personales de Galdós, transcritas a partir de manuscritos encontrados en la Biblioteca Nacional de Portugal. Dos se dirigen al historiador Martins Oliveira (del año 1886), y una al escritor Ramalho Ortigão (del año 1901). Las cartas demuestran el intercambio entre Galdós y los intelectuales portugueses de la época, además de la recepción de Galdós en ese país. Su contenido incluye temas de traducción, la cooperación entre todos los pueblos de la península ibérica, y la producción de la obra *Electra*.

Abstract: Three of Galdós's personal letters are published from manuscripts found in the Biblioteca Nacional de Portugal. Two of the letters are addressed to historian Martins Oliveira (dated 1886) and one is to the writer Ramalho Ortigão (1901). The letters illustrate Galdós's relationship with Portuguese intellectuals, as well as his reception in Portugal. Other themes present in the letters include translation, cooperation of peoples across the iberian peninsula, and the production of *Electra*.

Palabras clave: Galdós, epistolario, traducción, Portugal, *Electra*
Keywords: Galdós, correspondence, translation, Portugal, *Electra*

GABRIELLE MILLER

Título: Representaciones de la mujer "rara" en Gissing y Galdós
Title: Representations of "Odd" Women in Gissing and Galdós

Resumen: Al emplear la novela *The Odd Women* (1893) de George Gissing como lente critica para acercarse a *Tristana* (1892), este ensayo considera la estrecha relación entre emancipación femenina, enfermedad y discapacidad en la novela de Benito Pérez Galdós. A través de diálogos con estudios de la discapacidad, compara el personaje de Tristana con Rhoda Nunn, la protagonista *Mujer Nueva* de la novela realista de Gissing. Rhoda, como mujer físicamente capacitada, supera discursos de degeneración que intentan masculinizarla mientras que Tristana internaliza su propia deshumanización por parte de la sociedad a causa de su discapacidad. El ensayo también demuestra, al recurrir a textos médicos contemporáneos, que los deseos de independencia económica de Tristana inscriben en su cuerpo el discurso enfermizo de histeria mucho antes de la amputación de su pierna.

Abstract: This essay treats George Gissing's *The Odd Women* (1893) as a critical lens through which to reconsider the inextricable relationship between female emancipation, illness and disability in Benito Pérez Galdós's novel, *Tristana* (1892). In dialogue with disability studies, the essay reads Tristana against Rhoda Nunn, the New Woman heroine of Gissing's realist novel. Where the able-bodied Rhoda's strong sense of vocation enables her to transcend masculinizing discourses of degeneracy, Tristana's disability leads to the internalization of her own objectification. Through recourse to contemporary medical and social texts, this essay further demonstrates that Tristana's determined pursuit of financial independence inscribes her body with discourses of hysteric disease, well before the amputation of her leg.

Palabras clave: *Tristana*, Gissing, disability, female emancipation
Keywords: *Tristana*, Gissing, discapacidad, emancipación femenina

R. MAURICIO DEL OLMO COLÍN Y MARCO A. RAMÍREZ LÓPEZ

Título: *Nela* y *Marianela*: en torno a una adaptación gráfica
Title: *Nela* and *Marianela*: Considerations of a Graphic Adaptation

Resumen: Rayco Pulido (1978) es un historietista español egresado de la licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. En 2013 la editorial Astiberri publicó su novela gráfica *Nela*, una adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós *Marianela* de 1878. En este documento, los autores hacen un

análisis del trabajo de Pulido con el objetivo de observar qué cambios ocurren en una obra que está codificada en clave estética de la lengua al transformarla, o traducirla, al lenguaje del cómic. Se analizan las modificaciones en los elementos que constituyen la obra y la relación que sostienen; a la vez, es un reconocimiento de los aspectos insatisfactorios del trabajo de Pulido, así como sus aciertos, y una invitación al intercambio entre sistemas de composición estética.

Abstract: Rayco Pulido (1978) is a Spanish cartoonist, who received his Bachelor of Fine Arts from the University of Barcelona. In 2013, Astiberri Publishers published his graphic novel *Nela*, an adaptation of Benito Pérez Galdós´s *Marianela* (1878). In this paper, the authors analyze Pulido´s adaptation to track what kind of changes occur in the translation from a novel, a work that is codified in the aesthetic key of language, to a graphic novel. Modifications in the work's components and their interrelations are analyzed; at the same time, it is an assessment of both the unsatisfactory aspects and strengths of Pulido's work, and an invitation to the exchange between systems of aesthetic composition.

Palabras clave: cómic, novela gráfica, *Marianela*, teoría literaria, semiótica
Keywords: comic, graphic novel, *Marianela*, literary theory, semiotics

JAMES WHISTON

Título: Paciencia y pragmatismo: la reescritura galdosiana de los cuatro últimos capítulos de *Halma*.
Title: Patience and Pragmatism: Galdós's Rewriting of the Last Four Chapters of *Halm*a.

Resumen: El manuscrito *Alfa* de la novela *Halma*, de Benito Pérez Galdós, ilumina la tardía escena de conversación crítica entre Nazarín y Halma, en el capítulo 6 de la quinta y última parte del texto definitivo, en que las preguntas del sacercote llevan a la noble dama a su propia comprensión de cuál será su auténtico proyecto vital. En la versión manuscrita, Nazarín explícitamente señala a Halma el camino de casarse y abandonar la idea de una célibe vida religiosa. El artículo también considera el tema de la paciencia individual y social, como virtud, en esta novela y también en su novela compañera inmediatamente anterior, *Nazarín*.

Abstract: The Alpha manuscript of Benito Pérez Galdós's novel *Halma* sheds light on the late scene of the critical conversation between Nazarín and Halma in chapter 6 of the fifth and final part of the definitive text, in which the priest's questions lead the noble lady to her own understanding of her true life project. In the early version, Nazarín explicitly suggests that Halma marry and abandon her ideal of a celibate religious life. The study also considers the theme of patience as an individual and social virtue in this work, as well as in the immediately prior companion novel, *Nazarín*.

Palabras clave: Galdós, manuscritos, *Halma, Nazarín*, paciencia
Keywords: Galdós, manuscripts, *Halma, Nazarín*, patience