ANALES GALDOSIANOS

BOSTON UNIVERSITY

AÑO XLVII 2012

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XLVII **2012**

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y Peter Bly

Director: Alan E. Smith
Editor de Recensiones : Toni Dorca
Asistente del Director: Noemí Martín Santo

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

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

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

James Whiston
University of Dublin

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

ANALES
GALDOSIANOS

AÑO XLVII **2012**

Anales Galdosianos, *en colaboración con la Asociación Internacional de Galdosistas, publica anualmente artículos, reseñas y documentos, en español o en inglés, sobre la vida y obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y la historia intelectual y cultural de la España de Galdós. Agradecemos el apoyo importante de la Casa Museo Pérez Galdós y el Cabildo de Gran Canaria.*

Los manuscritos deben ser enviados preferentemente por correo electrónico, en Word. También pueden enviarse por correo ordinario, impresos y con copia en disco. 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

I.S.S.N.: 0569-9924

ÍNDICE

ESTUDIOS

RODOLFO CARDONA. A Note on Balzac and Galdós 11
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN. [artículo/ reseña] Todo Clarín 23
CURTISS WASSON. "[E]l hombre se nos revela mejor":
The Place of Photography and the Visual Arts in *Misericordia* 35
JAMES WHISTON. Nature and Culture in *Pepita Jiménez*..... 55

DOCUMENTOS

CARLOS OLLERO. Galdós y Balzac 73
MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ. Selección de
cartas cruzadas entre Concepción Morell y Benito Pérez Galdós
durante 1892 81

RESEÑAS

MICHAEL ADAM CARROLL. *Clío y la mágica peñola: Historia y novela (1885-1912),* por Francisco Caudet 101
ALICIA CEREZO PAREDES. *Studies in Honor of Vernon Chamberlin*, edición de Mark A. Harpring 103
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS. *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, por Francisco Caudet 106
MÒNICA FUERTES-ARBOIX. *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*, edición de Josep Domingo & Rosa Cabré 108
CRISTINA PATIÑO EIRÍN. *Obra crítica (1888-1908)*, por Emilia Pardo Bazán, edición de Íñigo Sánchez Llama 111
DALE J. PRATT. *Mapping the Social Body: Urbanisation, the Gaze, and the Novels of Galdós*, by Collin McKinney 113
JENNIFER SMITH. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in* Fin-de-siècle *Spain*, por Akiko Tsuchiya 115
MARISA SOTELO VÁZQUEZ. *Gloria*, por Benito Pérez Galdós, edición de Ignacio Javier López 118
JOYCE TOLLIVER. *From the Outside Looking In: Narrative Frames and Narrative Spaces in the Short Stories of Emilia Pardo Bazán*, por Susan Walter 120

ESTUDIOS

A NOTE ON BALZAC AND GALDÓS

Rodolfo Cardona

The first time I read Balzac's *Les employés* was in 1957, after I had read Ricardo Gullón's splendid edition of *Miau*. It was a professional reading. I was looking for clues to corroborate what Professor Gullón had found about the possible influence of Balzac's novel on Galdós's. Therefore, I focused on the Galdós novel mentioned by him. A recent casual, and *un-professional* second reading of Balzac's novel in an English translation published in the Centennial Edition of his works surprised me. It is this surprise that I wish to share with my fellow *galdosistas*.

Of course, the presence of Balzac in Galdós has been the subject of many studies throughout the years.[1] Professor Stephen Gilman in his wonderful book on Galdós devoted an interesting chapter that he called "A Colloquium of Novelists" in which he presents "the notion of a spontaneous and intuitive dialogue" (154) among novelists during the XIXth Century. Thus, it is not surprising that in our readings, however casual, of Galdós's novels we may find echoes of Cervantes, Dickens, Balzac, or themes that appear in novelists such as Flaubert, James, Tolstoy. In the particular case of *Les employés* there have been several detailed studies of its presence in *Miau*. Ricardo Gullón's, however, seems to have been the first one to have specifically mentioned *Les employés* as a source for *Miau* in his "Estudio preliminar" (subsequently republished under the title of *Galdós, novelista moderno*). It is important to stress anew what Gullón concludes after pointing out similarities and differences between these two novels:

> No tiene sentido plantear el problema de las influencias sino es para mostrar cómo, arrancando de una experiencia común, se escriben dos obras, la primera de las cuales incita al autor de la segunda *no a imitar* (my italics), sino a corregir –si puede decirse así sin atribuir la menor petulancia a la actitud galdosiana –y a superar las insuficiencias de aquélla. (301)[2]

Keeping in mind this wise advice, I should like to write about the experience I had when reading *Les employés* the second time, as mentioned at the beginning. As I advanced in my reading of it, another novel kept appearing in my subconscious until it became impossible to disregard it. What was there, before my mind's eye was, in addition to *Miau*, *La de Bringas*.

It is interesting to note, before going any further, that Balzac's novel, originally dated July 1836, had "appeared in the *Presse* just a year after its composition, but it was called *La femme supérieure*, which name it kept on its publication by Werdet as a book in 1838" (Saintsbury xii). The interest here lies in the fact that Balzac's first intention was to emphasize the plot dealing with Célestine Rabourdin's social ambitions and her relationship to her husband Xavier and to the secretary-general Clément Chardin des Lupeaulx. It is this triangle that first linked for me Balzac's novel to *La de Bringas* with its own triangle Rosalía-don Francisco-Pez.

But besides that, Balzac's description of des Lupeaulx immediately called to my mind don Manuel María José del Pez: "Selfish and vain; supple and proud; sensual and gluttonous […] the secretary-general was one among the crowd of mediocrities which form the kernel of the political world" (225).

What unites Célestine and Rosalía are their social ambitions and the length they are willing, or not, to go in order to obtain their desired ends. However, as the original title that Balzac chose for his novel indicates, Célestine *is* a "superior woman," morally and intellectually, something that could hardly be said about Rosalía de Bringas.

In the present form that we read *Les employés* today, it begins with a portrait of its female protagonist, Célestine Rabourdin, née Leprince. She was the only daughter of one M. Leprince, a retired and reputedly wealthy auctioneer. Xavier Rabourdin, the male protagonist, fell in love with Mlle. Leprince, then seventeen years old. She was endowed with two hundred thousand francs. Here is how Balzac describes her:

> A tall, handsome girl with an admirable figure, she had inherited the gifts of an artist mother, who brought her up carefully. Mlle. Leprince spoke several languages, and has acquired some smatterings of learning […] Mlle. Leprince's manners, language, and ways were fitted for the best society […] A man needed have plenty courage to undertake such a wife! (199-200)

Xavier Rabourdin nevertheless marries her. Improvidence counseled by love and her social ambitions led the young couple into expense, and in five years they had spent nearly half of her dowry. When Xavier, then a chief clerk in a most important Government department and a most able man in his work, was, nevertheless, overlooked for a deserved promotion that went instead to an incompetent relative of a deputy, Célestine wished that the remaining hundred thousand francs of her dowry be put into land.

In time they found themselves with a son and a daughter. [3] With an income of twelve thousand francs a year to meet all the household expenses of a family of four plus a housemaid and a cook, and paying a rent of one hundred louis, not to speak of the wife's expenses for dress and hired carriage:

> (for dress is the first thing to consider) [...] you will find that Mme. Rabourdin could barely allow her husband thirty francs a month [...]. And so it had come to pass that the woman who believed that she was born to shine as one of the queens of Society was obliged to exert her intellect and all her powers in a sordid struggle for which she was quite unprepared" […]. (202)

We begin here to see that the plights of Célestine and Rosalía are not too different. But there is a difference, however: Xavier, involved in his work, does not interfere with his wife's financial dealings, whereas Rosalía is constantly under the strict control of her husband.

Both women honestly believed that they were meant for great things. Rosalía, however, would have been incapable of the way Célestine sketched out magnificent plans for her husband, ignoring all practical difficulties. Rabourdain, meanwhile, with his practical experience, was unmoved from the outset by these grand ideas. Thus, Célestine had come to the conclusion that her husband was narrow-minded and his views not bold enough. She unconsciously began to form a false idea of him, even to belittle him. She, of course, doesn't go as far as Rosalía's calling her husband a "ratoncito Pérez."

I have failed to mention that Rabourdain was actually a brilliant man who, urged by his wife's ambition, had devoted himself wholeheartedly to a project that would bring about a revolution in the civil service, "a radical reform of the kind that puts a man at the head of some section of society; but he was incapable of scheming a general overturn for his particular benefit" (206).

Balzac, in his inimitable style, goes on for many pages to give a detailed account of Rabourdain's plan.[4] It is this part of Balzac's novel and his detailed descriptions of the Administration's bureaucracy and its *employés* that has alerted critics to the fact that Galdós must have had this novel in mind when he wrote *Miau*. There are undoubtedly many similarities between the two novels, as have been pointed out by critics. One of them, A. G. Paradisis, in his article "Una influencia balzaciana en España: *Les employés* considerada como una de las Fuentes literarias de *Miau* de Benito Pérez Galdós," gives a list of the principal themes of both novels in a double column; thirteen of them belonging to *Les employés* and seventeen to *Miau*. Of these, he claims that eleven of them are identical or have significant resemblance. I will quote the list in full here for it will serve me later for my own purpose:

Les employés	*Miau*
El mundo burocrático parisiense	El mundo burocrático matritense
El fracaso burocrático, con éxito posterior en la vida	El fracaso burocrático y en la vida
Las influencias personales en la Administración pública	Las influencias personales en la Administración pública
El mantenimiento de las apariencias sociales	El mantenimiento de las apariencias sociales
La ambición personal	La ambición personal
La corrupción social: el poder del dinero	La corrupción social: el poder del dinero
La lucha contra un destino determinista identificado con una serie de conjuraciones	La lucha contra el Destino, que consiste en fuerzas difícilmente identificables
	La obsesión religiosa
	La desesperanza y el suicidio
	El mundo de un niño enfermizo
	El mundo de un perro inteligente
El mundo de la burguesía	El mundo de la burguesía
El mundo de los usureros	El mundo de los usureros
El ambiente de la familia del funcionario	El ambiente de la familia del funcionario
El amor como tentación	El amor como tentación
El amor conyugal	
	El matrimonio como necesidad social y personal

If we utilize as a possible basis of comparison this list of themes complied by Professor Paradisis but apply it instead to *Les employés* and *La de Bringas*, we come up with at least nine items that the two novels have in common. Let us look at them:

Item 1) Personal influence in public administration is patent in Balzac's novel, where twice Rabourdin is overlooked for a deserved promotion over two individuals recommended by high officials. In La de Bringas it becomes the main spring that moves the entire novel. The cenotaph, a minute description of which introduces this narrative, is the means by which the miser don Francisco Bringas chooses to repay don Manuel María José del Pez for having placed Bringas's son in Hacienda, as well as other minor favors:

> Era un delicado obsequio con el cual quería nuestro buen Thiers pagar diferentes deudas de gratitud a su insigne amigo don Manuel María José del Pez. Este *próvido sujeto administrativo* (my italics) había dado a la familia Bringas […] nuevas pruebas de su generosidad. Sin aguardar a que Paquito se hiciera Licenciado en dos o tres Derechos, habíale adjudicado un empleillo en Hacienda […]. (9)

This quotation is already sufficient proof of the importance of this theme in *La de Bringas*. In addition, it presents, this early in the novel, one of its three main characters around which this narrative revolves, and it does so in the ironic language that I have emphasized by my italics.

Item 2) The maintenance of social appearances with the corollary of the sub-themes "quiero y no puedo" and the love of "trapos" are paramount in both novels. In the case of *La de Bringas*, it is not only illustrated by the female protagonist but by secondary characters such as doña Cándida and, most particularly, Milagros Tellería. It is, in fact, what leads to their debts and the subsequent schemes that these women resort to in order to pay them, leading, of course, to Rosalía's fall. This theme in Balzac is much more subdued thanks to Célestine's intelligence and tact and to her husband's leniency. However, in order to forward her plans to better her husband's position in the Administration, she incurs considerable debts to improve her wardrobe and to entertain at weekly dinners at their house (such as Milagros Tellería did in Galdós's novel).

Item 3) Personal ambition on the part of the two female protagonists of these two novels is patent. In the case of Célestine, it appears at the very beginning of the novel and it becomes the mainspring of *Les employés*'s plot dealing with her and des Lupaulx. Rosalía also has very superior ideas about herself (as descendant from the Pipaóns) and thinks all along that she deserves a better lot than what she has. The very idea, although perhaps not hers, of naming every room in their apartment after the sumptuous salons of the Royal Palace is an indication that reflects personal ambitions. Both Célestine and Rosalía think of their husbands as obstacles to the fulfilling of their "destinies" (although in the Balzac novel this is rectified at the end). The final outcome of this theme takes a diametrically different course in the two novels.

Item 4) Social corruption and the power of money is paramount in Balzac's novel. It affects both Célestine and Xavier; particularly the latter, since his failure to obtain his well-deserved promotions are thwarted by corruption and the power of money. In *La de Bringas* it takes a different form: the power of money over the lives of those whose ambitions lead them

to wish to live beyond their means, such as Milagros and Rosalía (both, symptomatic of the Madrid and Spanish society in general). Money is also an important factor in Bringas's life. His miserliness leads him to undertake the perilous hair cenotaph that blinds him and it is also the cause of Rosalía's need for constantly scheming, both in the sphere of housekeeping as well as in that of her own social ambitions.

Item 5) The administrative financial reform, paramount in *Les employés* and an important element in *Miau*, takes in *La de Bringas* a minor role. It is mentioned in passing at the end of Chapter XXVII and not in the person of the counterpart to Xavier Rabourdin, but in the counterpart of des Lupeaulx, that is to say, Pez:

> Tenía Pez un ideal que acariciaba su mente organizadora; pero ¿cómo realizarlo? Su ideal era montar Direcciones generales. Que no hubiera manifestación alguna de la vida nacional que se escapara a la tutela del Estado. El país no pensaba, el país no obraba, el país era idiota. Era preciso, pues, que el Estado pensara y obrase por él, porque sólo el Estado era inteligente. (173-74)

That is to say, the complete opposite of the reforms that Rabourdin wanted to propose for his country: instead of shrinking the size of the Administration, Pez wants to increase it. It is interesting to note how Galdós uses this theme ironically to show us one more instance of the ineffective bureaucrat that Pez is, and also, what the Spanish bourgeoisie thought of the State: a milk cow. It is also a telltale for us to ascertain that Galdós had Xavier's reforms in mind.[5]

Item 6) The bourgeois world is very much an important theme in both novels. Life in the upper stories of the Royal Palace is a mirror of life in Madrid and in the country at large. Chapters IV and V are devoted to a tour through the Palace when Pez and the narrator go there in search of their friend Bringas. The places that they encounter resemble to their minds the variety of quarters that one would find in a city while looking for someone's residence. At one moment in their search Pez mentions "Esto es un barrio popular." And, at the end of Chapter V, the narrator states:

> En la vecindad había familias a quienes Rosalía, con todo orgullo, no tenía más remedio que conceptuar superiores. Otras estaban muy por debajo de su grandeza pipaónica; pero con todas se trataba y a todas devolvió la ceremoniosa visita inaugural de su residencia en *la población superpalatina*. (32, my italics)

In other words, the novel revolves around a place that mirrors the bourgeois world.[6]

Item 7) The world of the money lenders becomes in *Les employés* the core of the plot that prevents Rabourdin from obtaining his well deserved promotion. It is really the usurer's plot that forces des Lupeaulx to stop Xavier's appointment. In *La de Bringas* the usurer makes its appearance in the form of our well-known Torquemada. Nine chapters before the end of the novel Torquemada appears as the only possible solution to Rosalía's pressing money problem. Pez, the ideal solution in her view, is not in Madrid. Besides, she recalls that she had been brusque with him on a previous occasion when Pez pressed his advances. Thus, she says to herself: "Si ella no hubiera sido tan…tan tonta, no habría tenido necesidad de pedir dinero al

cafre de Torquemada. ¡Una mujer de su condición verse en tales agonías…! ¿y por qué? Por una miserable cantidad…*Bien podría tener miles de duros si quisiera* (264-65, my italics).

It is her having to use the usurer Torquemada that puts into her head the idea of selling herself, which she finally does with disastrous results at first; but, according to the narrator, with sufficient profit so as to be able to take care of the family after the *Gloriosa,* when don Francisco lost his job. It is interesting in this regard to recall Célestine's confession to her husband that, perhaps, if she had yielded to des Lupeaulx's advances, he might have had his promotion.

Item 8) Love as temptation is present in both novels. However, there is a dramatic difference, as we have seen in the previous paragraph. Whereas Célestine rejects the temptation to yield to des Lupeaulx's advances, Rosalía does, with negative results, when she yields to Pez "for nothing." And this leads, in turn, to the next item.

Item 9) Conjugal love is a very important theme in both novels. As we have seen, both heroines, Célestine and Rosalía, have ambivalent feelings about their respective husbands. Célestine has to be prodded by her father to marry Xavier, although they forge a loving relationship and produce two children. Their happiness is somewhat marred by his total devotion to his work and, mainly, to his cherished project for reforming the Administration to which he has devoted more than seven years.

The fact that he was overlooked once for a promotion that he deserved and his seemingly passive acceptance makes her think little of him. At all times she feels superior to her husband but, nevertheless, wishes to help him and uses des Lupeaulx as her instrument, leading her to a possible compromising situation. But she never, for an instant, expresses any feelings against her marriage or develops any romantic inclination towards the man she uses as a possible remedy for her husband's plight. Her fascination with des Lupeaulx is focused on his elevated position in the Administration and the power that he, through his machinations, has been able to wield even over his superiors. When the possibility of yielding to his advances comes to a head, she is clever enough to reject them without a complete denial; thus, she leaves him still in expectation of positive results.

Xavier's second chance for a promotion is thwarted through a double plot: the first one is lead by the two usurers, one of whom wishes to have his nephew appointed to the vacant post. In this plot des Lupeaulx has a great deal to lose if he goes ahead and signs Xavier's promotion and a great deal to gain by denying it. So, he changes his original promise to the Rabourdins and promotes his rival instead. Originally des Lupeaulx thought that he could have his cake and eat it, for, by appointing an incompetent individual, in three months time he could be dismissed and then appoint Xavier to fulfill his promise to Célestine. However, Xavier thwarts his plans by extending his resignation. The second plot against Xavier's promotion, mentioned at the beginning of this section, was conducted by employers in his division who, for some reason, disliked him. They got hold of a portion of his reform project that gave a careful profile of each employee in the Ministry, most of which were very negative. They were able, through des Lupeaulx help, to make it known and to promote a scandal against Xavier. Prior to his resignation he had been able to explain his reform to Célestine who finally was able to see that he was not the innocent and incompetent man that she had thought, but an able, intelligent and

competent administrator.

After his resignation and his plans to make a life for them in industry and away from the Administration, she comes not only to love him more, but to admire his courage and dignity. With his conjugal love intact and reinforced, Xavier applies himself successfully to a life in industry. Due to his dignified and intelligent stance against the Administration, and with the little that has been leaked about his reform project, he becomes an inspiration to his colleagues, many of whom resign to devote themselves to other activities to which they were better suited. In the end, *Les employés* has an uplifting message both for the readers as well as for the characters within it. Even des Lupeaulx, perhaps in a resigned sour grapes form, comes to the realization that he is too old to be pursuing new conquests. Or as he states it, "he was a very fine fellow for political purposes, but unmistakably superannuated for the court of Cytherea" (403).

The conjugal love theme in *La de Bringas* takes an opposite route. To begin with, Rosalía always thought herself superior to her husband and this feeling never changes, in fact, it increases as the novel progresses. It comes to a head when she compares him to Pez, as she imagines this pompous and mediocre bureaucrat to be. The bottom line, as we know, is that she finally sees Pez for what he is. But her regret is not to have yielded to his advances but to have done so for nothing, an experience that she is determined will not repeat itself with other men. Compare Rosalía's behavior with Célestine. The latter mentions to her husband that, perhaps, if she had yielded to des Lupeaulx he might have had his promotion. But this is a frank, overboard conjugal talk that points out the firmness of their marriage. On the other hand, Rosalía's relationship with don Francisco has been all along one of deceptions that end with a complete betrayal of their marriage.

In conclusion, the differences between the two novels are great, beginning with the nature of the couple involved. The other members of the two triangles mentioned have much more in common. But Rosalía and Célestine and Xavier and don Francisco could not be more different. The only thing that could link Xavier and don Francisco is the pertinacity with which they devote themselves to their respective pet projects; but the projects themselves are worlds apart. Xavier spends all of his spare time for many years on a project that, if carried out, would save France billions and make its Government more agile; whereas don Francisco's equal diligence is spent on the grotesque manufacture of a cenotaph made with the hairs of diseased children of the Pez family. Even Pez, the actual object of this present, at a moment when he is observing the painstaking efforts of Bringas, comments to himself: "—Vaya una mamarrachada… Es como salida de esa cabeza de corcho. Sólo tú, grandísimo tonto, haces tales *esperpentos* (my italics), y solo a mi mujer le gustan. Sois uno para el otro" (67).

It isn't in vain that Galdós utilizes here the word *esperpento* for, in a way, one might be tempted to state that the two novels that were inspired by *Les employés* could be conceived as *esperpentic* versions of Balzac's novel. All the themes in them as well as the characters seem like grotesque versions of their originals.

So, in the end I ask myself why did Galdós chose a novel that has such a final uplifting outcome only to convert it into two novels that lead to such tragic and degrading endings. There is no question about Balzac's intentions in writing *Les employés*. He aimed at a critical

presentation of the Parisian bureaucratic world that needed a fundamental and radical reform. To go through the detailed presentation and analysis of Xavier's reform project meant that he himself had thought about these problems in depth. So, in his novel he avails himself of characters that will show us clearly what was wrong with that world; one of them, keenly aware of the problem, devotes himself wholeheartedly to its reform. In a way, this novel, in the final version that we read today, might better be called a treatise than a novel (George Saintsbury, who introduces each work for the quoted Centennial edition mentions that it "has rather dubious claims to be called a novel or a story at all" (xi)).

Galdós's two novels, on the other hand, dwell on the human elements of the bureaucratic and bourgeois worlds of his own time and place. He depicts them, without preaching, in their lamentable reality. The characters he chooses to enact the actions involved are then, at the same time, unique and stereotypical of the world he is portraying. This may seem paradoxical, but looking at them objectively we see them in their actions both as types and individuals: Villaamil as *cesante* and as himself, a human being with ideas and feelings and a will of his own that leads him to his suicide. We see Bringas as a typical small-minded Government official who tries his best to be frugal, mindful of the real possibilities of Government's fluctuations that may lead to Villaamil's situation. Rosalía, the typical example of the "quiero y no puedo," with ambitions to reach a social position that she erroneously aspires to, is also the scheming wife that is able to devise ways for helping herself and her friends. And thus, Galdós gives a double image of Madrid and of Spain: the one that has always been commented upon by writers from Larra on forwards and backwards, and the human element that bring the individuals involved out of their stereotypical roles and makes them live for us as *agonistas*, as Unamuno would say. Because of his ability to transcend the typical, Galdós ends up surpassing his model.

NOTES

[1] The first article on the subject of "Galdós y Balzac," by Carlos Ollero, was published in *Insula* in 1952. It does not compare novels by these two authors but, rather, the two societies that they depicted in them. Gullón's edition of *Miau* with its specific mention of *Les employés* as a possible source for it came in 1957; it was followed my María Embeitia's "Balzac y Galdós, un paralelismo (1971), in which she dwells on how both novelists captured "el triunfo del mundo burgués con su crisis y transmutación de valores, y el desplazamiento de la aristocracia de la vida pública" (7). She mentions *La de Bringas* as a cruel satire of the aristocracy but without bringing up a parallel in Balzac's works. A. G. Paradisis's article quoted at length in the body of this note appeared in1972, and was followed by A. F. Lambert's "Galdós and the anti-bureaucratic tradition" (1976). This latter article focuses mostly on the Spanish tradition on the subject of bureaucracy in authors such as Mesonero Romanos, Gil y Zárate and Antonio Flores. It has little to say about Balzac except for a brief mention of Gullón's assertion about *Les employés* as a source for *Miau*, to which he adds the possibility of Dickens' novel *Little Dorrit* as another influence for the Galdós novel. However, Lambert has some interesting things to say pertinent to the subject of this note that will be quoted later.

[2] In addition, Gullón here was pointing out, without citing him, what Carlos Ollero had, in fact, done in his article published in *Ínsula* a few years earlier.

[3] Among the several differences between these two novels that will be dealt with in the course of the article, it is important to state from the outset that unlike *La de Bringas* where the Bringas children have an important role to play, the Rabourdin children are hardly ever mentioned in the course of the novel and only in passing.

[4] Since we only have a slight echo of this particular subject in *La de Bringas* that will be dealt with later, I have not felt that a full description of Xavier's plan was necessary in the context of my particular focus on the two novels. I should mention, however, that the detail with which Balzac describes every angle of Xavier's plan makes me think that Balzac himself had given a great deal of thought to the subject of a radical reform of the Administration. Since Balzac was a radical conservative, it is not surprising to see that, as Republicans in the United States, he was against "big government," and an important aspect of the plan that Xavier puts out is focused on the reduction of the Administration along with the savings that this will mean for the Government of France. Similar "austerity plans" have been imposed in the UK, Greece, Spain, Portugal and Italy in recent times.

[5] In this regard it is interesting to see what Professor Lambert has to say about the anti-bureaucratic tradition: "Appreciation of Galdós' satire against the bureaucracy has tended to concentrate on the moral defects of the bureaucrats portrayed. But they were also prime offenders against Galdós' political ideals in many respects, on much the same grounds they were attacked by Gil y Zárate. Francisco Bringas is an important although absurd servant of the government. As an *empleado* in office (the fact he has remained in office so long must testify to his inconspicuousness as much as to any positive skills) he resists change even if it is for the better, because, as Gil y Zárate has pointed out of earlier bureaucrats, it would menace his own livelihood. He is terrified by the approaches of the 1868 revolution out of egocentric motives, without considering its possible benefits to society as a whole [the complete opposite of Xavier Rabourdin]. The irony is, of course, that the revolution in fact changed little. More adept and flexible bureaucrats like Pez [and des Lupeaulx, one might add] changed horses in time – another manoeuvre mentioned by Gil y Zarate" (44).

[6] With specific reference to *La de Bringas,* Professor Lambert notes: "Although the bureaucrat was in many respects a characteristically—almost even symbolically—middle-class individual [i.e. bourgeois], the state apparatus he served was seen as largely inimical to the productive middle-class. Furthermore, association with the court and a parasitic aristocracy contaminated the bureaucratic milieu with competitive extravagance

and ostentation. Traditional anti-aristocratic sentiment merges with keen observation of contemporary *cursilería* in the satire of *La de Bringas*"(44). And, I may add, not too far removed from the milieu of *Les employés*, although without the satirical twist.

WORKS CITED

Balzac, Honoré de. *Les employés*. Ellen Marriage, trans.The Novels of Balzac (Centennial Edition): Muse of the Department, *A Prince of Bohemia and Other Stories*. Prefaces by George Saintsbury. Philadelphia: John D. Morris & Company: n.d.. 195-450. Print.

Embeitia, María. "Balzac y Galdós, un paralelismo." *Insula* 298 (1971): 7-8. Print

Gilman, Stephen. *Galdós and the Art of the European Novel*: 1867-1887, Princeton: Princeton University Press: 1981. Print.

Gullón, Ricardo. Estudio Preliminar. Benito Pérez Galdós. *Miau*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. Print. 13-302.

Lambert, F. "Galdós and the anti-bureaucratic tradition." *Bulletin of Hispanic Studies* 53.1 (1976): 35-50. Print.

Ollero, Carlos. "Galdós y Balzac". *Ínsula* 82 (1952): 9-10. Print.

Paradisis, A.G. "Una influencia balzaciana en España: *Les employés* considerada como una de las fuentes literarias de *Miau* de Benito Pérez Galdós." *Bulletin Hispanique* 74 (1972): 444-52.Print

Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*.Madrid: La Guirnalda,1884. Print.

Saintsbury, George. Preface. Balzac, Honoré de. *Les employés*. Ellen Marriage, trans. *The Novels of Balzac* (Centennial Edition): *Muse of the Department, A Prince of Bohemia and Other Stories*. Prefaces by George Saintsbury. Philadelphia: John D. Morris & Company, n.d. ix-xii. Print.

TODO *CLARÍN*

José Manuel González Herrán

Permítaseme iniciar este artículo-reseña con un recuerdo personal, ya algo lejano: en septiembre de 1981, con ocasión de un congreso en la sede santanderina de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en el Palacio de la Magdalena, tuve la primera noticia—en una comida compartida con los profesores José María Martínez Cachero y Laureano Bonet—del proyecto que estaba diseñando el maestro ovetense: la edición, en equipo, de unas *Obras Completas* de Clarín, aprovechando la circunstancia de que en aquel año se cumplían los ochenta de la muerte de Leopoldo Alas, plazo que la legislación española previene para la caducidad de los derechos de autor. Posteriormente, en noviembre de 1984 y con motivo del centenario de la publicación de *La Regenta*, supe que algunos de los clarinistas allí presentes (Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Carolyn Richmond, Yvan Lissorgues) se reunían bajo la convocatoria y dirección de Martínez Cachero, para avanzar en aquel ambicioso proyecto, que—al calor del centenario—parecía contar con el imprescindible apoyo de instituciones y entidades financieras de la región. Pero, como suele suceder, las optimistas previsiones iniciales no se vieron confirmadas, de modo que la idea, nunca abandonada por su promotor, fue sometida sucesivamente a la consideración de diversas editoriales (alguna de las cuales llegó a anunciarlo en su programación), sin que ninguna de ellas lo confirmase.

Por mi frecuente y confiada relación con el llorado don José María pude continuar informado de las vicisitudes de aquel plan; y, a mi vez, anunciarle el que, a finales del verano de 1987, Anthony H. Clarke y yo pusimos en marcha con Ediciones Tantín, de Santander: una edición, también en equipo, de las *Obras Completas* de José María de Pereda, cuyos dos primeros volúmenes aparecieron en el otoño de 1989. Me consta, porque Martínez Cachero fue uno de los primeros y más constantes seguidores de nuestra edición, su interés y aprecio (que supongo teñidos de sana envidia, aunque nunca me lo confesó) por aquella tarea, cuyos tropiezos y dificultades sentía como si fuesen suyos. Y si lo recuerdo aquí y ahora es porque durante varios años ambos asuntos (la difícil marcha de nuestra edición, el *impasse* en que se encontraba la puesta en marcha de la suya) eran motivo obligado en nuestros encuentros, cartas y conversaciones telefónicas. Hasta que, en 2001, cuando se cumplían cien años del fallecimiento de Clarín, otra vez en Oviedo y en otro congreso clariniano, se confirmó oficialmente que aquella antigua aspiración se haría realidad por parte de las ovetenses Ediciones Nobel, con el patrocinio de la Fundación Masavéu y la entidad financiera CajAstur. Al año siguiente aparecía el tomo V; en 2003, los tomos I, III, IV-1, IV-2, VI; en 2004, el tomo VII; en 2005, el VIII y el IX; en 2006, el X y el XI; en 2009, el XII y último. Un ritmo de publicación envidiable (doce tomos en ocho años), si lo comparo con el de nuestras *Obras Completas* peredianas, que necesitaron veinte años para culminar sus once volúmenes, con una periodicidad bastante irregular y dilatadas interrupciones. Acaso estas consideraciones parezcan impertinentes (por

demasiado personales), pero creo que me ponen en excelentes condiciones para valorar los resultados de este monumento, no solo en sus aspectos puramente ecdóticos y críticos, sino también—por comparación con mi experiencia—como ambicioso proyecto editorial.

Hay también otra razón de más alcance que justifica la mención a esas dos series de *Obras Completas*, y tiene que ver con una de las carencias más notables de nuestro repertorio editorial. Al menos en lo que se refiere a los grandes maestros de aquella generación de novelistas (Valera, Pereda, Galdós, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Alas...), aparte de las beneméritas colecciones nacidas hace más de ochenta años con el sello de Aguilar, hoy ya desautorizadas en cuanto a su rigor textual, hasta fechas relativamente recientes carecíamos de unas verdaderas *obras completas*, fiables en sus textos, exhaustivas en la recopilación de títulos, acompañadas de solventes presentaciones críticas, cuidadosamente anotadas de aquellos autores. Y me atrevo a afirmar que si la situación ha empezado a corregirse, algo puede deberse al ejemplo de ediciones como la que ahora reseño.

Aunque, como ya señalé, el orden de aparición de sus tomos no se ha correspondido exactamente con el de su numeración respectiva, parece razonable que para reseñarlos aquí me ocupe de cada uno de ellos siguiendo esa ordenación. La cual, atendiendo al reconocimiento universal de la obra maestra de Alas, dedica su tomo I a *La Regenta*, editada por Martínez Cachero, autor también del resumen biográfico, en forma de cronología, que abre el tomo, y de la introducción crítica. La abundante anotación se completa con una útil "Guía de personajes" y con un índice—no menos útil—que resume en una o dos líneas el contenido argumental de cada capítulo. Teniendo en cuenta que este maestro de clarinistas ya había editado y prologado *La Regenta* en otras ocasiones (desde la pionera publicada por Planeta, de Barcelona, en 1963, hasta la preciosa patrocinada por el Ayuntamiento ovetense en 1994, cuyo carácter no venal hizo que tuviese escasa difusión), además de aportar abundantes y valiosos trabajos al estudio de esta novela en sus diversas facetas (especialmente su gestación, aparición y recepción inmediata, la dimensión ovetense de los ambientes, escenarios y personajes de Vetusta), parece lógico que el amplio estudio prologal de esta edición recoja o sintetice buena parte de aquellos materiales. Por lo que se refiere al texto de la novela, el editor declara partir "de la segunda edición de *La Regenta*—Fernando Fe, Madrid, 1901—, aparecida poco tiempo antes de que falleciera el autor, quien corrigió las pruebas de imprenta y le dio así su visto bueno"; aunque también reconoce haber "tenido en cuenta" las modificaciones introducidas por Sobejano en sus ediciones de la novela en Noguer (Barcelona, 1976) y en Castalia (1981). Sin entrar ahora en el debate acerca de la compleja situación textual de esta novela, acaso sí convenga recordar las observaciones formuladas al respecto por Sanz Villanueva (1981) y por Gómez en su edición (1989, 2006), acaso la más fiable desde el punto de vista textual. Finalmente, me importa ponderar otro importante aliciente de este tomo: el que incorpore las ilustraciones de la primera edición (que no solo son de Juan Llimona, como aquí se indica, sino también de Francisco Gómez Soler), acaso más interesantes que artísticamente valiosas, pero que—como escribió Botrel en dictamen ahí citado—"pudieron orientar la lectura y la interpretación contemporánea de la obra".

El tomo II, al cuidado de Joan Oleza, reúne *Su único hijo* y lo que llama "Proyectos novelescos y fragmentos narrativos". Por lo que se refiere a la novela de 1891, ya el mismo

crítico la había editado y estudiado de manera magistral (Cátedra, 1990), de modo que este nuevo acercamiento supone una actualización de aquel trabajo, tanto en su estudio introductorio, como en las notas: estas son tan abundantes que el editor ha considerado conveniente (y el lector lo agradece) añadir al final un índice temático de las mismas. En cuanto al texto, declara haber seguido básicamente la *princeps*, publicada por Fernando Fe en 1891 (aunque el pie editorial diga 1890), pero atendiendo también—cuando le ha parecido conveniente o necesario—a la publicada en folletín por *La Publicidad*, de Barcelona, entre octubre y diciembre de 1900; de la atención y minuciosidad con que se ha cuidado el texto hasta en sus menores detalles pueden ser ejemplo las explicaciones que ofrece respecto a la "intervención puntuadora (…) que afecta a la diferenciación de las voces narrativas".

Casi la mitad del tomo (unas cuatrocientas de las más de ochocientas páginas que tiene) está ocupada por los proyectos y fragmentos novelescos que la temprana muerte del autor le impidió culminar. *Speraindeo* (1880); "Kant, perro viejo" (1880-1881); *Las vírgenes locas* (1886), novela colectiva de la que se reproducen aquí sus diez capítulos, prólogo y epílogo, aun cuando Alas sólo escribió dos de ellos; *Palomares. Fragmento de una novela* (1887), *Sinfonía de dos novelas* (1889), pareja que integrarían *Su único hijo* y su continuación *Una medianía*; las nueve entregas de la novela inconclusa *Cuesta abajo* (1890-1891); y su último proyecto, *Tambor y gaita*, que habría comenzado a redactar en torno a 1889 y a cuya escritura pendiente alude en cartas fechadas en la primavera de 1901, poco antes de su muerte. Casi todos esos textos habían sido publicados previamente (cosa que el editor indica minuciosamente, aunque olvide la temprana recuperación de *Cuesta abajo* por parte de Varela Jácome, en 1980), pero no con el rigor, la precisa anotación y el amplio estudio introductorio—más de cien páginas—que aquí se ofrece.

Completamente inéditos hasta esta edición son los varios textos que, bajo la rúbrica de "Algunos manuscritos" (procedentes del archivo familiar, cuya depositaria es Ana Cristina Tolivar Alas) se recogen en apéndice: "Macema", "Esperaindeo", el plan de escritura de *Su único hijo*, apuntes y fragmentos de *Una medianía*, "La playa de la Serena", "Antonio Reyes en su alcoba", fragmentos de *Cuesta abajo* y de *Tambor y gaita*. Del interés de estos textos da cuenta su editor en las páginas que los presentan, analizan, comentan; y solo queda hacer votos porque ese rico filón (del que hay alguna otra muestra: así, las páginas iniciales y manuscritas de *La Regenta*, que pueden verse en http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/clarin/manuscritos.shtml) se ponga al alcance de quienes en ello estén justamente interesados.

Sería injusto olvidar, en esta apretada reseña del tomo II, la muy completa bibliografía que lo cierra; aunque declara no ser exhaustiva, ni en ediciones ni en estudios críticos, pues se limita a citar los materiales tenidos en cuenta al preparar esta edición, pude ser considerada como una de las más completas, hasta ese momento, de cuantas el estudioso de Alas puede manejar.

El tomo III, *Narrativa breve*, ha sido preparado por Carolyn Richmond, quien (según declara en las páginas iniciales), ya se había ocupado de editar y estudiar esta parcela de la obra clariniana en la edición de *Cuentos completos* que publicó Alfaguara en 2000. El tomo se abre con un estudio, cuyo modesto título, "Aproximaciones a la narrativa breve de Clarín" (del que hay edición exenta, Richmond 2003), no da justa cuenta de su extensión y rigor: unas

ochenta páginas que constituyen una síntesis de lo mucho aportado por esta investigadora, acaso quien con más profunda asiduidad se ha ocupado de los cuentos—o *narraciones breves*, como Richmond prefiere decir—de Alas. La recopilación se organiza siguiendo el orden de los libros en que el autor fue coleccionando sus cuentos: *Pipá* (1886), *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), *Cuentos morales* (1896) y *El gallo de Sócrates* (1901); siguen veinticinco narraciones aparecidas en la prensa periódica y rescatadas póstumamente, y dos relatos procedentes del volumen póstumo *Doctor Sutilis* (1916).

Por lo que se refiere a los criterios editoriales, remite la estudiosa a lo explicado en su edición de *Cuentos completos*: explicaciones que acaso hubiese sido conveniente repetir aquí, para que el lector pueda conocer tanto los criterios de la recopilación (asunto sobre el que luego volveré) como los problemas de índole textual que pudiera haber. Bien es verdad que ya la editora advierte que "no es esta, ni pretende serlo, una edición crítica", por lo cual las notas se limitan "a aclarar brevemente unas cuantas alusiones históricas y culturales que no se encuentran en una enciclopedia abreviada y que sin embargo me parecieron indispensables para la mejor comprensión de los textos". Con todo, hay en esas notas datos de indudable valor para el estudioso: los que indican en cada relato la fecha, y publicación periódica en que apareció por vez primera.

La ingente obra crítica de Alas ha requerido dividir el tomo IV en dos volúmenes, titulados respectivamente *Crítica (Primera parte)* y *Crítica (Segunda parte)*, bajo la responsabilidad editorial de Laureano Bonet (con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro), quien firma también el enjundioso estudio introductorio de casi cien páginas, "Leopoldo Alas, crítico literario: una acción ética e ideológica" (título que parece un homenaje al pionero libro de Sergio Beser 1968), y donde analiza detalladamente cada uno de los quince títulos de crítica literaria clariniana.

Le sigue la edición de los libros y folletos que Alas dedicó a esta modalidad, y que son, por este orden: *Solos de Clarín* (1881), *La literatura en 1881* (1882), escrito a medias con Palacio Valdés (aunque aquí se recogen solo las aportaciones de Alas), *Sermón perdido (Crítica y sátira)* (1885), *Folletos literarios. I. Un viaje a Madrid* (1886), *Nueva campaña (1885-1886)* (1887), *Folletos literarios. II. Cánovas y su tiempo (Primera parte)* (1887), *Folletos literarios. III. Apolo en Pafos* (1887), *Folletos literarios. IV. Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (1888), *Mezclilla* (1888), *Celebridades españolas contemporáneas: Benito Pérez Galdós (Estudio critico-biográfico)* (1889), *Folletos literarios. V. A 0,50 poeta. Epístola en versos malos con notas en prosa clara* (1889), *Folletos literarios. VI. Rafael Clavo y el Teatro Español* (1890), *Folletos literarios. VII., Museum (Mi revista), nº 1* (1890), *Folletos literarios. VIII. Un discurso* (1891), *Ensayos y Revistas (1888-1892)* (1892), *Palique* (1893), *Crítica popular* (1896), *Siglo pasado* (1901).

Como es sabido, en varios de esos títulos (no en los folletos, claro) Alas reunía textos previamente aparecidos en la prensa periódica, como hacía en sus colecciones de relatos; y a ese respecto, conviene recordar que los cuentos clarinianos no solo se recogían en tales colecciones, sino que el autor—atendiendo a razones que en otro lugar he explicado ("Artículos")—a veces incluyó relatos en determinados volúmenes de crítica. Ello plantea cuestiones de índole

editorial cuya resolución explica Bonet en el lugar pertinente, con decisiones que acaso proceda comentar y discutir.

Por lo que se refiere a los textos narrativos (que a veces no son cuentos propiamente dichos, sino *apuntes* o *cuadros costumbristas*) incluidos en los libros de crítica, la decisión del editor ("relatos cuya presencia hemos respetado siempre por ser esta la voluntad de Clarín") es no solo acertada, sino que resulta absolutamente ineludible para que estas obras sean verdaderamente *completas*. Aunque la editora de la *Narrativa breve* no lo advierte allí, su tomo reproduce solo las colecciones de cuentos que Alas publicó como tales, según criterios que parecen acordados por los demás editores de las *OC*, y que Bonet explica así: "Conviene […] recordar una vez más que todos los textos que conforman los libros de crítica del autor asturiano no serán reproducidos en los volúmenes de artículos y narrativa corta de estas *Obras Completas*". Pero la consecuencia de ello es que en la *Narrativa breve* faltan algunos cuentos ("La mosca sabia", "El doctor Pértinax", "De la comisión…", "De burguesa a cortesana", "De burguesa a burguesa", "Un lunático", "El diablo en semana santa", en *Solos*; "Los señores de Casabierta", "Carta a un poeta", "El poeta-búho (Historia natural)", "Don Ermeguncio o la vocación", en *...Sermón perdido*; "Un candidato", "Diálogo edificante", en *Palique*; "La contribución. Tragicomedia en cuatro escenas", en *Siglo pasado*), que sí recogen estos volúmenes de *Crítica.*

Más compleja es la cuestión relativa a la doble aparición de muchos (acaso la mayor parte de ellos) textos críticos clarinianos, primero en la prensa periódica y luego recogidos en libro. Según el criterio antes citado, todos esos artículos, reseñas, ensayos, notas, etc. no se recogen entre los *Artículos* (tomos V a X), sino en estos tomos de *Crítica*, como parte del libro en que su autor lo rescató. Pero—según el propio Bonet recuerda oportunamente—es bien sabido (y Alas no era el único que tal hacía) que, cuando pasaba del periódico al libro, el texto podía ser objeto de correcciones, mutilaciones, amplificaciones… En tales casos, se ha adoptado una solución que parece razonable: "algunos artículos recogidos en libro, y en los cuales Clarín había suprimido alguna frase o párrafo del texto impreso inicialmente en un periódico, han sido (…) reconstruidos entre corchetes, de común acuerdo con los editores de los volúmenes de artículos que forman parte de las presentes *Obras completas*".

Pero no siempre se ha hecho así, según evidencia un ejemplo que ya he mencionado en otras ocasiones (*La obra* 223, nota 27): la reseña de *Sotileza* aparecida en el diario madrileño *El Globo* el 20 de abril de 1885 añadía al final, y debajo de la firma *Clarín*, esta: "*Nota.*—Perdone nuestro buen amigo *Clarín*, si hemos suprimido los últimos renglones de su artículo, a trueque de no levantarle algún falso testimonio. Son absolutamente ilegibles. Creemos que en la parte indescifrable del texto se da a entender que las consideraciones anteriores no implican mala nota para el libro, sino un concepto muy favorable del autor, 'el más favorable que ustedes puedan imaginarse'". Pues bien, al recoger el artículo en *Nueva campaña* (1887), se suprime esa nota final, pero no se recuperan aquellos "últimos cuatro renglones" del manuscrito clariniano, que el periódico no pudo transcribir por ilegibles (de lo que cabe deducir que tampoco Alas—en el caso de que hubiese querido—estaba en condiciones de hacerlo, pues, según era entonces habitual, ni recuperó el original enviado al periódico madrileño ni menos había guardado copia del mismo). Esa es también la versión del artículo recogida en este tomo V, 1 (pp. 773-781),

pero sin que—de acuerdo con el criterio anunciado—se recoja entre corchetes aquel párrafo final de la versión en *El Globo*. La razón acaso tenga que ver con el hecho de que la reseña no se mencione en el lugar correspondiente del tomo *VII. Artículos (1882-1890)*, donde sí constan otros artículos de Alas aparecidos por esas mismas fechas en el citado periódico madrileño.

En un artículo titulado "Los periódicos", publicado en *El Español* el 28 de octubre de 1899, confesaba Clarín: "De mí sé decir, que cuando se me pregunta qué soy, respondo: principalmente periodista". En consecuencia, no sorprenderá lo que estas *Obras Completas* demuestran de modo fehaciente: si la mayor parte de la escritura de Alas es de índole periodística, es natural que los *Artículos* ocupen seis de sus doce tomos (sin olvidar que también la *Narrativa breve*, buena parte de la *Crítica* y de la obra *Varia* vieron su primera luz en la prensa periódica). Y, sin menoscabo de lo recogido en los demás tomos, no creo exagerado afirmar que esta es la aportación más notable—por largamente esperada—de la colección. Hasta ahora, cualquier interesado en la literatura clariniana podía encontrar, en ediciones tan excelentes como accesibles, sus dos novelas, sus cuentos, casi todos sus libros de crítica, algunos de sus proyectos y relatos inconclusos, su teatro; pero solo disponíamos de antologías y recopilaciones parciales de su ingente obra periodística, cuyo principal rescate e inventario debemos precisamente a quienes se encargan aquí de editar, estudiar y anotar los *Artículos*: Jean-François Botrel (pionero en la recuperación de los *preludios de Clarín*, en 1972) e Yvan Lissorgues (que en 1980-1981 confeccionó un primer índice de esa producción periodística y editó una amplia selección de sus artículos políticos). Ambos, muy justamente, recuerdan a quienes les precedieron o acompañaron en esa tarea, ya desde los años sesenta y setenta: Sergio Beser y Laureano Bonet 1966, Simone Saillard 1973, Antonio Ramos-Gascón 1973, Clara E. Lida 1973.

Según los responsables de esta edición, "el resultado de cuatro decenios de pertinaz exploración en la prensa española y extranjera", son los artículos aquí reunidos, "que vieron la luz en más de 60 publicaciones periódicas entre 1875 y 1901" (cuya minuciosa relación aquí ofrecen). También advierten los editores que de ninguna manera podemos dar por cerrada esta colección, pues, como bien sabemos quienes alguna vez hemos navegado por los procelosos mares de las hemerotecas (sean reales o virtuales, en papel, microfilm o digitalizadas), siempre es posible la aparición de alguna cabecera que se creía perdida, ejemplares sueltos que completan lagunas en las colecciones, colaboraciones inesperadas… Muestra de ese constante incremento del inventario de artículos periodísticos clarinianos es el hecho de que en su edición de *Clarín político*, I (1989: 21), Lissorgues afirmaba que "el conjunto de la producción periodística de Clarín asciende, de marzo de 1875 a junio de 1906, a cosa de 2.000 artículos"; en la nota editorial que abre el tomo V, los editores anuncian que "las investigaciones acumuladas a lo largo de tantos años [que] permiten la publicación hoy de más de 2300 artículos"; pero los reunidos entre los tomos V a X ascienden exactamente a 2472, de lo que cabría deducir que incluso durante el proceso de recopilación y edición de estos textos se han producido nuevos "descubrimientos".

Siguiendo la pauta de esta colección, además de la edición y anotación de los textos de Alas (aquí, esos más de 2472 artículos), cada uno de estos tomos incluye su pertinente estudio introductorio, que va pasando revista a los diversos aspectos y etapas de la producción

periodística de Alas. El del tomo VI, que recoge los 492 artículos publicados desde marzo de 1875 hasta diciembre de 1878, está firmado por Botrel y su título, "Los años de aprendizaje", repite el del primer trabajo académico de su autor (1963), que sirvió de introducción—aquí corregida y actualizada—a su edición de *Preludios* (1972). Ese prólogo se continúa en el titulado "De los *Preludios* a los *Solos de Clarín*", también firmado por Botrel, que precede a los 443 artículos fechados entre enero de 1879 y junio de 1882 reunidos en el tomo VI. El VII recoge 547 artículos, publicados entre julio de 1882 y diciembre de 1890, precedidos de una introducción, "La producción periodística de Leopoldo Alas, *Clarín* (1868-1901)", que firma Lissorgues. De enero de 1891 a diciembre de 1894 datan los 265 artículos coleccionados en el tomo VIII, introducidos por "Leopoldo Alas, *Clarín*, periodista", también de Lissorgues. "El intelectual y 'la pluma de hacer pesetas'" es el sugestivo título de las páginas prologales de Botrel a los 349 artículos, fechados entre enero de 1895 y diciembre de 1897, que contiene el tomo IX. Cierra la serie el tomo X, cuyos 331 artículos datan de enero de 1898 a julio de 1901 (recordemos que Alas murió el 13 de junio), precedidos por el ensayo de Lissorgues "Periodismo y cultura. Clarín y la prensa". Independientemente de la importancia que tiene el disponer al fin de toda (al menos, toda la recuperada hasta hoy) la ingente producción periodística clariniana, las introducciones a esos seis tomos constituyen en su conjunto una aportación definitiva para el estudio de tal faceta en la obra de Alas.

Con el título de *Varia* el tomo XI recoge las demás parcelas que nuestro autor cultivó, editadas y estudiadas por especialistas que ya se habían ocupado de ellas con anterioridad, bajo la coordinación de Leonardo Romero Tobar. Así, Sofía Martín-Gamero (que ya lo había publicado en 1985), recupera aquí su edición y estudio de *Juan Ruyz*, el periódico manuscrito que el joven Leopoldo mantuvo, con su única intervención, entre el 8 de marzo de 1868—cuando aún no había cumplido 16 años—y el 14 de enero de 1869; más de 450 páginas ocupa en esta edición la transcripción de aquel periódico, en cuyas muy diversas secciones (cuentos, poesía, pasatiempos, escenas de costumbres, reflexiones morales y políticas, polémicas ficticias en las que interviene a través de diversas máscaras…) se adivina el talento de quien estaba forjando ya su vocación literaria.

La faceta más profesional y académica de quien fue catedrático de Derecho en las Universidades de Zaragoza y Oviedo se manifiesta en varios textos editados y analizados por Luis García San Miguel (que ya había ocupado de ese aspecto en 1987): bajo el epígrafe de "Escritos jurídicos y académicos" se reúnen su discurso doctoral *El Derecho y la moralidad* (1878); su *Programa de Elementos de Economía Política y Estadística* (1882); sus prólogos a *La lucha por el derecho*, de R. Von Ihering (1881) y a *Los héroes*, de Carlyle (1893); su conferencia *Alcalá Galiano y el periodo constitucional de 1820 a 1823. Causas de la caída del sistema constitucional*, leída en el Ateneo de Madrid en 1886, los *Apuntes de Derecho Natural* (que ya se habían publicado en 1986): sesenta lecciones impartidas en el curso 1896-1897 y otras veintiocho correspondientes al curso 1899-1900.

Lissorgues (que ya las había estudiado en su fundamental monografía de 1983) recupera las conferencias que Alas pronunció en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo madrileño en noviembre y diciembre de 1897, a través de las fidelísimas crónicas—casi transcripciones

taquigráficas—publicadas en *El Globo*. Siguen, con el título "Prólogos a obras ajenas", varios de Alas a obras de Eduardo González Velasco, Émile Zola, Emilia Pardo Bazán, Honoré de Balzac, Andrés Corzuelo, Antonio de Valbuena, Emilio Bobadilla, Salvador Rueda, Urbano González Serrano, Adolfo Posada, Juan Pérez Zuñiga, Rafael Altamira, Ricardo J. Catarineu, Federico Balart, José Quevedo, Enrique Gómez-Carrillo, Juan Ochoa, José Enrique Rodó, León Tolstoi, Demetrio Pola Varela, Vicente Medina…

De los versos de Alas se había ocupado Martínez Cachero en un muy temprano artículo, con ocasión del centenario en 1952; ahora vuelve a hacerlo, a través de un detenido estudio y antología, que organiza en varias secciones: poemas de "celebración"; traducciones de Chenier y Grüm; cantares; cinco sonetos y otros poemas breves; poemas extensos.

La última sección, al cuidado de Leonardo Romero Tobar, recoge la producción teatral de Clarín: no solo su drama *Teresa* (1895), ya editado y estudiado por Romero en 1976, sino otros textos menos conocidos: *Tres en una* (1867), fragmentos de su estudio y traducción de las *Tragedias* de Jean Racine (1870), *Juan Martín-Juan Ruiz* (1873), *La Millonaria* (1897).

El tomo XII y último reúne, además de los *Índices* a los que luego me referiré, el *Epistolario* reunido por Botrel, que integran 486 cartas de Clarín "hoy por hoy publicadas o asequibles" [cito sus palabras], precedidas de un notable estudio introductorio, que pasa revista a cuestiones tan fundamentales como "cartas y autobiografía", "la materialidad de la carta", "la letra de Clarín"; y un epígrafe final, "Hacia una obra epistolar completa", donde se plantea una cuestión cardinal, no del todo resuelta todavía: la recuperación de las cartas dirigidas a don Leopoldo por muy diversos corresponsales (entre ellos, algunos tan decisivos en su biografía y en su obra como Valera, Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Lázaro Galdiano, Unamuno, Valle-Inclán…) Las recogidas en este volumen son (lógicamente, en unas *Obras completas* de Alas) las escritas por él, en su mayor parte publicadas previamente por diversos investigadores, cuyas referencias se ofrecen puntualmente. La ordenación es cronológica, según la fecha que consta en la carta (o, en los bastantes casos en que no consta, las que el editor propone). Ni que decir tiene que un epistolario gana o pierde mucho de su posible utilidad según las notas que lleve: en este caso, como advierte Botrel en el epígrafe "Normas de la edición", que precede a la transcripción de las cartas, en esta edición "se han reproducido las notas puestas al texto de las cartas por los editores originales"; aunque añade que "para evitar cualquier engorrosa repetición, se ha prescindido, por lo general, de las frecuentes y redundantes de hecho, informaciones biográficas o bibliográficas suministradas en cada edición, ofreciéndolas de manera recapitulativa y sucinta en un diccionario final, donde es preciso, pues, buscar la información". He citado *in extenso* esa advertencia pues de ella cabe deducir tanto el laborioso trabajo del editor, como la notable utilidad de ese "Índice-diccionario", cuyas 24 páginas constituyen un curioso repertorio de textos, personajes y personas del mundo clariniano.

El volumen se completa con tres *Índices*, de los que se responsabiliza la propia editorial, que advierte: "los editores de los respectivos tomos o partes de tomos no han tenido responsabilidad alguna en la marcha de esta iniciativa ni han revisado sus resultados". Hay así un "Índice de personas reales" (de Aarón a B. Zurita), otro "Índice de personajes de ficción" (de Abduka a Zutanito), otro "Índice de instituciones" (del *1º de mayo* y *ABC* hasta el *Zollverein*

de Alemania del Norte). Las posibilidades y deficiencias de este trabajo se reconocen en las líneas finales de aquella advertencia: "Ediciones Nobel confía que, a pesar de sus transitorias limitaciones, estos índices resulten útiles a los estudiosos de la obra de Clarín, hasta que una edición electrónica permita más agilidad y exhaustividad en el acceso a tan ingente acervo de textos"

Sea como fuere, y a la espera de que se haga realidad esa anunciada edición electrónica (excelentemente suplida, por ahora, por la Biblioteca Virtual Cervantes: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/clarin/), podemos darnos por muy satisfechos de que aquella tan deseada aspiración—ver reunida toda la obra de Leopoldo Alas—sea ya una realidad; aunque todos los que han participado en ello merecen nuestra gratitud, creo de justicia personalizar ese agradecimiento en don José María Martínez Cachero, que tanto esfuerzo e ilusión puso en ese proyecto, y que pudo verlo culminado antes de que nos dejase, en julio de 2010.

Universidad de Santiago de Compostela

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo. *Obras completas, I. La Regenta*. Ed. J. Mª Martínez Cachero. Oviedo: Ediciones Nobel, 2003. Impreso.

—. *Obras completas, II. Su único hijo. Proyectos novelescos y fragmentos narrativos*. Ed. J. Oleza, Oviedo: Ediciones Nobel, 2004. Impreso.

—. *Obras completas, III. Narrativa breve*. Ed. C. Richmond, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003. Impreso.

—. *Obras completas, IV. Crítica*. Ed. L. Bonet con la colaboración de J. Estruch y F. Navarro, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003. 2 vols. Impreso.

—. *Obras completas, V. Artículos (1875-1878)*. Ed. J.-F. Botrel e Y. Lissorgues. Oviedo: Ediciones Nobel, 2002. Impreso.

—. *Obras completas, VI. Artículos (1879-1882)*. Ed. J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003. Impreso.

—. *Obras completas, VII. Artículos (1882-1890)*. Ed. J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo: Ediciones Nobel, 2004. Impreso.

—. *Obras completas, VIII. Artículos (1891-1894)*. Ed. Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2005.

—. *Obras completas, IX. Artículos (1895-1897)*. Ed. Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2005. Impreso.

—. *Obras completas, X. Artículos (1898-1901)*. Ed. Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2006. Impreso.

—. *Obras completas, XI. Varia*. Ed. L. Romero Tobar *et al.*, Oviedo: Ediciones Nobel, 2006. Impreso.

—. *Obras completas, XII. Epistolario e Índices*. Ed. J.-F. Botrel, Oviedo: Ediciones Nobel, 2009. Impreso.

—. *Apuntes de clase de Clarín*. Recogidos por J. M. Acebal González. Comentarios de L. García-San Miguel y E. Díaz. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1986. Impreso.

Beser, S. *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968. Impreso.

Beser, S. y L. Bonet. "Índice de colaboraciones de Leopoldo Alas en la prensa barcelonesa." *Archivum*, 16 (1966): 157-211. Impreso.

Botrel, J. F. *Los años de aprendizaje de Leopoldo Alas, Clarín (1875-1880)*.Mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures sous la direction de M. Darbord, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Rennes, Juin 1963.

—. (ed.). *Preludios de "Clarín"*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

García San Miguel, L. *El pensamiento de Leopoldo Alas "Clarín"*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1987. Impreso.

Gómez, J. L. (ed.). Leopoldo Alas: *La Regenta. "El diablo en Semana Santa"*. Barcelona: Planeta, 1989; nueva ed., en colaboración con R. Martín, de *La Regenta*, Barcelona: Crítica, 2006. Impreso.

González Herrán, J. M. *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander: Ediciones de la Librería Estvdio - Ayuntamiento de Santander, 1983. Impreso.

—. "'Artículos' / 'cuentos' en la literatura periodística de *Clarín* y Pardo Bazán". *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX*. Eds. L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M. Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira. Barcelona: Universitat de Barcelona: PPU, 2002. 209-27. Impreso.

Lida, C. E. (ed.), Leopoldo Alas: "El hambre en Andalucía". *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español (1835-1888). Textos y documentos*, Madrid: Siglo XXI, 1973. Impreso.

Lissorgues, Y. *La producción periodística de Leopoldo Alas (Clarín). Índices*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1981. Impreso.

—. (ed.). *Clarín político. Leopoldo Alas (Clarín) frente a la problemática política y social de la España de su tiempo (1875-1901). Estudio y Antología*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1980-1981. 2 vols. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 1989. 3ª ed. Oviedo: K.R.K., 2004. Impreso.

—. *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas "Clarín", 1875-1901*. París: Editions du CNRS, 1983; trad.: *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín (1875-1901)*. Oviedo: G.E.A., 1996. Impreso.

Martín-Gamero, S. (ed.). L. A.: *"Juan Ruiz" (Periódico humorístico)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. Impreso.

Martínez Cachero, J.M. "Los versos de Leopoldo Alas." *Archivum* 2 (1952): 89-111. Impreso.

—. (ed.). Leopoldo Alas: *La Regenta*. Barcelona: Planeta, 1963. Impreso.

—. (ed.). Leopoldo Alas: *La Regenta.* Oviedo: Nobel, 1994. Impreso.

Oleza, J. (ed.). Leopoldo Alas: *La Regenta*. Madrid: Cátedra, 1984 [a partir de la 2ª ed., corregida]. Impreso.

—. (ed.). Leopoldo Alas: *Su único hijo*. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.

Ramos-Gascón, A. (ed.), L. A.: *Obra olvidada. Artículos de crítica*. Madrid: Júcar, 1973. Impreso.

—. Richmond, C. (ed.). Leopoldo Alas: *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2000. Impreso.

—. *Aproximaciones a la narrativa breve de Clarín*. Oviedo: Nobel, 2003. Impreso.

—. Romero, L. (ed.). L. A.: *Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos*. Madrid: Castalia, 1976. Impreso.

Saillard, S. *Leopoldo Alas Clarín, collaborateur du journal El Día. Du journalisme au roman.* Thèse pour le Doctorat d'État, Université de Toulouse-Le Mirail, 1973.

—. (ed.). Leopoldo Alas: *El hambre en Andalucía*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000. Impreso.

Sanz Villanueva, S. "Ediciones desconocidas de *La Regenta*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 370 (1981): 173-77. Impreso.

—. Sobejano, G. (ed.). Leopoldo Alas: *La Regenta*. Barcelona: Noguer, 1976; reed.: Madrid: Castalia, 1981. Impreso.

Varela Jácome, B., *Alas, "Clarín"*. Madrid: Edaf, 1980. Impreso.

"[E]L HOMBRE SE NOS REVELA MEJOR": THE PLACE OF PHOTOGRAPHY AND THE VISUAL ARTS IN *MISERICORDIA*

Curtiss Wasson

Stephen Miller's exhaustive study of Galdós's sketch albums, *Galdós gráfico*, also serves to catalogue the visual material found in the library of the Casa-Museo Pérez Galdós. Among the collection are thirteen volumes of clippings, mainly etchings and other visual material, primarily taken from periodical literature, and three albums of photographic *carte de visite*, or collectible photo-cards (Miller 139; 160). The volumes of clippings, all in good condition, are filled with diverse materials, juxtaposed with complete indifference to thematic or chronological order (153). This indifference translates into the elimination of many of the titles and other identifying features from the clippings (144-45). The volumes of clippings probably date from 1880, a year in which Galdós does not publish anything, in part because he spent the year planning an illustrated edition of the *Episodios nacionales* (158-59). In his study, Miller also suggests that the volumes reflect Galdós's general interest in documenting his contemporary reality (159-60).

In comparison to the jumbled albums of clippings, the photograph albums are thematically organized, and in varying condition, with the worst being that of the volume dedicated to literary and cultural figures of note (161). Although Miller casts doubt on Galdós's role in collecting the images, due to the several hands in which the inscriptions are written, two of the three volumes bear his *ex libris*, and the first replicates certain preoccupations present in his albums of clippings (161).

Critical attention to visual technologies and their relationship to Galdosian narrative has largely been focused on the kinds of items found in the first set of volumes (that is, etchings and the like), rather than the photograph albums, which are in worn condition, and could be considered cheaper, thus poorly made, mass-produced, and therefore uninteresting in comparison to the sketchbooks and albums of clippings. Rather than a lack of value, however, the worn condition of the photo albums, in contrast to the near-pristine albums of clippings, might suggest their constant use as another means of visualizing contemporary reality. Additionally, if one compares the large selection of clippings and the small collection of albums, it appears that repetition is less the province of photography than of other, more time-consuming forms of visual representation. If the clippings are eclectic and repetitive, the photographs are selective and unique.

Discounting the photo albums for the collection of clippings is a response to cues we find within the narrative theory of the nineteenth century, and within later critical suppositions about the relationship between the narrative of the time and photography, in both of which the disjunction between photography and artistry is strictly maintained.[1] Galdós's reliance on painterly metaphors within his novelistic theory leads critics to focus on painting and etching within Galdosian narrative. As a result, the presence of the photograph in Galdós's novels is unexplored. Yet photography too subtends his narrative theory, primarily in the ways in which

he describes his contemporaries as a mutable crowd, one seemingly best captured by the camera's lens.

In what follows, I explore how the tension between rapid movement and artistic discourse plays out in *Misericordia* (1897), concluded only two months after Galdós's February 7th address to the Real Academia Española, *La sociedad presente como materia novelable*. *Misericordia* can be read as a hybrid creation, as painterly metaphor in the novel gives way to and is underlined by photographic imagery.[2] I contend that the less exact and more time-consuming visual arts, such as painting and engraving, serve as the metaphor for the repetitive gesture on which the narrative of *Misericordia* is constructed. If the painter or etcher retraces lines to create a picture and construct meaning, so too does the novelist gradually build narrative structure and characterization through the accumulation of lines.[3] This accumulation, when done to excess, results in little more than cliché.[4]

In this I differ from the usual formulation of photography as an inherently repetitive genre. I suggest instead that repetition in *Misericordia* originates in earlier visual arts related to etching and printing—cliché and stereotype, the former of which only recently conceptually linked to photography. And photography does in Galdós's novel what etching and related arts do not: capture the movement of modernity, the unrepeatable event.[5]

Reading Visual Cues in Galdosian Literary Theory

Galdós's inaugural discourse to the *Real Academia Española*, given, as noted, two months before the completion of *Misericordia*, reflects on the rapidity and constant movement in literary style and tastes:

> Porque si en el orden científico la rapidez con que se suceden los inventos, ó las aplicaciones de los agentes físicos, hace que los asombros de hoy sean vulgaridades mañana, y que todo prodigioso descubrimiento sea pronto obscurecido por nuevas maravillas de la mecánica y de la industria, del mismo modo, en el orden literario, parece que es ley la volubilidad de la opinión estética, y de continuo la vemos pasar ante nuestros ojos, fugaz y antojadiza, como las modas de vestir. Y así, en brevísimo tiempo, saltamos del idealismo nebuloso a los extremos de la naturalidad: hoy amamos el detalle menudo, mañana las líneas amplias y vigorosas […].[6] (*La sociedad* 22)

Galdós links narrative tastes to shifts in fashion, and introduces both with reference to technological evolution. Just as scientific progress makes the wonders of today "vulgaridades" upon the morrow, so too do the mutable public's demands determine what counts as fashionable in both narrative and clothing (22). These shifts in taste and custom would seem to demand an equal rapidity in the writing process itself, for the author must keep abreast of the times. Galdós's observation significantly comes dressed in language suggestive of painting ("detalle menudo"; "líneas amplias y vigorosas"), while highlighting rapid aesthetic shifts as the hallmark of contemporary society (22). The constant alterations in the tastes of late-nineteenth century audiences are reflections of the protean nature of society itself: "En resumen: la misma confusión evolutiva que advertimos en la sociedad, primera materia del arte novelesco, se nos

traduce en éste por la indecisión de sus ideales, por lo variable de sus formas […]" (23).

Galdós considers rapidly changing aesthetics as a sign of social decay and a loss of distinction, which he describes as a process of "nivelización" that will result in a "muchedumbre caótica" (21; 19). Ways of speaking are becoming standardized, and cities and people are losing their long-held physiognomies, which are no longer "máscaras moldeadas" (20). Human beings and urban landscapes are undergoing a kind of metamorphosis in which both color and form are leeched away, and society as Galdós knows and sees it is in the process of decomposition ("descomposición social") (19-23; reference to p. 23).

Society's decay is a particularly appealing state of affairs for the novelist, however, since such leveling means the loss of type:

> Perdemos los tipos, pero *el hombre se nos revela mejor*, y el Arte se avalora sólo con dar á los seres imaginarios vida más humana que social. Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande, y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes […]. (24-25; my emphasis)

The constantly shifting society Galdós describes demands radical honesty from the artist, who is repaid by his work's value. Confronted with the naked modern subject, in both literal and metaphoric senses of the word, the artist cannot but work harder to depict the subject's true face. The artist who uses clichés relies on meaningless and exhausted tropes. The contemporary artist, in contrast, should strive to create characters that are more human than type, granting them "vida más humana que social," which can be read as a turn from social to psychological discourse, from flat characterization to interior depth (25).

Since writing the modern novel is more difficult than using cliché, however, it will take time, which means, in turn, that metaphors of painting are used as the most adequate to represent this new kind of art: "Quiero, pues, examinar brevemente ese *natural*, hablando en términos pictóricos, que extendido en derredor nuestro, nos dice y aun nos manda que le pintemos, pidiéndonos con arduosa sugestión su retrato para recrearse en él, ó abominar del artista con crítica severa" (14). The metaphorical lexicon of painting–*natural*, *pictóricos, pintemos, retrato*–emphasizes the line that Galdós takes with regard to the novelist's art, which at the same time seems to be in dissonance with the rapidity of the ever-shifting society that Galdós describes in his lecture. The disparity between *brevemente* and *pintemos* signals a conflict between painterly and photographic views of reality that will play itself out in *Misericordia*. By describing narrative in terms of painting yet signaling rapidity as the characteristic trait of the social world the narrative depicts, Galdós unwittingly evidences a contradiction between contemporary society's constant movement, the preterit customs to which his characters are still attached, and the slow tempo of the novelistic genre, described in painterly terms. I would suggest instead that photography is an apt metaphor for the art of fiction in Galdós's time and, furthermore, that this metaphor forms part of the unconscious of *Misericordia*'s narrative.

Key to any distinction between painterly and photographic visions is the term *revelar*, which acquires an additional meaning in the 1899 edition of the *Diccionario* of the Real

Academia Española: "Hacer visible la imagen impresa en la plancha fotográfica" (873). Although the definition proposes an agent engaged in the process of revelation ("hacer visible") (873), Galdós's phrasing expresses passivity, as if the image will reveal itself to the modern author ("el hombre se nos revela mejor") (Galdós, *La sociedad* 25). This passivity makes sense in the rapidly-moving modernity that Galdós as novelist observes, but it does not mesh well with the artistic activity described in *La sociedad*. Rather than the scripting hand, the author becomes an observing–at best, capturing–eye, thus eliminating the creative space in which the author traditionally intervenes.[7]

In addition, the singularity of revelation echoes the logic of the modern city, in which contingency trumps routine, and the unexpected face is more often seen than a familiar type. In "La novela en el tranvía," Galdós describes "aquel breve conocimiento con personas que no hemos visto y que probablemente no volveremos a ver" as both "singular" and as an echo of human existence ("Se parece aquello a la vida humana") (78). In a similar vein, Walter Benjamin, writing about one of Baudelaire's sonnets, describes how the poet's body "twitch[es] spasmodically" upon seeing a beautiful woman, not because the "image has taken possession of every fiber of his being," but because "of the shock with which an imperious desire suddenly overcomes a lonely man" (*Paris 77)*. This "shock" is not about the sublime rapture of the image, but the suddenness of the image's appearance and disappearance. If the crowd subsequently separates the poet from his desire's object, the very existence of the multitude is the necessary condition of desire's existence, or its possibility. And the possibility of capturing the moment occurs at the pace of the crowd's movement, as Ramón de Mesonero Romanos described in 1862:

> Ahora, por el contrario, al paso que el artista ha ido sintiendo enervadas con la edad sus fuerzas y su imaginación, la sociedad del siglo se ha rejuvenecido y vigorizado, en términos de cambiar á cada paso y en cada día de colorido, de fisonomía, de intención. –En vano el pintor fatigado la persigue y estudia, espiando sus movimientos, sus actitudes, sus tendencias; –trabajo inútil; –la sociedad se le escapa de la vista; el modelo se le deshace entre las manos; imposible sorprenderle en un momento de reposo; y sólo echando mano de los progresos velocíferos de la época, del vapor, de la fotografía y de la chispa eléctrica, puede acaso alcanzar á seguir su senda rápida é indecisa; puede fijar sus volubles facciones en el lienzo; puede entablar con ella instantánea y mental comunicacion. (ix-x)

In this passage, Mesonero Romanos narrates the contrast between an enervated artist and a rejuvenated and mutable public. The artist's fatigue can be ascribed precisely to the citizenry's vigorously shifting forms and faces. In Mesonero's description of this state of affairs, the model continually comes undone in the artist's hands ("el modelo se le deshace entre las manos"), and the use of cliché becomes impossible. The only way to bridge the gap between artist and subject is by taking advantage of modern means of depiction, photography among them. Faced with such technical advances, the artist, read here as both author and painter, will eventually give up the old tools of his office for new ones, better fitted to the times.[8] Photography permits

the author or artist to understand the era and establish "instantánea y mental comunicación" with it–even if the end result is a more traditional work of art, affixed to a canvas (Mesonero Romanos x).

If Mesonero Romanos recognizes in 1862 that the possibility of capturing the moment has to occur at the crowd's pace–and at the speed of a shutter's click–then Galdós's 1897 speech, which eschews photography as a metaphor for the literary arts, seems almost deliberately antiquated, even clichéd. If the figure of the author in Galdós's *La sociedad* is that of a painter, one bent on capturing the color and form of a society rapidly losing both, Mesonero Romanos's authorial voice explains the exhaustion that such a painter-author might feel, faced with a vigorous and lively public.

The Galdós of 1897 also seems less attached to movement than the Galdós we see in 1865 and 1870. In his "Revista de la Semana" from December 31, 1865, Galdós wrote that photography "[m]atará el retrato al oleo, no habrá más Van Dyck en el mundo" (*Prosa* 667). In 1870, he would call for a novel that combined the "rapidez" of photography with the "belleza" of painting ("Noticias literarias," *Prosa* 26), even though he generally decried the "feverish composition" of serial novelists in his studies on fiction (Ríos-Font 45; also see Ríos-Font 44-46). The Galdós of 1897, however, appeals to painterly metaphors, repeating as he does so a commonplace about the relationship between art and literature, as well as marking the distance between those commonplaces and the reality the novelist inhabits. Like many of the characters of *Misericordia*, Galdós reiterates the enchantment of past ways of seeing at the same time that he unwittingly describes their obsolescence, clinging to painting and related arts when photography has already come to subtend or supplant them.

Cliché and Revelation in *Misericordia*

Emblematic of my analysis is the description of the portrait of don Carlos Moreno Trujillo's dead wife. The portrait is embedded within a rhetoric of obsolescence, indicative of the relationship between pictorial art, photography, and narrative in *Misericordia*.

> La pared del centro ostentaba el retrato de Doña Pura, cubierto con una gasa negra, en marco que parecía de oro puro. Otros retratos de fotografía, que debían de ser de las hijas, yernos y nietecillos de D. Carlos, veíanse en diversas partes de la estancia. Junto al cuadro grande, y pegadas a él, como las ofrendas o ex-votos en el altar, pendían multitud de coronas de trapo con figuradas rosas, violetas y narcisos, y luengas cintas negras con letras de oro. Eran las coronas que había llevado la señora en su entierro, y que D. Carlos quiso conservar en casa, porque no se estropeasen en la intemperie del camposanto. Sobre la chimenea, nunca encendida, había un reloj de bronce con figuras, que no andaba, y no lejos de allí un almanaque americano, en la fecha del día anterior. (129)

The portrait of Doña Pura is, like other artifacts of mourning, a feature of nineteenth-century middle-class life, one that shows a quite understandable attachment on don Carlos's part to his deceased wife.[9] Although the weight given this particular portrait brings to mind its consolatory effect, its context intimates its importance as a means of representation. The description

of the portrait highlights the distinction between being and seeming; it reflects upon representation and authenticity. Doña Pura's portrait is covered in gauze, which duplicates on a textual level the veiling effect that the narrative provides, bent as it is on describing everything surrounding the portrait rather than the painting itself. The portrait is decorated by a frame that appears to be made of gold, suggesting that its nature is disguised, and that its reality is therefore hard to fix. Instead of signifying closure, the frame points the reader to other displays of artifice, primarily woven crowns that bear crafted flowers. *Figuradas* makes clear some of the difficulties in reading this passage, the term implying simultaneously the presence of something within a description; and something that has been constructed. *Figuradas* highlights the flowers' existence–that is, as something named in the account–, yet could also indicate something that should be taken for flowers, but is a fabrication. By means of these false flowers and ribbons bearing writing, the narrative blurs the distinction between content, frame, and *hors* frame material. It also distorts the line between writing and the pictorial, wrapping one into the other and spilling over in multiplying clichés of mourning. Hazel Gold's observation that Galdosian frames "[…] resist formal closure, duplicate themselves in abyssal structures, or perversely circumscribe an empty field, thereby admonishing readers they must look elsewhere for a repository of stable meaning," is applicable to this passage (*Reframing 3).*

In contrast to the portrait, the photographs are dealt with parenthetically. The passage's descriptive force is focused on the painting, which draws attention to itself both by the preponderance of its decoration, already discussed, and verbal cues as to its importance. Rather than being seen ("veíanse") as the photographs are, the painting draws the spectator's attention by force ("ostentaba") (*Misericordia* 129). The portrait dominates the room through its positioning and ornamentation, whereas the photographs are scattered throughout the study; they do not excite critical attention.

The difference between painting and photographs recalls Roland Barthes' distinction between denotation and signification of "the real." Whereas the portrait seems to denote the real while still maintaining decorative and symbolic functions, the photographs "signify" the real ("Reality" 148).[10] The painted portrait is not included simply because it would be expected in the world the novel depicts, as a standard feature of the nineteenth-century parlor. Rather, in its symbolic and tropic suggestiveness, the portrait is an invitation to further interpretation through its constant references to appearance, veiling, figuration and substitution. The photographs, on the other hand, simply *are*; they seem not to require further interpretive practice, except in contradistinction to the painted portrait. They are objects that, in their multiplicity and by their quotidian nature, go beyond representing the real to *become* the real (Barthes 148). Their placement in the description complicates the critical turn so often taken with respect to this novel, a turn dependent on verbal duplications as opposed to visual styles. This complication reflects certain crucial problems with the distinctions often made between high (painting) and low (photography) forms of culture, and between art and commerce.

On the surface, the scene in don Carlos's study appears to confirm the suppositions held about the importance of art objects versus commercially reproduced images. The very multiplicity of the photographs, and the simultaneous miserliness of their description, suggest the photograph's lack of aura because of its positioning as a mass-produced good in a mar-

ket economy. Walter Benjamin describes how the photograph denies power and historicity, thereby negating any sense of aura to it (*Work* 27). Benjamin's exception for the "fleeting expression of a human face" (*Work* 27) in the photographic portrait is hardly warranted, given that the "masificación" of the portrait, and other "modalidades de la misma," are key features of nineteenth century photographic practice (Fontanella 210).[11] One of the casualties of the dissemination of photography is the painted portrait in miniature, largely due to the greatly reduced costs of the former (López Mondéjar 50).

The scattering of unadorned photographs in don Carlos's study versus the one richly decorated portrait implies the relative value of each group, a value driven home by narrative economies at play in this particular passage. The portrait is artisanal, sumptuously adorned, and covered in more verbiage, and therefore appears to be more valuable than the spread of photographs.[12] The value of the portrait, in narrative terms, also accounts for the proliferation of objects surrounding it, objects which imply both the process of mourning, and the exhaustion of painting as a genre. An unlit chimney, an unwound clock, and an almanac that is consistently turned to the previous day's entry bracket the portrait, signifying a fixity and morbidity that not only applies to the sitter, but also to the custom of painting portraits–recall Benina's description of the marvels of the rapidity of the photographic portrait, mentioned earlier in this essay (*Misericordia* 141). Wrapped in funeral weeds attached to "luengas cintas negras," the painting substitutes for don Carlos's lost spouse, but implies by that very substitution the metonymic process of technological development: some other *techne* will come to take the portrait's place, just as the younger generation eventually will crowd out its ancestors (129). Even though the photograph's victory as the preferred means of representation is assured, narrative investment in the portrait conveys a struggle between the two forms of depiction that plays itself out in Galdosian narrative theory and practice.

This tension is present from the novel's outset. Its opening passage, focused on the Janus-like church of San Sebastián, had already communicated a sense of painting and etching as preterit visions of contemporary realities. The description of the two-faced building, commented on by Peter Bly, Geoffrey Ribbans, Nicholas Round, Pierre Ullman, and Diane Urey, among others, illustrates one of *Misericordia*'s major themes, the bifurcated nature of the novel's characters and title.[13] With the exception of a handful of scholars, however, the church's deliberately *costumbrista* presentation has been all but ignored.[14]

> En la cara del Sur campea, sobre una puerta chabacana, la imagen barroca del santo mártir, retorcida en actitud más danzante que religiosa; en la del norte, desnuda de ornatos, pobre y vulgar, se alza la torre, de la cual podría creerse que se pone en jarras, soltándole cuatro frescas a la Plaza del Ángel. Por una y otra banda, las caras o fachadas tienen anchuras, quiere decirse, patios cercados de verjas mohosas, y en ellos tiestos con lindos arbustos, y un mercado de flores que recrea la vista. En ninguna parte como aquí advertiréis el encanto, la simpatía, el ángel, dicho sea en andaluz, que despiden de sí, como tenue fragancia, las cosas vulgares, o algunas de las infinitas cosas vulgares que hay en el mundo. Feo y pedestre como un pliego de aleluyas o como los romances de ciego, el edificio bifronte, con su torre *barbiana*, el cupulín de la capilla de la Novena, los irregulares techos y cortados muros, con su afeite barato de ocre, sus patios floridos, sus hierros mohosos en la calle y en el alto

> campanario, ofrece un conjunto gracioso, picante, *majo*, por decirlo de una vez. Es un rinconcito de Madrid que debemos conservar cariñosamente, como anticuarios coleccionistas, porque la caricatura monumental también es un arte. Admiremos en este San Sebastián, heredero de los tiempos viejos, la estampa ridícula y tosca, y guardémoslo como un lindo mamarracho (62-63).

The excessiveness of the descriptive passage creates the irony that Urey points to in her study, cataloguing the "intertextuality" of the passage as "the architecture of the language of description, of the portrait of the heroine, of the Madrid of the novel, and of the novelesque structure as a totality" (60). While the language provides notable winks in the reader's direction, with an abundance of "oxymoron[ic]" terms such as "lindo mamarracho," as Urey mentions (62), or "caricatura monumental" (my own note), what has not been commented on in this portrait is how ways of seeing are linked to repetition, and how out of place they will come to seem as the novel progresses. This parodic description of the Church must be read in awkward tension with Galdós's 1897 evocation of painting as the most appropriate form of art to capture contemporary realities. If in *Misericordia* the narrative voice mockingly adopts a *costumbrista* tone to paint the opening scene as a kind of quaint collectible, as I will argue below, then Galdós's continual reference to painterly metaphor in the contemporary speech to the Real Academia seems quaintly framed as well, rejecting photorealism for laboriously redrawn characterization. *Misericordia* shows how Galdosian narrative navigates the uneasy path between these two poles, and how parody can display both affection toward and critique of the parodied object.

Visual clichés pile up in the description of San Sebastián: the dancing saint and waspish tower watch over tranquil patios that host a flower market, whose sole purpose is to delight the vision ("recrea la vista") (*Misericordia* 62). The patios are part of an overall image of picturesque tranquility, reinforced by the repetitive mention of both mossy ironwork and flower-filled patios. These decorative elements are thematically echoed in the use of *costumbrista* terms from Andalusia and Madrid, which tie visual reiterations to verbal echoes, *angel* and *majo* expressing similar concepts of attractiveness and charm. The presentation of San Sebastián is old-fashioned, doubly so because it is a kind of clichéd picturesque drawing among other collectable forms of art. It is not simply old; it is past date–and, as a result, full of clichés that typically circulate in poetic descriptions of run-down churchyards. In particular, the poorly painted walls and mossy ironwork suggest mid-century catalogues of Spain's monumental ruins, such as Genaro Pérez Villaamil and Patricio de la Escosura's *España artística y monumental* (3 volumes; 1842-44), and Francisco Javier Parcerisa's series *Recuerdos y bellezas de España* (12 volumes; 1839-65), as well as Galdós's own volumes of clippings. Texts such as *Recuerdos* displayed the "poética y monumental fisonomía" (Parcerisa 211) of each of the regions covered, and were aimed at precisely the sort of audience that would collect illustrated magazines in the latter half of the nineteenth century (Ariño Colás 73-4). Lou Charnon-Deutsch describes how "frameable portraits" and other pictorial elements in such periodicals "[…] helped to transform the illustrated magazine into a permanent fixture of a bourgeois consumer society eager to Europeanize its tastes and satisfy its drive for the acquisition of mass-produced goods" (17).[15] If the images in such periodicals have enduring value, then part of that that value lies in demonstrating the typicity and quaintness of the local as a banal sort of commodity.

It is hardly surprising, then, that the Church of San Sebastián is described as a type meant to be archived as if by "anticuarios coleccionistas" (*Misericordia* 63). The genres and forms of depiction that the church invokes imply both the transmission and duplication of picturesque images, and of their exhaustion as bearers of meaning. The images circulate in multiples; like the church, they are some of the "infinitas cosas vulgares" that exist in the world of the novel (62). But these means of viewing the vulgar church also show their age, as the church's painted walls give indication that the image the narrative voice develops is out of sync with contemporary modes of seeing. The "afeite barato de ocre" which adorns the churchyard suggests the yellowing of printed images, whether they be *estampas* or *aleluyas*, and implies their lack of utility as means of visualizing modernity (63).

Like the *estampa,* the *aleluya* served a wide variety of publics in the nineteenth century, though it primarily was a cheap, ephemeral genre, often scattered to the wind in popular festivals (Grant 308-09). As a genre not meant to last and, in effect, fading from view during the time that *Misericordia* is set, the *aleluya* is cheap, hardly fit for collecting. Part of the irony in the depiction of the church, I argue, has much to do with the wearing out of genre, and with the collection of that which should be uncollectable because it is without value and cliché.

Even the caricature, which was a quite active form of depiction in the late nineteenth century, suffered a lapse in quality during those same years. This is not to imply that caricature is not a valid form of artistry, or that it was not actively practiced in Galdós's time. In his study of contemporary caricaturists, however, José Francés describes the latter decades of the nineteenth century as a period of artistic and literary decline, one in which copying was rampant and originality on the wane (33). Though caricature was a widespread genre in the last years of the nineteenth century, with a number of publications relying on caricature as the primary form of illustration, such drawings were produced in a "ciclo de mediocridad y ramplonería," from which future artists would learn little (33). Although an argument can be made in favor of rapidity and condensation as hallmarks of the caricature and, therefore, of caricature as a modern genre (McLees 34; 33), the repetitive aspects of caricature, particularly within the Spanish context, contribute to the feeling that the genre traces old lines and old scenarios instead of developing new ones.

In her study of caricature in *Misericordia,* Marian Smolen notes how the denizens of the Church of San Sebastián are configured through the lens of this genre, "[…] como personificación de una característica estática, como si fueran de figuras también fijas […]" (65). Like the recycled and staid images that dominate the description of the Church of San Sebastián, the characters themselves are clichés and are, in turn, prone to reiteration in their unswerving daily dealings. Don Carlos Moreno Trujillo best exemplifies this general narrative and societal tendency:

> Era hombre tan extremadamente metódico, que su vida entera encajaba dentro de un programa irreductible, determinante de sus actos todos, así morales como físicos, de las graves resoluciones, así como de los pasatiempos insignificantes, y hasta del moverse y del respirar. Con un solo ejemplo se demuestra el poder de la rutinaria costumbre en aquel santo varón, y es que, viviendo en aquellos días […] en la calle de Atocha, entraba siempre por la verja de la calle de San Sebastián y puerta del Norte […]. (69-70)

Don Carlos's visit to San Sebastián is a repetition of a "rutinaria costumbre" that hardly fits geographical logic: entering the church by the door that he has always entered by, even though he lives closer to the opposite door (70). This repetition frames further repetitions: don Carlos's budgeted acts of charity; his visits to all the chapels in an unswerving order ("guardando una orden que en ninguna ocasión se alteraba"); his hearing "dos misitas, siempre dos, ni una más ni una menos"; his conversations with the sacristan; and, finally, his departing the church by the opposite door from which he entered (70-71). Although the narrative voice insists that the reader accept the act of entering San Sebastián through a determined door as synecdoche of don Carlos's life ("Con un solo ejemplo se demuestra el poder de la rutinaria costumbre en aquel santo varón"), it actually presents the reader with multiple separate repetitions, reiterating, *ad nauseam*, the meticulousness with which don Carlos retraces his steps (70).

On one level, this description of don Carlos makes of him a ridiculous personage, a characterization borne out by later narrative events.[16] At the same time, however, the narrative compulsion to repeat don Carlos's itinerary, itself a catalogue of unswerving gesture and pattern, signals the uneasy balance this narrative voice strikes between parody and sincerity. If parody "is […] to at least some extent ambivalently constructed from the target which it refunctions," according to Margaret Rose (83), then repetition can be both a sign of critique of a staid social order, and a reaffirmation of those same societal–and, it must be said, narrative–norms. In his study of parody, Simon Dentith agrees, noting that parody "can act to preserve the very forms that it attacks" (37). Although Linda Hutcheon would argue that parody is based on the difference between the original and the parodic text–this difference often being coded through irony (31)–it is not entirely clear that the narrative voice of *Misericordia* is sufficiently distinct from the repetitive discourses from which it cribs.

I would therefore argue that in spite of the mocking tone with which the narrative voice describes the Church of San Sebastián and its denizens, the same voice seems as programmatic as don Carlos, as desirous of the kinds of repetition that serve to underpin both the social order and the narrative structure of *Misericordia*. Regarding the stability of the social order, Teresa Fuentes Peris has demonstrated that don Carlos's acts of charity have the effect of the "maintenance of the *cultura de la pobreza"* (112). More importantly for my purposes, as layers of habit create unswerving personalities, layers of narrative duplication shift from repetition as critique to seemingly unalterable fictions and characterizations. Just as the social order is dependent on repetition–Almudena's comment that he expected to see don Carlos that day, "aunque se helara el cero de los *terromotos*" (*Misericordia* 68), is a clear sign of this dependence–so too does the narrative rely on caricature and cliché, tired means of visual representation, to convey meaning.

If the social, narratological and visual order depend on repetition, then the presence of a reiterable photographic *carte de visite* at the center of *Misericordia* hardly seems surprising.[17] Frasquito Ponte y Delgado, one of the penniless *cursis* helped by Benina, uses his remaining peseta to purchase a portrait of the Empress Eugenie in "tamaño de tarjeta ordinaria." As the delirious gentleman relates: "No lo había más que en casa de Laurent, y no lo daban por menos de una peseta… Forzoso adquirirlo, demostrar a Obdulia la similitud…," a "similitud" which Frasquito had also described as a "perfecta semejanza" between Obdulia and the Spanish-born

consort of Napoleon III (196). For Frasquito, the abandoned daughter of a middle class family brought to ruin by overspending and the former empress of France "son idénticas," suggesting as he makes this claim not only the height of his delusion, but also the duplication of a duplication (196). Just as the photograph is a reiterable likeness of the Empress, one freely copied, the character (of) Obdulia can be seen as a copy of the photograph. Frasquito takes appearance for essence, and typicity for character–hardly a surprising result in a period in which commentators complained about the similarity of poses, props and accoutrements that figured in photographic portraits (López Mondéjar 57; Fernández 339; Armstrong 19).

It would be incorrect to take away from this, however, the idea of the *carte* as a copy of Obdulia, or to associate the photograph exclusively with the idea of duplication. The equation between Obdulia and the former empress is filtered through Frasquito's perception, which is colored by his illness, invested in past glories, and predetermined to find copies where there are none. Though he insists that the empress and Obdulia are "la misma persona," Benigna describes them as *somewhat* alike: "Algo se le parece en la corte de la cara; pero no es mismamente" (*Misericordia* 173*;* 196). Obdulia is, at best, a degraded variation on the original; the photograph is not her double.

The photograph itself is a copy, and yet it is unique. Even though the image of the Empress was bound to have been popular–the *carte* of her consort by Disdéri being perhaps the best-known of the nineteenth century–Frasquito only finds the photo in one place, at Jean Laurent's studio, established in 1856.[18] Although Laurent's catalogue was quite vast, its primary focus was fine art, landscape, and architectural photography, with the exception of some volumes of *tipos*, so it is unusual (though not improbable) for Frasquito to have purchased a picture of the Empress there.[19] In any case, this is the only *carte* that circulates in *Misericordia*, its price (one *peseta*, the only one Frasquito holds) indicative of its singularity. In comparison to the numerous photos scattered around don Carlos's study, this photo is accorded particular value because–or in spite–of its misreading as type.

In a novel that highlights repetition as the basis of the social order, possible repetitions that turn out to be singularities, such as the *carte*, signal the unraveling of the social plotlines on which *Misericordia* depends, in formal association with photography. Repetition is eventually rejected in the novel in favor of the singular character. Obdulia is not an empress; Benigna is herself not truly reiterable: "–Yo le suplico a usted, mi señor don Romualdo–dijo Doña Francisca enteramente trastornada ya–, […] que no haga ningún caso de las Beninas figuradas que puedan salir por ahí, y se atenga a la propia y legítima Nina […]" (*Misericordia* 269). While the irony resides in that the "propia y legítima Nina" does not exist (for Francisca identifies her as the servant of an illusory don Romualdo), Francisca means to differentiate the authentic from the duplicate, from the other Beninas "figuradas" in the account (269).[20]

Distinguishing the real from the inauthentic, the unrepeatable from the reiterable, is a marker of both the modern and photography. *Misericordia* continues to shift in its latter pages away from the kinds of repetition the novel embraces at its outset. This is significant because the act of repetition creates both the fictions of late nineteenth-century society, and the material of the novel itself. The characters most closely associated with the breaking of repetitive compulsions are Frasquito and Benina, and their distance from simple repetition is coded visually.

Frasquito's changes register in his face and aspect, and challenge conventional means of understanding character in *Misericordia*. Shortly after deciding not to dye his hair any longer, Frasquito goes out to dine at a tavern. He is seated facing a hostile heraldic painter, described as a "figurilla mecánica" who devours his meal in a repetitive, machine-like fashion (276). Painting is here linked to both antiquated custom and the glories of the past, with all three being associated with rote, mechanical gestures.

The painter's impertinent gaze causes Ponte to reflect that his different features must be the cause of the antagonism directed at him, leading him to the following conclusion: "¿Pero qué le importa a nadie que yo me *arregle* o deje de *arreglarme*? Yo hago de mi fisonomía lo que me da la gana, y no estoy obligado a dar gusto a los señores, presentándoles siempre la misma cara" (276). This refusal to meet the gaze of the spectator always in the same fashion, the negation of "the same face," is a logical response to a society in which all are uncomfortably observed and observers, as Benjamin describes the modern city, or Galdós did in his "Novela en el tranvía" (*Paris* 69; "Novela"). To this point, it must be added that the modern author can only *be* an observer, one who takes in the parade of contingent and new subjects. Rather than obeying the precepts of physiognomy, in which the contours of the face can reveal type, the modern author must be concerned with the comings-and-goings of the suddenly revealed, the "apparition" in the "crowd" (Baudelaire, cited in Benjamin, *Paris* 77). The painter of staid history, in contrast, cannot but react in hostility to a changed Ponte, as Ponte "has moved from type to character," becoming something that cannot be readily affixed within social norms (Bly, *Wisdom* 163).

In his turn, Ponte is disappointed to learn that the gentleman is not a reporter. Ponte partakes of a modernity in which calligraphic family trees–that is, an example of detailed, artistic manual labor–give way to brief newspaper items, the sort which "enabled a newspaper to have a different look every day," thus changing the spectacle for the modern reader (Benjamin, *Paris* 60).

The modern reader is similarly presented with a snap-shot of Benina that reveals something essential about her character. After being released from the Hospicio de El Pardo, Benina and Almudena stop on their journey back to Madrid, "[…] uno y otro revelando en sus demacradas rostros el hambre que habían padecido, la opresión y tristeza del forzado encierro en lo que más parece mazmorra que hospicio" (294). While Benina and Almudena had paused to see those who set them free pass by, the narrator in effect passes them by, revealing (*revelando)* to the reader a singular vision of suffering that contrasts with the pious mercy supposedly shown at poorhouses. In the context of their release, depicted as an excursion to the country for Benina's former employers and friends, the image is sudden and jarring, shifting from the possibility of scopophilic pleasure offered by the countryside to visual and verbal dismay. This is the inverse of Ponte's recognition: that the failure to present the "same face" might mean the projection of surprising and disagreeable images. In comparison to the delightfully picturesque presentation of the countryside earlier in the novel, one that explicitly invokes both landscape painting and the *estampa*, the vision of Benina and Almudena evokes photography, revealing a state of being–and an entire history–in a moment's flash (225-29).

If Benina and Frasquito resist the narrative compulsion to simply repeat, other characters show themselves willing to fall prey to repetition, even if this means an alteration in their normal state of being. Juliana, Doña Francisca's daughter-in-law and the orchestrator of Benina's dismissal, seems at first the kind of character that will not reiterate, because her ideas reveal authority and are accepted readily by Doña Francisca:

> Conforme con estas ideas se mostraba Doña Francisca, asintiendo a todo, sin atreverse a contradecirla ni a oponer una sola objeción a tan juiciosos consejos. Sentíase oprimida bajo la autoridad que las ideas de Juliana revelaban con sólo expresarse, y ni la ribeteadora se daba cuenta de su influjo gobernante, ni la suegra de la pasividad con que se sometía. (287)

Though the narrator describes this as an example of "la voluntad sobre el capricho," it is also an example of the forcefulness and the immediacy of revelation (288). Just as Juliana's ideas express themselves only to take hold of Francisca's resolve instantly, so too does modern authorship in Galdós's accounting predicate itself on a certain passivity and receptiveness, the power of the image oppressing the will of the modern author.

Juliana's will, though strong, is not enough to dominate the general narrative trend toward repetition, however. She changes most significantly near the novel's close, in which she becomes a passive, uncertain creature, prone to recycling formulas. In the "Final," she insistently returns to tell Benina that she believes that her children are suffering from mortal illnesses. But Juliana's true sickness is reiteration. The narrator describes her as being preoccupied with "los más insignificantes actos de la vida," and offers her as an "[…] ejemplo de los admirables efectos de la voluntad humana en el gobierno de las grandes como de las pequeñas agrupaciones de seres" (310; 314) –in other words, she is a new don Carlos that scarcely differs from the old. Or she resembles a flawed realist narrator, given that both don Carlos and Juliana's characters are echoed in Galdós's admonition to the contemporary novelist: "Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea" (*La sociedad* 11-12). *Reproduction* in Galdós's final estimation should not be simple reiteration, but the capturing of a totality through the incorporation of all facets of life. The Galdosian impulse, made clear in *Misericordia*'s ending, is anti-reiterative, working against pleonasm. And it does so, I argue, through brief photographic flashes of character-revealing insight.

Juliana's neurotic perception of her children as sickening can only be cured by Benina, who pronounces an injunction against both worrying *and* repeating. Benina commands her: "No llores… y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar" (*Misericordia* 318). Juliana's description of her illness is made with "palabra nerviosa, afluente y un tanto hiperbólica," and it is reiterated during the course of two separate visits (317). *Afluente* is evocative not only of the content of Juliana's speech, but also of that of the novelistic discourse. Like the description of the Church of San Sebastián found at the novel's opening, Juliana's depiction of her visions is excessive, with her discourse overflowing boundaries of decorum, repeating itself as it goes.

And this discourse is–just as is Doña Francisca's unhappiness at the novel's close–caused by reiterated visions: Doña Francisca's, of the "dibujos de la estera"; Juliana's, of the death of her children (315; 316).

It is for this reason that Benina's sanction against sinning, found at the end of *Misericordia* and echoing—but not repeating—several of the Gospels, is also a valediction forbidding waste, above all excessive verbiage ("palabra […] afluente"), because such waste leads to fictions that are unsustainable (317).[21] Just as Doña Francisca threatens to spend too much of her inheritance until brought under control by Juliana, Juliana's language displays a similar lack of control until Benina commands her to stop repeating.

In contradistinction to Juliana's repetition of imaginary maladies as sign of a worn-out social order, Benina's injunction cites and reuses scriptural messages to create a new kind of meaning. Even if we read Benina's affirmation, "Yo no soy santa" as an ironic and intertextual delineation of her essential character (for she is nothing if not a saint), her order to Juliana not to sin may be understood as working on both Biblical and narratological levels (*Misericordia* 318). The Biblical intertext establishes Benina's piety and spiritual worth, but on the narratological level, her words cease repetition and, ironically, the novel itself.

If wasted words prop up fictions that cannot help but collapse under their own weight, then the attraction to those wasted words may be explained in terms of a counter-example to an ideal of narrative conciseness and "*truth*." The end of *Misericordia*, in other words, would be justified as a nod to, and the antithesis of, all that has come before, a parodic intertext ironically serving as the close to the novel's multiple repetitions. This explanation has its appeal because it implies a cohesive, although perhaps not entirely deliberate, editorial statement about the style one should use to novelize the unstable times Galdós describes in his 1897 address. Repeated images, masks, and clichés must be eliminated if the author is to describe humanity as it truly is, but these layers are what make up the narrative Galdós offers us. The moment of eliminating the recurrence of the past is the moment of *Misericordia's* ending, its injunction against repeating stilling the author's pen.

Recalling Galdós's words in both 1897 and 1870, *Misericordia*'s ending would seem to be photographic in nature—the novel's finale a rapid depiction of Benina, a character that had started out in the novel as a "rostro […] bien compuesto de líneas"–perhaps overly composed, as I have suggested—refusing simple repetition of old narratives (77). At the novel's close Benina is instead involved in a brief dialogue "de mucha sustancia o miga psicológica," a dialogue that will signal and echo the rapidity necessary to capture modern life, the small and commonplace event (the "miga") essential to the representation of the modern (317). Rather than serving as a source for repetition in *Misericordia*, the photographic here alleviates the anxious compulsion to repeat, moving rapidly to create the novel's final image. In contrast, other forms of art, such as the painting and the *estampa*, are linked both to the inception of narrative and narrative's exhaustion, to the birth and death of the novel.

Quest University Canada

NOTES

[1] In her study, Armstrong signals a disdain of photography in Marxist-derived critical theory (1). Martin Jay traces this contempt for the photograph to nineteenth-century evaluations of photography's relationship to art (137-8). See also 122-3, in which he discusses the "leveling" and "democratization of visual experience" implicit in photography.

To cite one Spanish example of the negative reaction to photography, Menéndez Pelayo defends his friend Pereda against the calumny of being called a photographer: "el señor Pereda no es *fotógrafo* grande ni chico, porque la fotografía no es arte, y el señor Pereda es un gran artista" (in Valis 17).

[2] As were many visual arts of the time: Charnon-Deutsch discusses photography as a support for engravers; Jacobson, as an assist in painting; and Batchen, as a help to the drawer (Charnon-Deutsch 52; Jacobson; Batchen 70).

[3] See the contributions in Kahng regarding painterly repetition and copying.

[4] In this essay, I use "cliché" to denote both a literary commonplace–often signified in Spanish as "tópico"–and in reference to its original meaning, related to printing. "Clisé" appears in the 1869 *Diccionario* of the Real Academia as a relief block, often in metal, from which etchings were printed (179). "Clisé" would take on the sense of a commonplace observation in Spanish, principally under the spelling "cliché," but only registered as such in the 1970 *Diccionario* of the Real Academia. In that same edition, "cliché" is, significantly, also defined as a photographic negative (1385).

"Stereotype" or "esterotipia" is first registered in the *Diccionario* of the Real Academia in 1803 as the printing of text from metal plates, as opposed to through the use of moveable type (920). The Diccionario of 1936 gives as a further sense of "estereotipia" any repetitive gestures, words, or actions (563).

[5] Jo Labanyi notes that historical painting in the 1870s and 1880s placed "emphasis on dramatic effect," creating "a disconcerting freezing of time, which disturbs any providentialist notion of history moving inexorably towards a present thereby constructed as the realization of a manifest destiny" (68). The "freezing of time" also affected pictorial style, as Galdós complains in his summary of "La Exposición de Bellas Artes" from 1887 that historical painting is the only kind admitted. Writing about the artist Villodas, Galdós states: "[D]eploro también que estas dos cualidades y su firmeza de dibujo y su destreza en la composición no hayan sido empleados en un asunto que yo pueda sentir y comprobar por mí mismo, en un asunto derivado de esta vida que nos rodea y a la cual pertenecemos por nuestras ideas y nuestros sentimientos" (709).

[6] In this and in other quotes taken directly from nineteenth-century editions, I have respected the original orthography.

[7] In a notion that runs parallel to the idea I elucidate here, Benjamin develops the concept of photography as optical unconscious in his "Little History of Photography" (*Work* 276-77; also see Jennings 264). A more complex view of photography as a mirror of nature is offered in Batchen 56-102, esp. 62-69; and Jay 128-30.

[8] See Fernández 329.

[9] Earlier in the novel, don Carlos is described as not having shaved, because his wife was the only one who demanded it of him–and, like her portrait, his face is covered, "como de una gasa, de pelos blancos, negros y amarillos" (*Misericordia* 130).

[10] Barthes suggest that description in the realist novel (such as that of the portrait and the objects surrounding it) may serve both "aesthetic goal[s]" and "'realistic' imperatives," in which aesthetic discourse is held in check by "referential constraints" (145). Description in the realist novel is thus denotative, in which "the real" is understood as "referential" (145).

In contrast, what Barthes describes as "superfluous" or "insignificant notation" are those details, such

as the photographs, that serve no aesthetic purpose, and that "increase[e] the cost of narrative information" (141; 142; 141). For Barthes, these objects are to be understood as bypassing denotation to signify the real: "[…] eliminated from the realist speech-act as a signified of denotation, the 'real' returns to it as a signified of connotation; for, just when these details are reputed to denote the real directly, all that they do […] is *signify* it" (148).

[11] See López Mondéjar 56; 68.

[12] On Galdosian narrative economies, see Delgado 34-5; Mandrell; and, particularly, Bauer, who argues that "[…] *Misericordia* parallels monetary and narrative exchanges or economies, and traces in each the dynamics of supply and demand" (236).

[13] See Bly, *Vision* 192-5; Mandrell; Ribbans; Round 125-6; Ullman 325-34; Urey 59-63. Although Kronik does not explicitly analyze the opening of the novel, his suggestion that "everything in this novel is two-faced" is taken up by many of the subsequent critics (44).

[14] But see Bly, *Vision* 192-93; Round 157-58.

[15] Such as the *carte de visite*: the photo-albums in Galdós's collection contain "varias fotos de costumbrismo europeo del pasado entonces reciente" (Miller 162).

[16] *Misericordia* 69, n. 23; also see *Misericordia* 131-35, in which don Carlos's pomposity is brought to the fore.

[17] In the 1897 edition (Madrid: Viuda e Hijos de Tello), the *carte* is discussed on page 202; the mid-point of the novel's text, in terms of pagination, is page 196.

[18] Freund details the story behind the *carte* of Napoleon III that coincided with Disdéri's rise in popularity; McCauley disputes the essentials of the tale *(Photography* 57; *A. A. E. Disdéri* 45).

[19] See Fontanella 154. Félix González Domínguez notes that in 1858 Laurent was well known for his portraiture, though his catalogue had taken a decided turn toward local views and travel photography (12-13; 15).

[20] Kronik refers to this section of the novel as the "suspension of disbelief," in which the characters are asked to "believe in the fiction at their disposal" (48; 47).

[21] Stories in which a petitioner asks Jesus for a cure for a child sick at home may be found in Matthew 15:21-28; and Mark 7: 24-30. The injunction against sinning parallels John 8:11. Curiously, Schraibman only notes Matthew 19:17 as the intertext for Benina's declaration "Yo no soy santa," which comes just before her order to Juliana (Schraibman 503; *Misericordia* 318). Regarding Benina's saintliness, see Russell 127-28.

WORKS CITED

Ariño Colás, José María. *Recuerdos y Bellezas de España: Ideología y estética*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2007. Print.

Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1999. Print.

Barthes, Roland. "The Reality Effect." *The Rustle of Language*. Tr. Richard Howard. 1986. Berkeley: U California P, 1989. 141-48. Print.

Batchen, Geoffrey. *Burning With Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: MIT P, 1997. Print.

Bauer, Beth Wietelmann. "For Love and Money: Narrative Economies and *Misericordia*." *MLN* 107.2 (1992): 235-49. *JSTOR*. Web. 4 Aug. 2011.

Benjamin, Walter. *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*. Tr. Harry Zohn. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap P of Harvard UP, 2006. 46-133. Print.

—. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media.* Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, eds. Edmund Jephcott, et al, trans. Cambridge, MA: Belknap P of Harvard UP, 2008. Print.

Bly, Peter A[nthony]. *Vision and the Visual Arts in Galdós: A Study of the Novels and Newspaper Articles.* Liverpool: F. Cairns, 1986. Print.

—. *The Wisdom of Eccentric Old Men: A Study of Type and Secondary Characters in Galdós's Social Novels, 1870-1897*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2004. Print.

Bozal, Valeriano. *El grabado popular en el siglo XIX. Summa artis: historia general del arte.* Vol. 32. 6th ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2000. 245-426. Print.

Charnon-Deutsch, Lou. *Hold That Pose: Visual Culture in the Late-Nineteenth-Century Spanish Periodical*. University Park: Pennsylvania SU, 2002. Print.

Delgado, Luisa Elena. *La imagen elusiva: lenguaje y representación en la narrativa de Galdós*. Amsterdam: Rodopi, 2000. Print.

Dentith, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000. Print.

Fontanella, Lee. *La historia de la fotografía en España desde su orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981. Print.

Fernández, Luis Miguel. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX.* Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 2006. Print.

Francés, José. *La caricatura española contemporánea*. Madrid: Juan Pueyo, 1915. Print.

Freund, Gisèle. *Photography & Society*. Boston: David R. Godine, 1980. Print.

Fuentes Peris, Teresa. "A Diseased Morality: Begging and Indiscriminate Charity in Galdós's *Misericordia*." *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies* 8.2 (2002): 109-26. Print.

González Domínguez, Félix. "El Archivo Fotográfico Ruiz Vernacci." *J. Laurent, I: La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983. 7-17. Print.

Grant, Helen. "Una 'aleluya erotica' de Federico Garcia Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX." *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Frank Pierce, and Cyril A. Jones. Oxford: Dolphin, 1964. 307-14. Print.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 1985. Urbana: U of IL P, 2000. Print.

Jacobson, Ken. "An Incidental Symbiosis: Photographic Studies for Artists in the 19th Century." *Étude d'Après Nature: 19th Century Photographs in Relation to Art.* Petches Bridge: Ken & Jenny Jacobson, 1996. 7-18. Print.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: U California P, 1994. Print.

Jennings, Michael W. Introduction. "Photography." In *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, by Walter Benjamin. 263-69. Print.

Kahng, Eik, ed. *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*. Baltimore: Walters Art Gallery, 2007. Print.

Kronik, John W. "*Misericordia* as Metafiction." *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna.* Ed. Benito Brancaforte, Edward R. Mulvihill, and Roberto G. Sánchez. Madison, WI: Dept. of Spanish and Portuguese, U of Wisconsin, 1981. 37-50. Print.

Labanyi, Jo. "Horror, Spectacle and Nation-Formation: Historical Painting in Late-Nineteenth-Century Spain." *Visualizing Spanish Modernity*. Ed. Susan Larson, and Eva Woods. Oxford: Berg, 2005. 64-80. Print.

López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI.* Barcelona: Lunwerg, 2005. Print.

Mandrell, James. "The Three Faces of *Misericordia*." *Studies in Honor of Dena Lida.* Ed. Mary G. Berg, and Lanin A. Gyurko. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 2005. 178-86. Print.

McCauley, Elizabeth Anne. *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven: Yale UP, 1985. Print.

McLees, Ainslie Armstrong. *Baudelaire's "Argot Plastique": Poetic Caricature and Modernism*. Athens: U Georgia P, 1989. Print.

Mesonero Romanos, Ramón de. "Adiós al lector." *Tipos y caracteres*. *Bocetos de cuadros de costumbres por El Curioso Parlante*. Rev. and expanded ed. Madrid: Ilustración Española y Americana, 1881. V-xiii. *Google Books*. Web. 20 June 2011.

Miller, Stephen. *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*. Vol. 1. Gran Canaria: Ed. del Cabildo de Gran Canaria, 2001. Print.

O'Connor, D. J. *Crime at El Escorial: The 1892 Child Murder, the Press and the Jury.* San Francisco: International Scholars, 1995. Print.

Parcerisa, Francisco Javier. *Recuerdos y bellezas de España. Toledo.* 1853. Toledo: Zocodover, 1981. Print.

Pérez Galdós, Benito. "La Exposición de Bellas Artes." *Prosa crítica* 706-14.

—. *Misericordia*. Ed. Luciano García Lorenzo, and Carmen Menéndez Onrubia. 6th ed. Madrid: Cátedra, 1995. Print.

—. "Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera." *Prosa crítica* 10-26.

—. "La novela en el tranvía." *Prosa crítica* 74-97.

—. *Prosa crítica*. Ed. José-Carlos Mainer, and Juan Carlos Ara Torralba. Madrid: Espasa, 2004. Print.

—. "Revista de la semana" [31-XII-1865]. *Prosa crítica* 666-670.

—. *La sociedad española como materia novelable*. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897.* Madrid: Viuda e Hijos de Tello, 1897. 5-29. *Google Books.* Web. 7 April 2011.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso.* 4th ed. Madrid: Viuda de Ibarra, 1803. *Real Academia Española.* Web. 8 March 2012.

—. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 11th ed. Madrid: Imprenta de don Manuel Rivadeneyra, 1869. *Real Academia Española.* Web. 8 March 2012.

—. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 13th ed. Madrid: Imprenta de Sres. Hernando y Cía, 1899. *Real Academia Española.* Web. 7 April 2011.

—. *Diccionario de la lengua española*. 16th ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1936. *Real Academia Española.* Web. 8 March 2012.

—. *Diccionario de la lengua española*. 19th ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1970. *Real Academia Española.* Web. 8 March 2012.

Ribbans, Geoffrey. "The Janus-Faced Structure of *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 36 (2001): 203-18. Print.

Ríos-Font, Wadda C. *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2004. Print.

Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. New York: Cambridge UP, 1993. Print.

Round, Nicholas G. "*Misericordia*: Galdosian Realism's 'Last Word'." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós, 1843-1993.* Ed. Linda M. Willem. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1993. 155-72. Print.

Russell, Robert. "The Christ Figure in Misericordia." *Anales Galdosianos* 2 (1967): 103-29. *Biblioteca Cervantes Virtual*. Web. 12 Mar. 2012.

Schraibman, José. "Las citas bíblicas en *Misericordia*, de Galdós." *Cuadernos hispanoamericanos* 250-52 (1970-71): 490-504. Print.

Smolen, Marian. "Las dos caras de San Sebastián: hacia un análisis de la técnica caricaturesca en *Misericordia* de Benito Pérez-Galdós." *Romance Notes* 21 (1980): 63-67. Print.

Ullman, Pierre L. "A Contrapuntal and Spenglerian Approach to *Misericordia*." *Hispanic Review* 60.3 (1992): 321-339. *EBSCO*. Web. 5 Aug. 2011.

Urey, Diane F. *Galdós and the Irony of Language*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1982. Print.

Valis, Noël. Introduction. *Bocetos al temple*. By José María de Pereda. *Obras completas*. Vol. 3. Ed. José Manuel González Herrán. Santander: Tantín, 1990. 15-39. Print.

NATURE AND CULTURE IN *PEPITA JIMÉNEZ*

James Whiston

The socialist politician and post-Franco Mayor of Madrid, Enrique Tierno Galván, wrote in an essay "Don Juan Valera o el buen sentido" of what he called Valera's "mentalidad empresarial," which we might translate as a "managerial mind," and which I have linked in a recently published piece (Introduction) to Valera's experience as a diplomat, whose profession would typically involve working behind the scenes, obtaining agreements and managing political relationships.[1] Towards the end of *Pepita Jiménez*, but chronologically nearer its beginning, the *cacique* Don Pedro writes to his brother the Dean concerning the *cacique*'s plans to arrange a marriage between his son Luis, a seminarian, and Pepita, the young widow of the title. He sees the two most potent allies to further his plans as Pepita's housekeeper Antoñona, who is about to be encouraged by Don Pedro to fan the flames of the young couple's mutual passion, and the local priest, the Padre Vicario, who has acted as an innocent go-between, praising the one to the other in his talks with both, and unwittingly facilitating proxy communications between the two. This is how Don Pedro sums up his designs in the letter: "Tal poderosa combinación de medios naturales y artificiales debe dar un resultado infallible" (202). Another hint as to how Valera constructed his story of love and marriage in the agricultural and horticultural surroundings of a town in the province of Córdoba lies in the way that Pepita's first husband Don Gumersindo is described by Luis in his opening letter to his uncle, the Dean: "será difícil hallar sobre la tierra persona alguna en cuyo mantenimiento, conservación y bienestar hayan tenido menos que afanarse la madre naturaleza y la industria humana" (145). From these two quotations, with their references, implied or explicit, to the intelligent cultivation of the available resources of nature and artifice, we can see how Valera in *Pepita Jiménez* created a dialectic between "la madre naturaleza" and the products of "la industria humana": here, in the mutually-fuelled passion of the two young lovers and the social sanctioning of their shared desire, through the benign orchestration of the *cacique* of the area.

Jo Labanyi, in a densely argued chapter of her book (265-98), views Valera's attitude in *Pepita Jiménez* as a defensive espousal of "countryside as cultivated nature" (284), blotting out in the process the uncomfortable and troublesome realities of a socially regressive rural Andalusia (288-90). We have already suggested in our first paragraph that there is indeed a strong manipulative element present in the novel, which Harriet Turner (349-50) believes works to its detriment, in the sections "Paralipómenos" and "Cartas de mi hermano", where, she contends, Valera takes too much control as the "sujeto enteramente enterado de todo", and we thereby lose the spontaneous if naïve worldview of Luis in the novel's first half. At least we can say that Turner sees the novel as a kind of dialectic between spontaneity and manipulation, even if in her view the latter unfortunately wins the battle. No doubt, Valera was a sharply opinionated man, to judge by his letters, but I take him at face value when he describes himself in his Appleton Preface to

the novel as feeling "simpático a todos" when writing *Pepita Jiménez* , and hence ready to see the best in, and seek the best from, his reconstruction of his natal surroundings. Darker themes will emerge in *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), and *Doña Luz* (1878), for example; as Galdós also explores in *Doña Perfecta* (1876), where fatal imbalances between culture and nature surface. Valera, without becoming the puppet master that Thackeray seemed to have claimed for himself at the end of *Vanity Fair*, is able to hold the ring between the presentation of a rural, down-to-earth life involved in the cultivation and management of nature's resources, including its cultural customs, and an opening for an appreciation of other types of "higher" cultivation of the arts and crafts that complement and enhance the natural world, this dialectic being mirrored in the language used by Valera in the novel.

The supposed narrator-cum-editor of the story sets out his stall immediately on introducing himself, and his role, in the "Prologue". The severe, moralistic Latin tag that the Dean has given to the tale of young love, *Nescit labi virtus*, is replaced by the name of the heroine of the story, Pepita Jiménez: the cultured but cut-and-dried Latin phrase is demoted by the editor to the status of an epigraph, taking second place to the new title that focuses on a young woman in love. Valera also slyly suggests through the editor that the Dean's papers have remained unread over the past few years since his death, because of the unappealing aura that the contents have given off by the presence of the Latin phrase, making it seem a "cosa de sermón o de teología."[2] With this remark, Valera insinuates that his own story will not be emanating from the pulpit or a theological tome, but will create a more agreeably personal form, at least in Part I, that of letters written with "natural sencillez" (137): the spontaneity of a personal letter is here juxtaposed with that of the much more cultivated species of sermon-writing, or its close relative the theological treatise.

In the Prologue the editor goes on to state that while the contents of "Cartas de mi sobrino" could emanate from a frustrated literary ambition on the part of the Dean, they are, he concludes, copies of real letters, whose originals may have been lost, because the Dean probably "rasgó, quemó o [las] devolvió a sus dueños." The editor at this point therefore opts for the literal rather than literary truth of the letters in his keeping, with a subsequent change of mind, however, as we note later in this paragraph. Happy with his claim that he has done his homework on the contents —"mirando el asunto con más detención"—the editor decides "sin más averiguaciones" to go ahead with the publication of the manuscript. This haste to publish is recalled in his later intervention, after Pepita and Luis have consummated their affair. The editor admits at this point that his first perusal of the manuscript is in need of revision, as regards the question of the authorship of "Paralipómenos," because "entonces aún no había leído con detención el manuscrito" (179). There then follows a discussion of arguments for and against the case for the Dean's authorship (Ruano) with no conclusive evidence either way, followed by the inclusion of a note from the Dean, glossing the transformation of Luis from religious mystical aspirant to passionate lover of Pepita. At this point the editor admits that he has suppressed many "glosas y comentarios" written by the Dean on the manuscript. Here again we sense that Valera is playing off the element of spontaneity—but on this occasion it is the Dean's piece, written, as the editor notes, "con desenfado íntimo"—against the editor's own doubts, rectifications and interventions, the spontaneous and the reflective in tandem. The reflective is the product of cultural selection (to create an up-to-

date work of art, the editor notes, inconsistently accepting here the argument for the manuscript as a novel, "no están de moda las novelas anotadas o glosadas"), while on the other hand the gloss he decides to publish is a spontaneous reaction that has been composed "como para él solo," that is, for no one but the Dean himself to read.

A comment by the editor in the Prologue should also give us pause, as regards Luis's education for the priesthood, when he tells us that Luis was "educado al lado del señor Deán, su tío, y en el seminario"(4). The use of the copulative "y," and indeed the comma after "tío," allow us to speculate that the role of Dean of the Cathedral and that of Rector of the seminary were separate positions.[3] If this was so, then Luis could have lived with his uncle—he is his *tío carnal*—and been a day boarder at the seminary. Whatever may be the case, the phrase encapsulates that part of the double life of Luis, "at home" with his uncle in the Deanery, and attending for classes, recreation etc., in the seminary. An unusual arrangement, perhaps, for the time, but if we skip to the letter written by the Dean to Don Pedro we will be struck by the number of times that the Dean refers to Luis as "Luisito" in that letter (198-99): he appears to be as much a family member as a spiritual protegé. From the evidence of the exchange of letters between the brothers, Don Pedro wanted nothing more than a decent education for his son —"te lo entregué para que lo educases," but that, as he writes to his brother, "[t]ú fuiste más allá de mis esperanzas y aun de mis deseos" (199-200), and, it is to be assumed, arranged for Luis's admission to the seminary without the father's consent: Luis's spiritual and natural fathers have evidently had their conflicts in the past.

As just indicated, Valera can also use the close assimilation of paternity present in both the secular and religious term "father." Thus, while the Dean employs the normal "mi querido hermano" when addressing his older brother, Don Pedro can extend the relationship in his reply of "Hermano querido y venerable padre spiritual." This dual situation is also neatly summed up in Luis's opening greeting to his uncle in his first letter, "Querido tío y venerado maestro": both sides of his life, his blood relationship with the Dean and his status as student or intellectual apprentice are juxtaposed and coupled in this single phrase. Later on in the letter to the Dean, Pedro imagines the difference to him that it would mean if Luis, instead of "bringing home" "varios neófitos," were to present him with his and Pepita's children: "[¿]no será mejor que Luisito predique en casa y me saque en abundancia una serie de catecumenillos rubios, sonrosados, con ojos como los de Pepita[?]" (201). Here, the religious world of preaching and conversion is approximated with simple metaphorical ease by Valera to that of marriage, parenthood and grandparenthood, and the author misses few opportunities to show in *Pepita Jiménez* how states that seem worlds apart could coexist in ways unsuspected. (See Lott [208-12] for Valera's ability to create "intricate relations" in the novel.) In the *cacique*'s letter the emphasis is on the natural bloodline from Pedro to Luis, as the former fears that if Luis were to bring home religious catechumens from abroad he would be afraid of catching an infection from them, and therefore would not feel able to hold them close to him as he would his own flesh and blood.

In the first sentence of his first letter to his uncle, Luis talks of "tantos años de ausencia" from his father, the Vicario, and his relatives and friends from the place of his birth. Immediately the note of social life built around family and friends is struck, and it is this grouping that will stand as an alternative to the single, celibate life that he has just left behind. Next, it is to the world of nature that he is drawn, as he describes his reactions to coming home: "lo que ahora

comprendo y estimo mejor es el campo de por aquí" (5), so much so that he devotes two hours a day to walking through the semi-cultivated terrain of the *huerta*.[4] After this we are told that the women who nursed and reared him have come to see him at home. The ritual of kisses and embraces so natural to Mediterranean countries we must assume has been absent from his seminary life, but now "Hasta cinco mujeres […] me han abrazado y besado": the circle of natural affection and belonging is closing around Luis, and the books that he has brought from the seminary are left unread. And being called "Luisito" by his nannies is not only a term of endearment: they are convinced that he is physically undernourished and ply him with the natural produce of the area, not only in his own home but through invitations to other houses, among which is the house of Pepita Jiménez, and so the plot thickens.

There follows a potted history of this young woman's life to date. Of course, the reader needs to know this, but the Dean was brought up in the area, and might be expected to know much more than we do. Thus, Luis is able to interject comments in his first letter, such as "como usted sabe" (8), "y supongo que debe interesarle" (12) or "cosas que acaso usted ya sepa" (12) when mentioning Pepita's family. The letters, then, retain the thread of a series of family news, at least before the note of high drama when Luis's sentimental interest in Pepita is introduced, as well as being a line of communication and confession from the seminarian to his spiritual mentor ("confieso a usted" [14], "Casi no me atrevo a confesarme a mí mismo una cosa"[16]), who has helped him to arrive at the discipline of "un escrupuloso examen de conciencia" (16).

Another of the ways that Valera can compose variations on the theme of the social constructs of family ties and associated responsibilities that overlap with strong passions is Don Pedro's early plan to make Pepita his wife. This will provoke some claim of responsibility on Luis's part, since in such an arrangement Pepita would become not only his stepmother, but as he reminds the Dean, "cuñada de usted" (149). Valera brings the two elements together, allowing Luis full rein to "inspect" Pepita and her surroundings, and become more drawn into an amorous engagement with her. His account is relayed to the Dean, who is told that one of Luis's best informants on the character of Pepita is the Padre Vicario, "grande amigo de la casa y padre spiritual de Pepita" (24). Valera must have enjoyed winding and unwinding this dizzying skein of relationships, which involve a spiritual director and seminarian, formed by an uncle and nephew, the former also the Father Confessor of the latter, a much more intimate relationship than that of spiritual advisor; and another spiritual director, the Vicario, who is a great friend of, and also confessor to Pepita, his protégée. Both of these counsellors are involved to a greater or lesser extent in keeping the lines of communication wide open between the as yet only distant lovers. (Carmen Martín Gaite even includes the Dean in her list of "Celestinas" in the novel.)

Azaña (liv) quotes Valera when the latter writes about what he describes as "la novela 'que podemos llamar *psicológica*,'" and the tangled web of family, friendship, spiritual and ecclesiastical relationships between these four characters aptly captures this aspect of *Pepita Jiménez*, in which much of the motivation and action stems from a complication of social relationships that might seem natural but are cleverly contrived by the author. One might think that the Padre Vicario, in any manner that could be conceived of as proper verisimilitude, would not confide Pepita's secrets to Luis, or indeed that Luis would not then go on to confide them to his uncle, but present or future ties of blood and close friendship are so bound up together that "spiritual"

discussion can go in tandem with social configurations, actual and proposed.

The question as to why the Dean sent Luis home in the months immediately prior to his ordination is left open. Ostensibly it is to "pasar algún tiempo con mi padre" (153). Yet in the previous sentence Luis had referred to the presence of "algo en mí del ardor de la juventud y de la vehemencia de las pasiones propias de dicha edad" (152): here, the obedience that is to be given to his spiritual director is overlaid with the presence of not just passions, but vehement ones, appropriate to his age perhaps, but inappropriate for one destined to the celibate priesthood. A seemingly casual example of this skein of relationships emerges in the "Epilogue," where the deathbed scene of the Padre Vicario is described by Don Pedro. It is not the local doctor or a housekeeper but Pepita who is at the head of the bed, and it is she who closes the priest's eyes and makes sure also that his mouth is properly closed[5]: we note, too, that although death may be in the natural cycle of things, its presentation is also part of the social compact.

Luis's letter of 8 April encapsulates in the description of the irrigation system in Pepita's *huerta* the blending of natural effects and human intervention which is central to the novel, not forgetting that it is Luis who is describing the management of the water in the area:

> [A]nteayer tarde fuimos a la huerta de Pepita. Es hermoso sitio, de lo más ameno y pintoresco que puede imaginarse. El riachuelo que riega casi todas estas huertas, sangrado por mil acequias, pasa al lado de la que visitamos; se forma allí una presa, y cuando se suelta el agua sobrante del riego, cae en un hondo barranco poblado en ambas márgenes de álamos blancos y negros, mimbrones, adelfas floridas y otros árboles frondosos. La cascada, de agua limpia y transparente, se derrama en el fondo, formando espuma, y luego sigue su curso tortuoso por un cauce que la naturaleza misma ha abierto, esmaltando sus orillas de mil hierbas y flores, y cubriéndolas ahora de multitud de violetas. (33-34)

The description is of Pepita's *huerta*, and its agreeable and picturesque impact is noted. The river, by contrast, is described as a "riachuelo," a poor volume of water that needs to be properly managed for the work that it is called upon to do. This is achieved by damming the river to enable the build-up of water to flow back into the irrigation channels; the subsequent drop when the dam is opened creates the rushing waterfall effect, with foaming water cascading over the artificial precipice, and it then follows a meandering and more natural course out to the limits of Pepita's garden.

One of the similes used to describe Pepita after her time of love with Luis is that of the containment that nature visits upon trees in hard winters, which causes their leaves to shoot forward when the ice and snow have disappeared:

> La bulliciosa actividad y travesura que una madre adusta y un marido viejo habían contenido y como represado en ella hasta entonces, se diría que brotaron como de repente en su alma, como retoñan las hojas verdes cuando las nieves y los hielos de un invierno rigoroso y dilatado han retardado su germinación. (174)

The same could be said analogously of Luis and his time in the seminary, and in the passage from the *huerta* that we have quoted we see that what Luis describes is a subliminal image of his own

life and that of Pepita passing before him, in which they have both had a surfeit of responsibility, but have yet to find the release from the damming up of their lives, the one in the seminary, the other in an arranged marriage of filial obedience. The opening out after the rush of passion that is yet to come, appears to Luis as "limpia y transparente," proceeding to the more tranquil, natural and fuller waters that will flow gently along to the boundaries of Pepita's life.

This latter part, of course, has yet to be realized in the novel, but towards its end Luis will give us a revealing image or cluster of images in his long dialogue with Pepita that enables us to analyse his account of this part of the *huerta* with more precision. The basic initial dialectic between himself and Pepita is that of Luis's extravagant imagination in contraposition with Pepita's more down-to-earth view of life as based on experience. Luis, disdaining every obstacle, romantically imagines his soul as a swashbuckling hero, bursting free from captivity and leveling all before him in his flight to God:

> Ingentes peñascos, montañas enteras, si sirven de obstáculo a que se dilate el fuego que de repente arde en el seno de la tierra, vuelan desechos por el aire, dando lugar y abriendo paso a la amontonada pólvora de la mina o a las inflamadas materias del volcán en erupción atronadora. Así, o con mayor fuerza, lanzaba en mi espíritu todo el peso del universo y de la hermosura creada, que se le ponía encima y le aprisionaba, impidiéndole volar a Dios, como a su centro. (305)

Returning to the *huerta*, one can see from this later quotation how Luis's eye is attracted to the excitement of the foaming waterfall, an unconscious metaphor for his own imagined life as a priest. Yet, to his as yet not fully understood view of his own life, it is this final portion of the river's progress that will create the real flowers and fruits of the earth in abundance, not the disdained "hermosura creada" of his imaginings. Later in the same letter, after having said some severe things about Pepita, he wonders whether he is in fact talking about himself: "¿Acaso, al creer que veo su alma, no es la mía la que veo? (39)"; unwittingly, as in the river scene, their lives are coming so close together that it is difficult to maintain perspective, and the mind of the narrator of the letters blends in with that of their main subject in subliminal ways. The Dean calls Luis a "vano espíritu poético," but the latter's eye and visual memory are sharp enough to enumerate the various trees, both for giving shade for walking, and fruit and nuts for eating, and the flowers that cover the banks, the useful and the sweet clustered together, recalling the Horatian dictum for the best poetry, "omne tulit punctum qui miscuit utile dulci," in Valera's mixing of human invention and nature's offerings. One notices, too, in the description of the river the use of the metaphor from enameling to describe the herbs and flowers: in his letter of 20 April Luis will cast his eye on Pepita's beautiful teeth, "el nacarado esmalte de los dientes que descubre a menudo cuando sonríe," hastening to add, "y otros mil atractivos que Dios ha puesto en ella" (52).

After the dramatic encounter between Pepita and Luis in her *huerta*, the Pozo de la Solana, the letter of 4 May ends on a quiet note with a description of the ceremony in Pepita's house to celebrate the feast of the Finding of the True Cross, traditionally held on 3 May. Chamberlin and Hardin (73) have mentioned the origins of the traditions of the Finding of the True Cross as those of dancing around the flower-decorated maypole, with ribbons tied to its apex, part of the primeval Rites of Spring. In *Pepita Jiménez* there is a similar ribbon dance performed around

the Cross, festooned with flowers. This piece of *costumbrismo* is not just a rescue for posterity by Valera of an intriguing blend of a Catholic custom and its prehistoric source. The religious significance of the ceremony of the Cross in the novel is unavoidable, because the eight children who act the part of the seven Sacraments (two for matrimony) and who dance around the Cross, are dressed in the representative costumes of the Sacraments: Luis takes care to itemize each of these costumes and describes how each child is dressed. The most significant aspect of the ceremony, however, is that it takes place, not in church, but in one of Pepita's grand reception rooms, thereby removing it from the ambit of the conventionally sacred and into the realm of polite society, where instead of the church organ there is a piano, albeit to be played by the church organist, who is praised by Luis for playing "con bastante destreza." The dance, because it is done reverently and with great precision produces "un espectáculo sencillo y poético" (70).[6] Luis understandably stresses its religious side and describes it as "más que baile […] una serie de reverencias, pasos, evoluciones y genuflexiones."

The preference for a quasi-secular cultural event, in which the Cross is smothered with spring flowers, over the dramatic Holy Week ceremonies is retrospectively highlighted by Valera's deliberate inclusion of the latter in his novel *Juanito la larga*, where he devotes a whole chapter to the customs commemorating the Passion of Christ.[7] The ceremony of the Cross, therefore, stands out contrastingly with the omission by Valera in our novel, of the Holy Week and Easter commemoration of that year. It is inconceivable that Luis would not have commented on the rites, ceremonies and processions of Holy Week in the district, in one of his letters to the Dean, but Valera has instead highlighted two Christian festivals in the novel, the Finding of the Cross in "Cartas de mi sobrino" and St John's Eve in "Paralipómenos," that have their origins in pre-Christian fertility rites and associated summer solstice celebrations.

The emphasis on the artistic rendering of the ceremony of the Cross is typical of Pepita's household, where Luis notes her extreme socialization of the domestic animals: her dog is "una perrita de lanas muy lavada" (160), and where the cats are "mansos y sociables" (García Bajo 70). For the children, the celebratory evening of the Cross takes on the air of a fancy-dress parade, an opportunity to dress up and then to go home "muy regalados y agasajados"; and when they are gone the adults treat themselves to suitable refreshments, which are also duly itemized by Luis. Pepita marks this date as the first day when she will have left off her mourning dress, put on lighter clothing, and will entertain nightly from now on. In general, the ceremony of the Cross, as depicted in the novel, is more a cultural and social event than a religious one, whose origins in the dance around the maypole suggest male and female fertility rites of courtship and mating that have begun to find their way surreptitiously into the lives of Luis and Pepita.[8] Hence, in the next letter Luis begins to question whether he might be in love with Pepita: "¿Será esto amor?, me pregunto" (74).

The supposed dialogue of farewell between Luis and Pepita in "Paralipómenos" might rank among the most cultured forms of such conversations in the history of the Spanish novel. Valera has brought this about by the bizarre circumstances of the crisis in the relationship between the passionate young widow and the learned, not to say pedantic, cleric, with the consequent extensive dialectical exchanges concerning the nature and purpose of the latter's vocation. Jesús Gómez has drawn our attention to one of the more traditional formats of the literary dialogue,

that of the experienced teacher and the student eager for knowledge (53).[9] Valera neatly turns the tables on this format in *Pepita Jiménez*, in which the apprentice dialogist, Pepita, is more than capable of dealing with the rhetoric of the aspiring professional preacher. At the same time, there is little to match among Valera's novelist contemporaries, Galdós included, Pepita's outspoken descriptions in the dialogue, of what she finds attractive in Luis's person, for their prolonged focus on his seductive physical demeanour.

Although already the most drawn-out part of the novel, in terms of the advancement, or rather non-advancement, of the plot, Valera extended the dialogue between the lovers in the first book edition, after its original publication in the *Revista de España* (Romero 302). He may have had in mind that Luis's speech was inordinately long at this point, and it is the case that the seven short exchanges that he interpolated in the book edition reduced somewhat the length of Luis's original discourse in its earlier form by giving Pepita a chance to speak, although increasing the overall length of the dialogue. It certainly gave Valera the opportunity to introduce what will become Pepita's primary argument against Luis's protestations of being called to a higher state, one in which he claims that he can distinguish between what he has just called "lo soñado" from "lo real," and "lo vivo" from "lo pintado" (302). In the interpolated passage Pepita gives what will be her consistent answer to Luis: "Lo vago y aéreo de un fantasma, por bello que sea, no compite con lo que mueve materialmente los sentidos." Luis replies that his imagination can create a more powerful reality, and this dialectic between Pepita's reliance on natural instinct and Luis's championing, firstly of Divine love, then of Platonic love, forms the basis of the rest of the dialogue—until its end, that is, when Pepita turns Luis's Platonic arguments against him, and convinces him of the responsibilities that he has incurred in his relationship with her, as we shall see. The question that Valera leaves hanging for the reader to decide is whether Pepita's rhetoric has won the battle, or whether nature has asserted its primacy over the young couple. In typical Valera fashion, the answer may be as much "either… or" as "both… and."

Pepita opens her argument by maintaining that if Luis has succumbed to her charms (they have kissed intimately, as recorded in one of Luis's last letters) when she has done nothing to provoke him, what chance would he have as a priest when he meets accomplished ladies of society? Luis replies that he does know something about women from his readings of the Bible and of the non-religious poets. Pepita counters that there is no comparison between women in books and a real woman. Luis appeals to his high calling to Divine love, and invites Pepita to raise herself to that level, so that they can love each other spiritually. Pepita responds that since she can only love Luis as he is, and cannot conceive of him without his bodily form, which captivates her completely, she cannot follow him to those higher regions. She deserves to die; indeed he should kill her, and death will free her spirit, enabling it to be with Luis wherever he is. When she receives no reply from Luis, Pepita moves quickly out of the room, with the words "Adiós para siempre," to be followed irresistibly by Luis.

Such, in very abbreviated form, is the lovers' dialogue and its immediate aftermath. As remarked earlier, its most striking feature, in the context of this present discussion, is the contrast between the high-minded, elegantly argued propositions for much of the time, and the earthy confessions of Pepita towards the end, having made her position clear earlier, with her emphasis on the importance of "lo que mueve materialmente los sentidos." Particularly in the respective

speeches summing up their views, the cadences and rhythms of rhetorical argument are to the fore, but with much different intent. Thus, for spiritual purposes, Luis uses the extended simile of the metal purified by the fire of the furnace: "sin dejar de ser metal, reluce y deslumbra, y es todo fuego, así las almas se hinchen de Dios, y en todo son Dios, penetradas por donde quiera de Dios" (309). Pepita immediately picks up Luis's image and returns it to him: "Ahora conozco cuán vil es el metal del que estoy forjada y cuán indigno de que le penetre y mude el fuego divino" (309). Having matched him rhetorically, Pepita then goes on to list the irresistible attraction that Luis has for her. Accusing herself of being an "espíritu grosero," she then enumerates his charms in an extraordinary passage, at great length and in great detail. Pepita's listing of Luis's seductive power starts with his mouth, eyes, dark hair, that she wishes to caress with her hands, then moves to his voice, the way he uses words, that touches and enchants her. She not only confesses to loving Luis's body, but the shadow of his body, its reflection in mirrors and water, his name, his surname, his blood, the timbre of his voice, his gestures, the way he walks. "Y no sé qué más digo," the besotted Pepita concludes. In its own way, as a piece of rhetoric and at the same time an expression of the impassioned outburst of desire, emptying, it would seem, all artifice from the dialogue, Valera has denounced as elegantly and yet as passionately as he could, any ascetic denial and downgrading of bodily attraction, and of the latter's place in the pursuit of human happiness.

Gabriel García Bajo has rightly drawn special attention to the dialogue sequence that follows the one just analysed. This is when Pepita abases herself before Luis, on her knees, with her head touching the ground, and uttering, "Seré siempre tu esclava, pero lejos de ti, muy lejos de ti," in a scene that seems more suitable to the *Arabian Nights* than a contemporary novel. Indeed García Bajo calls this Pepita's "pleno sometimiento" to Luis (73). Yet, we must balance the choreography of the scene against its underlying reality, whereby Pepita, who has been forced into an unsuitable, not to say unspeakable, early marriage is determined not to marry again unless she has the choice of spouse, and her irrevocable choice is Luis. Who has lowered himself/herself more here? Pepita, literally, of course, but Luis's admission that his last ten years, or a portion of them, have been lived as a lie, is also a striking piece of self-abasement. The final act of the couple at this point underlines the craftsmanship of Valera as a writer, as he links the natural act of kissing and embracing with the socio-cultural moment of sanctioning or sealing the pact between the lovers: "Don Luis rompió el hilo del discurso de Pepita sellando los labios de ella con los suyos y abrazándola de nuevo" (314).

One of the "corporal" hints that Valera give us in Pepita's last attempt at persuading Luis of her enduring commitment lies in the way that she uses Luis's argument in favour of Platonic love to suggest that such an unbearable erotic closeness would be impossible to maintain in practice. She imagines herself in death, forever invisibly beside Luis, "velando su sueño, contemplándole con arrobo, penetrando sus pensamientos más ocultos" (310). The intertextual link here is with some version of the work of art mentioned in the novel's second-last paragraph, itself a link with its original rendering in Part Three of Apuleius's *The Golden Ass*. At the end of our novel, a painting hangs that "representa a Psiquis, descubriendo y contemplando extasiada, a la luz de su lámpara, al Amor, dormido en su lecho." The most likely candidate as artist for this painting is Simon Vouet, whose famous picture, in the dramatic chiaroscuro style of Caravaggio, shows a

transfixed semi-naked Psyche in a dark bedroom, holding an oil lamp and gazing in rapt contemplation as the lamp casts its light on the sleeping Cupid's exposed thighs[10] (See Appendix). Now that his couple are safely married, Valera can take the implied comparison between the painting and Pepita's fantasy further into the realm of the erotic, showing Psyche "descubriendo" (to be understood here as "uncovering") and removing the bedclothes, so that she then "discovers" that the monster she thought was her husband was the naked God of Love himself, the beautiful Cupid, who could only come to visit her in the darkness of the night, so that his true identity might be concealed.

The painting, along with its partner displayed in the couple's salon, the picture of Daphnis searching for the cricket that has become lodged between Chloe's breasts, leading to the awakening of sexual desire, is a private joke that Luis and Pepita can now enjoy, in the security of their married happiness, but this second painting may also be an equally irreverent joke on Valera's part in which the chattering cricket that has unwittingly brought the two innocents together can be linked to a similar result in the case of the Padre Vicario through his proxy conversations with Luis and Pepita. On their Grand Tour the couple have visited Paris, Rome, Florence and Vienna, and it is likely that some version of the painting of Psyche gazing in wonder at the beautiful naked form of Cupid in her bed reminded Pepita of her own death fantasy with regard to contemplating the sleeping form of Luis, and that this was the reason why they brought home a copy. What Valera omits from the brief description of the painting is that Psyche is usually portrayed holding a dagger (as in the Vouet painting) with which to slay what she believes is the monstrous creature she has married. Returning to the dialogue, at its end, when faced with Luis's silence, Pepita responds: "con ese justo desprecio me matará usted mejor que con un puñal, sin que se manche de sangre ni su mano ni su conciencia" (310): the tables have been turned on Luis, who is now to be imagined as the figure of Psyche complete with dagger ready to slay his beloved. For Luis, Pepita as erotic woman, was a man-slayer, or at least he has dreamt of her as Judith the beheader of Holofernes, and as Jael, killer of Sisera (233) (from the Books of Judith and Judges respectively), only to discover her fundamental human beauty, as artists have done with their paintings of the two Biblical women. Valera has left it to the reader to make the intertextual link between the death and assassination fantasies of Pepita, and the "happy end" of this part of the drama of Cupid and Psyche, when the latter, who cannot resist Cupid's beauty, covers him with kisses instead of stab wounds: the idyllic ending of *Pepita Jiménez* has also taken into account the near misses of misunderstanding along the way, if only in a more prosaic nineteenth-century context.

There is a brief reference in the Epilogue to the parlous social conditions of the region, when Don Pedro blames the so-called enlightened local people who cannot wait to settle in the city and consequently leave behind the "campos […] abandonados" (350). With Pepita and Luis, says Don Pedro, the opposite is the case and "Todo lo van mejorando y hermoseando para hacer de este retiro su edén": Valera has through Don Pedro acknowledged the problem of rural backwardness, and has, in the term Toni Dorca's has borrowed from Bakhtin, settled for the "provincial idyll" (116). To the question *Cui bono?*, García Bajo answers that it is the bourgeoisie only who benefit from the exploitation of the region's resources (65). He quotes the example of the two young servant girls of Pepita, who dress "con suma pulcritud y elegancia" while serving the notables of the district invited to Pepita's *tertulias*, and claims that this is meant exclusively to

reflect well on Pepita. I would rather stress Valera's "reformist" description of the serving girls in the same quotation as "criadas y como confidentas de Pepita" (76). The most likely definition of "confidenta" is a "persona a quien otro fía sus secretos o le encarga la ejecución de cosas reservadas" (DRAE), creating a human bond that mitigates the social hierarchy of power structures between mistress and servant. Incidentally, a note from Romero Tobar´s edition (160) shows that in Valera's view the malodorous unwashed of his own social class were not to be excused because of their equal status with him.

The final picture, then, is that of a progressive acculturation of the area, through the intelligent exploitation of good harvests of oil and wine, the profits from which enable imports of art, very comfortable furniture and "primores de libros" (348) from the cultural capitals of Europe. Notably, too, the *huerta*, or market garden area, has been intensively acculturated to house South American monkey puzzles and Indian banyon trees that are more like sculpted creations than natural arboreal growths, together with the creation of a heated conservatory for even more exotic plants. Luis had already anticipated his situation as an enlightened Maecenas when he decides to stay with Pepita, and make their home a centre of religion, charitable work, culture and friendship (185). His final thought on the matter is a rare expression of belief, for the Spanish literature of the time, in the heterodox idea of the priesthood of believers. Couched in quasi-cultural terms (and with more than a hint of "protestant" references to a "temple" rather than a "church", and to "ministros y sacerdotes") the thought expresses its independence of orthodox Catholic dogma, even while at the same time Luis's blithe assurance that he and Pepita would end their lives at the same time and be brought together to an eternal "mejor vida" might have made both contemporary realists and neo-catholics grind their teeth in dissent. Luis imagines a new union of married love and Divine love, with Pepita and himself as its High Priests, "uniendo […] el amor conyugal con el amor de Dios para que Dios santificase y visitase la morada de ellos, haciéndola como templo, donde los dos fuesen ministros y sacerdotes, hasta que dispusiese el cielo llevárselos juntos a mejor vida" (185).

Yet Carlos Feal has rightly perceived some ambiguity in the "idyll" in the "Epilogue" with regard to the presentation of Luis, with his nagging memory, which never goes away, of the ideal that he has left behind. This leads us to a final question: why did Valera make Don Pedro take the time and trouble to write so extensively about these things to his brother the Dean? Of the ten extracts in the Epilogue (and these only "pocos y breves fragmentos," we are told), the last one is by far the longest, and of this, the longest section in it is devoted to Luis's religious beliefs. From the evidence given to us generally, and particularly in these last fragments, there is more of the enlightened than the despot in Don Pedro's character, and it is difficult to see how Gabriel García Bajo concludes that the *cacique* shows "indiferencia hacia los elementos espirituales e intelectuales" (67): it is Don Pedro who suggests that the couple do the Grand Tour of Europe and bring home examples of the best of its cultural heritage (348); and of course he quotes Lucrecius's Latin as one who knows what it means, in both its syntax and semantics. The principal conclusion that suggests itself is that Valera in the "Epílogo" is describing a state in which the love of what he calls "lo terrenal y caduco" (350), humans included, of the fruits of the earth, of arts and crafts, is not an improper form of love, and can, and indeed should, co-exist happily with deeply-held religious beliefs, of whatever hue. There are no recorded replies from

the Dean in the "Epilogue," as there were with Luis's letters, and so Valera leaves us with the thought that while the silence of and from the Cathedral is to be respected, it is to be left to its own constructions of reality. Expressed culturally, by bringing home the products of the Grand Tour and of botanical discovery, Valera evidently wanted to achieve a blending of the sophisticated urban life of books, paintings and sculptures with a natural yet cultivated rural life, in a mutually sustaining relationship of nature and culture from which all who participate in it will find benefit in body, mind and spirit.

Trinity College, Dublin

Appendix

With acknowledgement to http://comminfo.rutgers.edu/~mjoseph/CP/PV2.jpg

NOTES

[1] It should be noted that Tierno Galván's phrase is not used in a positive way to describe Valera, but as a description of a short-term pragmatism, a "fixer" mentality that, Tierno Galvan suggests, Valera struggled to integrate with an idealistic view of life.

[2] Turner's view is that this Latin epigraph turns the tables on Valera as author, since it ends up meaning, "a person who knows everything has a lot to learn" (355). Her thesis requires that the novel's second half and its ending be read as somewhat stale, flat and conventional, in which Valera imposes, or attempts to impose, his worldview on the characters. Incidentally, Carmen Martín Gaite (10-12) also takes the same view that Valera extinguishes the passion and rebellion of "Cartas de mi sobrino" in favour of "una explicación tajante y razonable de los hechos" in "Paralipómenos". Turner would probably concur with Tierno's political view of Valera's "managerial mind", since she argues that, aesthetically, it spoils the outcome of the novel. My view of his "managerial mind" is more benign, seeing it as bringing together the best of what is thought and experienced in nature and culture, avoiding at the same time the excessive ironing out of inconvenient truths that ruffle the social surface.

[3] There is no direct evidence in the novel that the Dean also holds the position of Rector of the seminary. Thomas R. Franz (39) refers to the "Dean of the Seminary," which mixes the titles of Cathedral Dean and Seminary Rector (*Director* in Spanish). Valera could have made the relationship clear, but apparently chose not to do so. The balance of probability is that he was Dean of the Cathedral only, since he is always given that title.

[4] For the way that Valera organized the presentation of the topography of the region in *Pepita Jiménez*, see Whiston, "Campo..."

[5] Valera omitted in a later edition the reference to Pepita closing the dead priest's eyes, but left in the reference to her closing his half-opened mouth (Romero Tobar 347). The first reference would appear to be more "romantic," while the second seems more practical, and it is with this latter image of Pepita that Valera leaves us.

[6] Ana Navarro and Josefina Ribalta (124, note) make the point that what is described as a "contradanza" is a complicated piece of choreography (the dancers weave in and out of the ribbons) and we are told in the text that it was "muy bien ensayada" (71), as it needed to be, for sound cultural reasons.

[7] Chapter 36 of *Juanito la larga*, in which Valera also mentions the Cross adorned with ribbons that is used as a part of the procession of Good Friday.

[8] Chamberlin and Hardin also note that Pepita's change of dress has "both seasonal and erotic implications" (73).

[9] Gómez (163) also reminds us that many Spanish Renaissance dialogues were associated with Erasmian reformism, which may have interested Valera.

[10] Reproductions of this painting are nowadays for sale on coffee mugs and similar merchandising items.

WORKS CITED

Azaña, Manuel. Introducción. Juan Valera. *Pepita Jiménez*. Madrid: Espasa Calpe, 1967. ix-lxvii. Print.

Chamberlin, Vernon A. and Hardin, Richard F. "*Pepita Jiménez* and the Romance Tradition." *Anales Galdosianos* 25 (1990): 69-75. Print.

Dorca, Toni. "The Return of the Native: *Pepita Jiménez* as Provincial Idyll." *Anales Galdosianos* 37 (2002): 113-24. Print.

Feal, Carlos. "*Pepita Jiménez* o del misti cismo al idilio." *Bulletin Hispanique* 86 (1984): 474-83. Print.

Franz, Thomas R. *Valera in Dialogue / In Dialogue with Valera*. New York: Peter Lang, 2000. Print.

García Bajo, Gabriel. "La naturaleza domes ticada en *Pepita Jiménez* de Juan Valera." *Anales Galdosianos* 35 (2000): 65-77. Print.

Gómez, Jesús. *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra, 1988. Print.

Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel.* Oxford: Oxford Univ. Press, 2000. Print.

Lott, Robert E. *Language and Psychology in Pepita Jiménez*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1970. Print.

Martín Gaite. Prólogo. Juan Valera. *Pepita Jiménez*. Madrid: Taurus Ediciones, 1977. 9-27. Print.

Navarro, Ana y Josefina Ribalta. Eds. *Pepita Jiménez*. Editorial Castalia, 1988. Print.

Ruano de la Haza, José María. "La identidad del narrador de los *Paralipómenos* de *Pepita Jiménez*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8 (1984): 335-50. Print.

Tierno Galván, Enrique. *Idealismo y prag matismo en el siglo XIX español*. Madrid: Tecnos, 1977. Print.

Turner, Harriet. " *'Nescit labi virtus*': Authorial Self-Critique in *Pepita Jiménez*." *Romance Quarterly* 33 (1988): 347-57. Print.

Valera, Juan. *Pepita Jiménez*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid: Cátedra, 1996. Print.

Whiston, James. "Campo, huerta, jardín, estufa: la domesticación de la natu raleza en *Pepita Jiménez*." *Actas del primer congreso internacio nal sobre don Juan Valera*. Coord. Matilde Galera Sánchez. Cabra / Córdoba: Ilustrísimo Ayuntamiento de Cabra, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1997. 265-74. Print.

—. Introduction. Juan Valera. *Pepita Jiménez*. Trans. Robert M. Fedorcheck. Oxford: Oxbow Books, 2012. ix-xxviii. Print.

DOCUMENTOS

GALDÓS Y BALZAC

Carlos Ollero[1]

Convertir los sucesos en ideas,
tal es la función de la Literatura.
G. Santayana, *Little Essays*, p.138.

En Mayo de 1867, apenas cumplidos los veinticuatro años, marchó Pérez Galdós a París por una breve temporada. Se celebraba entonces la Exposición Universal que visitó con detenimiento, y recorrió palmo a palmo la capital de Francia con curiosidad infatigable. Un día encontró casualmente en uno de los típicos puestos de libros viejos de la orilla del Sena la novela de Balzac *Eugenia Grandet*. La leyó con fruición y quedó tan impresionado, que al parecer se entregó en seguida con avidez a la lectura de toda la *Comédie humaine* que habría de llamar maravillado en uno de sus *Episodios*, "verdadera selva encantada". El destino glorioso de nuestro gran novelista, estaría ya marcado y sin duda próxima a las inciertas laxitudes del despertar, dormiría ya en él su vocación esencial. Atribuir al azar de un paseo solitario la existencia de Galdós como figura literaria, sería absurdo. Pero no deja de ser significativo que al volver a Madrid tras ese primer encuentro con el novelista francés junto al río que fue como el Ecuador del mundo balzaciano, abandonara sus primeros proyectos literarios y comenzara a escribir *La Fontana de Oro*, primera novela de Galdós y heraldo triunfante de la novela moderna en España; también es curioso que *La Fontana de Oro* se terminara de escribir al año siguiente, sobre tierra de Francia. (La primera novela de Balzac fue también una novela histórica, *Les chouans*: por la novela histórica entraron ambos en la "novela social". Con razón afirmó Comte que la más profunda significación de aquella fue la de presentarnos unidas la vida pública y la vida privada; así, pues, también en la literatura la visión histórica condujo a la visión sociológica.)

Raro es el trabajo o alusión a Galdós en que no se le llame "el Balzac español", expresión que llega a ser tópica en la escasa bibliografía española sobre el autor de *Fortunata y Jacinta*. Salvo en muy contadas ocasiones y siempre con brevedad, apenas si se ilustra la afirmación con especiales consideraciones; así ocurre incluso en los libros de Clarín y Casalduero que debemos citar por excepcionales.

Decir que Galdós es el Balzac español puede significar simplemente que al primero corresponde en la literatura española un lugar parecido al que ocupa el segundo en la literatura francesa y en este sentido solo se pretende constatar las respectivas situaciones de preeminencia literaria. Puede significar también una equiparación, cabría decir formal, entre sus producciones consideradas como totalidad y con especial referencia al tema y propósito. Y puede indicar por último, dando máxima intensidad a la fórmula comparativa, que la analogía alcanza de forma sustancial y omnivalente tanto a sus personalidades cuanto a la conjunta significación, calidad y forma de sus creaciones literarias. Poco tendríamos que objetar a lo primero, algo más a lo

segundo y bastante a lo tercero. Pero no pretendemos en esta líneas plantear siquiera el esbozo de la cuestión, sino sugerir tan solo algunas coordenadas que ayuden a situarla; y ello desde ángulos y perspectivas no exclusivamente literarias, cosa que, un tanto ajena a nuestras normales preocupaciones, dejamos para quienes puedan hacerlo con más autoridad y conocimiento.

El tema y propósito general de las obras de ambos es en principio el mismo: la sociedad contemporánea. "La Sociedad Francesa iba a ser el historiador, no resultando yo sino el secretario", dice Balzac en el prólogo de la *Comédie humaine*. "Imagen de la vida es la novela…; la sociedad es la primera materia del arte novelesco", confiesa Galdós en su discurso ante la Academia. Siendo el objeto tan radicalmente histórico, parece obligado considerar cómo se les ofreció objetivamente. Hubieran coincidido en el espacio y en el tiempo, y la objetiva existencia de una misma realidad social-histórica, podría haberse visto desde diferente plano, pues como dice Ortega hay tantas realidades como puntos de vista y es éste el que crea el panorama. Pero cincuenta años es tiempo suficiente—y más en un siglo de profundo y acelerado proceso histórico—, no sólo para transformar la configuración de una entidad social, sino para cambiar radicalmente anteriores puntos de vista; sobre todo cuando el lindero cronológico en que coinciden casi exactamente la muerte de uno con el nacimiento del otro, es nada menos que el año 1848.

Francia en la primera mitad del siglo XIX ofrecía el espectáculo sin par de la gestación de una nueva sociedad. "Francia es el país donde los movimientos generales que interesan a todo Europa toman con rapidez y decisión una forma definida… La atención del mundo culto y de las clases poseedoras, el interés del historiador y las investigaciones del pensador encuentran aquí un terreno igualmente rico para observar las causas profundas y las luchas que animan hoy nuestra sociedad europea". Esta verdad que en 1848 proclama Lorenz von Stein, había sido percibida con anterioridad por Balzac cuando aseguró que no era por gloria nacional ni por patriotismo por la que había escogido como tema de su obra la sociedad francesa, sino porque en su país más que en ningún otro, se ofrecía el "hombre social" bajo los más diversos aspectos; quizá sea sólo Francia —añadía—quien ignore la grandiosidad de su papel, la magnificencia de su época, la variedad de sus contrastes". La agonía y muerte de la sociedad estamental la resistente supervivencia de los elementos del "ancien régime", la lucha de la burguesía por el poder, las nuevas formas de propiedad, los balbuceos del proletariado como clase, la entronización del dinero y la aparición de nuevas instituciones civiles y mercantiles, la destrucción de toda organización corporativa… Y por otra parte bandazos políticos impresionantes: el de Austerlitz a Santa Elena, de Carlos X a la Comuna, de Waterloo al Imperio Colonial… Una inmensa ebullición de fuerzas políticas, económicas, sociales e individuales, en tiempos de plena exaltación romántica. Fragua colosal donde se forjaba la nueva época.

¡Cuán distinta la España y la sociedad de Galdós! Se estaban aventando las últimas cenizas que habían "gloriosamente ardido". Un siglo que comenzó por agotar en sin igual epopeya las reservas vitales del pueblo que poco antes había dominado el mundo, nos fue consumiendo en luchas civiles, cerradas incomprensiones y desmoralizadoras anarquías. La sociedad española de Galdós se encontraba triste, cansada, confusa y a medio hacer. "No somos una sociedad siquiera sino un campo de batalla donde se chocan los elementos opuestos que han de constituir una sociedad", decía Larra en la tercera década de la centuria. Años más tarde, cuando Galdós

comenzaba a hacer el doloroso y dolorido balance de sus *Episodios Nacionales*, ni siquiera la sensación de choque; tan sólo quietud, anquilosamiento, mediocridad. Decir que en la sociedad española de la época estaba ya cuajada aquella sociedad que en la Francia de Balzac vimos fraguarse no sería exacto; ni se había cuajado la sociedad liberal burguesa, ni se había iniciado la democrática y masificada que ahora vivimos (el que hayamos comenzado experimentando ésta sin haber recorrido el ciclo de madurez completa de aquélla, tiene una profunda significación histórica nacional). Nuestra sociedad en la época de Galdós estaba sencillamente detenida, interrumpida. No se trataba de la madurez siempre relativa, de una estructura social-histórica de ese *reposo activo* de la sociedad inglesa de la época—que por cierto, tanta relación guarda con la obra de otro gran novelista del siglo—Dickens—, sino de la inanición completa y de un desesperante estancamiento de su evolución espiritual y económica. Por nuestra patria, como en los tiempos de Fígaro, no pasaba nada, ella es la que solía pasar por todo.

La sociedad francesa encontró un cantor apasionado; la española inspiró a un observador entristecido. Balzac se entusiasma con su época, con todas las manifestaciones históricas de su tiempo. Galdós no puede entusiasmarse. Esta actitud de entusiasmo es una de las claves principales para la comprensión de sus respectivas creaciones literarias, sin que por ello olvidemos que el hombre Galdós es bien distinto del hombre Balzac, y que esta diferencia no se da sólo en un plano cultural e histórico, sino que afecta a los rasgos más entrañables e individualizados de la íntima personalidad.

En Balzac lo que realmente vemos es la sociedad francesa. Lo más extraordinario de la obra de Balzac es que obtuvo la reducción a unidad de ese momento tumultuoso y alucinante de trabajosa gestación de la sociedad nueva. Es en circunstancias como ésta, de caos constructivo, cuando el hombre se esfuerza más en reducir a unidad la compleja y cambiante realidad que lo entorna. Sólo así puede verdaderamente conocerla y ese esfuerzo constituye la única forma de evitar el ser arrastrado y engullido por ella. La reducción unitaria ha de hacerse por una mentalidad filosófica o poética: la mente filosófica que acertó a dar sistema al inmenso tropel de acontecimientos históricos de la Francia del comienzo decimonónico fue Comte; la mente poética que acertó a intuir y expresar literariamente el orto de la nueva sociedad, fue Balzac. Hay párrafos enteros de Balzac que son comteanos. El nombre de Comte no figura en la obra balzaciana (digamos de pasada que el de Balzac muy pocas y ligerísimas veces en la de Galdós). Con reservas admite Guyón la posibilidad de que Comte figure en *Un grand homme de province à Paris*, bajo el nombre de León Giraud, uno de los jóvenes miembros del cenáculo de la calle de los *Quatre-Vents* y del cual dice Balzac: "León Giraud, este profundo filósofo, este atrevido teórico que renueva todos los sistemas, los juzga, los explica, los formula y los conduce hasta los pies de su ídolo: la humanidad; siempre grande e incluso en sus errores ennoblecidos por su buena fe. Este trabajador intrépido, este sabio concienzudo ha llegado a ser jefe de una escuela moral y política sobre cuyo mérito el tiempo habrá de pronunciarse." (Verdaderamente si la suposición de Guyón "non e vera, e ben trovata.")

De la *Comédie Humaine* surge una sociedad entera con estructura social y económica y configuración cultural mucho más definida y plástica de lo que efectivamente estaba la sociedad real en que vivió Balzac. Halagaba al novelista francés que se le llamara filósofo y que se le considerara poeta, y en cuanto la filosofía es síntesis y la poesía intuición estética, no resulta

en verdad desorbitada la pretensión balzaciana. Recordando los términos que dijimos podrían expresar la Francia y la sociedad francesa de su época, Balzac ordenó su movimiento, condensó su energía, pulsó su vitalidad, interpretó su nacionalismo, percibió su brillantez y asimiló sus fuerzas generadoras. Por eso con portentosa capacidad intuitiva, "vio" como totalidad y unidad la sociedad de entonces. Podemos decir que Balzac tenía en la cabeza "su" sociedad antes de que Francia y Europa la consideraran como propia.

Galdós no tenía delante un organismo vivo y creciente, sino uno enclenque y esmirriado, que no le suscitaba la necesidad de reducirlo a unidad. Balzac hace un diagnóstico de la sociedad francesa captando su "bios" orgánico. Galdós hace una autopsia de la española, analizando sus peculiaridades anatómicas. La obra de Balzac tiene la alegría ruidosa y optimista de un bautizo y la de Galdós la tristeza silenciosa y conmovedora de un viático.

La sociedad española no estaba en la cabeza de Galdós, porque realmente quizá no estuviera para entrar en la cabeza de nadie, sino para tener de cabeza a cualquiera. De aquí que no intentara siquiera tratarla con propósito filosófico y sintético, sino analítico y artístico. Al hablar Galdós de "la sociedad presente como tema novelable", después de reducir lo social a "vulgo" como "muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos", afirma que desea encararse con ese "'natural', hablando en términos pictóricos…", pues bien, la sociedad para Galdós es un "natural" y su actitud literaria esencialmente pictórica. Sus novelas son "cuadros sociales" que copia del "natural"—quieto, estático, exánime, inexpresivo—de la sociedad española de finales de siglo. Galdós se sitúa ante un modelo, Balzac ante un fenómeno. Galdós traslada el modelo a la obra a través de su finísima sensibilidad de artista. Balzac expresa el fenómeno en palabras valiéndose de su aguda intuición sociológico filosófica. Galdós da forma literaria a un "natural" que tiene delante, Balzac a un "social" en el que existe y consiste. Por eso Galdós pinta a lo Delacroix, contemporáneo de Balzac—forma, colorido, drama—y Balzac a lo Dégas, contemporáneo de Galdós—luz, espontaneidad, movimiento.

Decía Walpole que para quien la contemple con el corazón, la vida es una tragedia y para quien la vea con la cabeza, una comedia; "comedia humana" tituló Balzac a su obra porque contempló la vida con la cabeza; drama humano pudo titular Galdós a la suya porque la vio con el corazón. Dickens hubiera podido llamar tragicomedia a la que salió de sus manos, porque percibió la vida inglesa con la suficiente cabeza para no producir lo que Ortega llamaría un chafarrinón y con el corazón bastante para ofrecernos todo un mundo social, sentimental y afectivo. Balzac se acercó a su época por el puente de la sociología filosófica, Galdós como artista por el de la observación y Dickens como psicólogo por el de la ironía.

Si de la sociedad pasamos a los hombres los esquemas trazados acentúan sus relieves. "Los seres vulgares no me interesan… los agrando y les doy proporciones espantosas o grotescas"; así salieron Vautrin, Grandet, Nucingen, la prima Bela… Alguien ha dicho que un personaje no es en verdad balzaciano sino cuando posee una fuerte energía creadora. No hay en Balzac esa "ternura poética y pudorosa para todo lo delicado y débil" de que nos habla Clarín y que aleja a Galdós del autor de "Ilussions perdues", y lo acerca al de "Oliver Twist". Con una simplicidad, quizá poco realista, y desde luego escasamente sociológica, Galdós ve la sociedad como "vulgo", más aún, como pueblo. Pero el pueblo de Galdós no será—habla Clarín—"aquel inverosímil de guardarropía, de las novelas cursis que tanto tiempo hicieron estragos en parte del público, ni

tampoco el idealizado de las novelas socialistas de Sué", ni, añadimos nosotros, el pueblo como "proletariado" que encontramos en "Germinal" de Zola o en "La Horda" de Blasco Ibáñez. El pueblo galdosiano está en redor de la baja—pequeña y mísera—burguesía española. Son los "tipos normales" que Bourget señalaba como propios de la novela de "costumbres" o "social", las medianías, los de "la segunda capa" de que hablaba Turgueniev. No todos los personajes de Balzac son excepcionales, monstruosos o grotescos, ni todos los de Galdós endebles personalidades vulgares e irrelevantes. El primo Pons, Petrilla y la propia hija de Grandet pueden ser personajes "galdosianos", como Pepet, Orozco o Viera pueden serlo de Balzac. Balzac deja de pintar monstruos cuando no hace representar a sus personajes como una fuerza energética social. Galdós los deja marchar por sus propios pies, sin necesidad de tener que sostenerlos continua y paternalmente a través de su mundo novelesco, cuando los crea como personificación de un valor ético, individual o social, de un sentimiento, e incluso cuando quiere cargarlos de densidad histórica como en "Doña Perfecta" (no ocurre así, desgraciadamente, si los concibe como símbolos de ideas, pues entonces, al menos en algunos casos, nos resultan o un tanto amanerados como Pepe Rey, o un mucho insufribles, como Máximo, que hizo exclamar graciosamente y no sin cierta razón a Unamuno: "¡Dios nos libre de ingenieros así!").

La generación del 98 admiró a Balzac y despreció a Galdós. Si lo primero puede explicarse lo segundo se nos antoja a todas luces injusto. La admiración hacia Balzac no podía llegar por la vía puramente literaria, pues sin ser un modelo de elegancia lingüística, Galdós escribió mucho mejor el castellano que Balzac el francés. El desprecio por Galdós no pudo justificarse por su proceso de creación artística, porque Balzac, en el terreno que precisamente empezó a desbrozar el 98—el de una nueva ordenación estética—no tiene, como puro novelista, como cultivador de un género literario concreto, la talla artística de Galdós. No se pudo ver en Balzac mayor autenticidad nacional—y quien la viera se equivocó—, porque Galdós es mucho más honda y apasionadamente español, que Balzac francés, y en la obra del primero palpitan más fibras específicamente nacionales que en la del segundo. La antropología balzaciana es menos moral, bajo un punto de vista cristiano occidental, que la de Galdós; al primero le obsesionaba, ante todo, la voluntad fuerte, concebida como energía física, como fuerza biológica, como cerrada y radical afirmación de la propia existencia individual; a Galdós le preocupa la voluntad como motor de una acción a la que es previo un conocimiento de lo bueno y de lo malo, es decir, un entendimiento de la moral individual y de la ética social, y un concepto espiritualista de la vida.

Unamuno, descarnado detractor de Galdós, afirmaba que en el futuro—escribía el año 1920, recién muerto Galdós—, cuando se leyera a Galdós, se sentiría "toda la inmensa desolación de una muchedumbre amorfa y amodorrada de hombres y mujeres anémicos, sin huesos, si fe ni esperanza; de un pueblo que soñaba en el puchero y la cama diciendo: "se vive". Se queja Unamuno del "mundo sin pasiones ni acciones que se deja vivir, pero que no hace la vida, y que pasando por el alma de Galdós nos ha quedado para siempre en su obra de arte". Ese "pasando por el alma de Galdós" es evidencia que la enemiga del 98 proviene más de una auténtica animadversión—contraria anima—que de una apreciación serena. Es verdad que así fue la sociedad y el mundo que pintó Galdós, pero no pretendió dejárnoslos eternizados con propósito de ejemplaridad, ni siquiera con espíritu de condescendencia. Al menos, el alma de Galdós—de una españolía que solo puede desconocerse adoptando un anticasticismo demasiado poco o

demasiado mucho castizo—, nunca se deleitó en la observación de esa enteca y pobretona vida española, ni trató nunca de disfrazarla con "la buena capa que todo lo tapa" de un patriotismo fácil, ni contribuyó a aturdirla con el ruidoso folklore de un panderetismo jacarandoso.

Quizá Galdós no pudo dar con exactitud en la esencia de España tal como la ansiaba captar el 98, a causa de buscarla en su más inmediata perspectiva. Pero, quienes como los maestros del 98, tanto se afanaron en encontrarla, tenían más que aprender de Galdós, tan impenitente idealista humano como contumaz realista literario (paradoja que explica muchas cosas no sólo de Galdós, sino de gran parte de la literatura española desde el "Quijote"), que de Balzac, maravillosa pero caótica asimilación de los ingredientes más contradictorios y explosivos. No es justo el menosprecio hacia Galdós, y mejor que nadie nos lo dice uno de los hombres más representativos del 98: "La nueva generación de escritores—escribe "Azorín"—debe a Galdós todo lo más íntimo y profundo de su ser: ha nacido y se ha desenvuelto en un medio intelectual creado por el novelista. Galdós, como hemos dicho, ha realizado la obra de revelar España a los españoles". Esa inquieta y apasionada búsqueda del ser de España que caracteriza al 98 no debió olvidar que Galdós pintó como nadie la existencia española de los años que precedieron al "desastre". Tan exacta hizo la descripción y tan latentes se encontraban en ella las íntimas ansias galdosianas de regeneración, que los "regeneradores" del 98 sólo tuvieron que leerla para repudiarla, y estamos por decir que la repudiaron porque la leyeron.

Algún día dedicaremos más atención a los temas aquí sugeridos, en un extenso trabajo. Habrá en él una cierta ternura para la sociedad galdosiana y una comprensión generosa pero franca, para nuestro gran novelista. Lo primero porque aquélla es expresión de un trozo de nuestra historia en la que crecieron nuestros padres y, desde entonces inanimados, hay restos entrañables bajo tierras lejanas, escenario tal vez de amarga desilusión, pero también de gallardo holocausto. Lo segundo, porque pese a todo—un todo que gloria [sic].

NOTA DEL EDITOR:

[1] En vista del valor inherente de este artículo, así como su pertinencia para el tema tratado en un estudio publicado en este número, del profesor Rodolfo Cardona, nos ha parecido oportuno volver a publicarlo. Agradecemos a *Ínsula* el habernos dado el permiso para su re-edición. Apareció originalmente en el Número 82 (1952) de dicha revista, páginas 9-10. Del autor, apunta Wikipedia: "Carlos Ollero Gómez (Carrión de los Condes, Palencia, 1 de diciembre de 1912 - Madrid, 1 de diciembre de 1993). Catedrático de Teoría del Estado y Derecho Constitucional, jurista y politólogo español. Procurador en las Cortes Españolas durante cinco legislaturas del período franquista"[http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Ollero_G%C3%B3mez -4IX12]. Es autor de otro estudio sobre Galdós: "Pérez Galdós y los movimientos socio políticos y culturales de su tiempo", *Actas de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* 59 (1982): 211-36. Además publicó dos libros sobre temas literarios: *La sociedad y la política como tema literario: reflexiones sobre H. de Balzac* (Madrid: Ediciones del Espejo, 1976) y *La política como realidad, realidad como literatura*, (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983).

SELECCIÓN DE CARTAS CRUZADAS ENTRE CONCEPCION MORELL Y BENITO PEREZ GALDOS DURANTE 1892[1]

Mª de los Ángeles Rodríguez Sánchez

Introducción

Benito Pérez Galdós y Concepción Morell Nicolau mantuvieron una relación intima y personal a lo largo de varios años—desde 1891 hasta 1900—. Durante este tiempo, y por causas diversas, cruzaron una interesante correspondencia que, aunque no se conoce completa, proporciona abundante información, no sólo sobre los aspectos amorosos y particulares de la pareja, sino también sobre temas diversos relativos al escritor, tanto en lo concerniente a su labor creadora como a su vida cotidiana. Asimismo estos epistolarios permiten conocer en profundidad la personalidad de ambos corresponsales, además de sus preocupaciones y sus estados de ánimo.

Tanto el epistolario de Concepción Morell dirigido al escritor, que Galdós conservó, como el del novelista a ella, que también lo guardó hasta su muerte, siendo adquirido hace unos años por la Casa Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, fueron escritos en épocas distintas y en diversos periodos de su relación. Las cartas que conocemos de Concha, aunque con interrupciones, fueron escritas entre 1891 y 1899; las de Galdós, también con algunos intervalos, se enviaron entre 1892 y 1895, hay, por tanto, algunos momentos epistolares de los que no hay constancia escrita, y otros en que no se pueden complementar las dos voces de esta correspondencia. Pero hay una etapa en la que el epistolario está prácticamente completo, es decir, en la que podemos leer en paralelo a los dos corresponsales y aproximarnos a las cartas enviadas por Galdós, en las que plasma sus emociones, sentimientos e inquietudes, y a las contestaciones de Concha en las que cuenta sus impresiones, sus pensamientos e incluso sus impaciencias nerviosas. Este periodo se corresponde con los meses que Concepción Morell, contratada por el actor Antonio Vico, formó parte de su Compañía, y realizó una gira teatral por las principales ciudades gallegas. Esta turné comenzó en Coruña, en abril de 1892, y finalizó, para Concha, en Santiago de Compostela, en Julio del mismo año. Por su parte, Galdós, durante esos meses se encontraba en Santander, preparando su nueva casa y concentrado en diversos proyectos literarios, tras su exitoso debut teatral en el Teatro de la Comedia de Madrid con su drama Realidad.

Aunque todo el epistolario es un documento de valor inestimable que permite un mejor conocimiento de la personalidad de Galdós, de su trabajo y de su vida cotidiana, así como un acercamiento a la psicología de Concha y a los distintos avatares de su situación amorosa, este momento especifico de su correspondencia presenta múltiples puntos de interés, tanto en lo

referente a lo personal como a lo profesional, sobre todo en lo relativo al universo teatral; pero principalmente hay que destacar un factor fundamental, que no es posible encontrar en otras etapas epistolares, y que es, como he mencionado con anterioridad, la complementariedad de las voces de ambos corresponsales, que permiten una mayor y más amplia perspectiva sobre todos los temas tratados.

Cuando nos enfrentamos a estas cartas, escritas para mantener el contacto de la pareja durante una larga y forzosa separación, hemos de tener en cuenta que se trata de conversaciones privadas, que no se han escrito para ser conocidas por miradas ajenas, y en las que se muestran los pensamientos y las emociones más íntimas, expresadas con gran espontaneidad y sin apenas cortapisas. En estas misivas la relación amorosa ocupa un importante lugar, y, a través de ellas, conoceremos el enamoramiento, los enfados, el dolor de la ausencia, los celos… y otra multitud de sentimientos que se trasmiten al papel, y se mezclan con la necesidad de saber como está el otro en la distancia, sobre todo por parte de Galdós, que tanto tuvo que ver en la aventura emprendida por ella para convertirse en actriz. En este momento de su relación, el escritor, además de sus sentimientos amorosos, manifiesta reiteradamente su interés en la carrera profesional de la joven actriz y son evidentes los esfuerzos realizados por Don Benito para que ella consiguiera abrirse paso en el universo teatral de la epóca, así como sus repetidos consejos para que aprenda el oficio, o sobre como debe comportarse en la Compañía, por lo que insistirá en que estudie, en que sea puntual en los ensayos, y que sea amable con los compañeros. Asimismo son numerosas y constantes las observaciones que Galdós hace a Concha sobre la dureza del arte, la dedicación que éste requiere en sus distintas manifestaciones, así como las dificultades que implica el triunfo. Junto a todas estas consideraciones, el escritor incluye numerosas muestras de confianza sobre las posibilidades de Concha para triunfar como actriz, creencia que no es compartida por ella, que se debate entre continuar o abandonar el teatro. Ese trabajo, que, en definitiva, suponía una posibilidad de independencia para ella, al igual que para otras mujeres, a pesar de las múltiples dificultades, de índole diversa, con que se encontraban aquellas que decidían dedicarse a una de las pocas profesiones en que eran admitidas.

Pero las cartas de ese año 1892 ponen de manifiesto otros temas de interés para Don Benito, en gran medida relacionados con su labor teatral. A través de sus escritos sabremos que está enfrascado en nuevos proyectos para los escenarios, así como en otros planes literarios, y, debido a sus comentarios a Concha, conoceremos la acogida que Realidad, su debut teatral, estaba recibiendo en las distintas ciudades españolas en las que la Compañía de Emilio Mario, que la había estrenado en el Teatro de la Comedia de Madrid, la estaba representando. El epistolario también informa de su interés por la puesta en escena de este drama en los teatros gallegos que debía llevar a cabo Antonio Vico, y, son varias las cartas en que pregunta a Concha por la representación de su obra, que el actor nunca se decidiría a poner en escena, aún cuando sepamos, por ella, que la obra se ensayó, e incluso que se anunció en la prensa, aunque finalmente nunca se realizaría, hecho que molestó a Galdós, como se hace patente en alguna de sus cartas.

Aunque presenta una gran dificultad la elección de unas pocas cartas en unos epistolarios tan amplios, he considerado que esta etapa de la relación, correspondiente a la gira teatral realizada por varias ciudades de Galicia en la primavera-verano de 1892, muestra varios puntos

de interés, como mencioné con anterioridad. Se han seleccionado seis cartas correspondientes a ese periodo que se pueden considerar representativas y paradigmáticas de esta correspondencia. Tres de ellas fueron escritas en Abril, al comienzo de la gira de Concha, las otras tres se enviaron en el mes de Julio, cuando ella está a punto de dejar la compañía para reunirse con Galdós. Algunas de las cartas presentadas son muy largas y recogen los acontecimientos de varios días, lo que permite deducir que se escribían prácticamente a diario, y que seguían unos códigos pactados de antemano para el envío de su correspondencia.

Como se puede observar estas epístolas son un claro ejemplo de escritura íntima en la que los enamorados utilizan un lenguaje propio y personal, en el que encontramos voces infantiles, manifestaciones mimosas, términos inventados, peculiares adjetivos; además estos escritos están llenos de expresiones propias y de referencias concretas, tanto a cosas como a personas, cuyas claves sólo ellos conocen.

Una de las grandes dificultades que presenta esta correspondencia es el hecho de que la mayoría de las cartas —tanto las de Concha, como las de Galdós— no están fechadas, en algunos ocasiones ni siquiera se indica la ciudad desde la que se enviaron, e incluso las hay en las que sólo figura el día, o los días, de la semana en que se escribieron. En el caso de las correspondientes a este momento de la gira teatral, se pueden concretar las fechas con bastante exactitud por el contenido de lo narrado en las propias misivas, y, en muchos de los escritos de Concha, por las referencias concretas a qué estaba ensayando o representando con la Compañía, extremos que se pueden constatar por los programas teatrales —enviados a Galdós— y sobre todo por la prensa gallega que informó reiteradamente de los avatares de la gira del insigne actor Antonio Vico, y donde se publicaba la programación del día, y, por tanto, las carteleras correspondientes a su estancia en las distintas ciudades.

En las cartas presentadas a continuación se ha mantenido la trascripción literal y la puntuación original, indicándose los subrayados utilizados por el escritor y la actriz con letra cursiva, y se han mantenido las peculiaridades ortográficas propias del lenguaje utilizado por los amantes. Sin embargo, se ha normalizado y actualizado la acentuación.

* * * * *

Transcripción

1) [Carta de Benito Pérez Galdós a Concepción Morell]
Viernes [15 Abril 92][2]

Cuatro palabras no más, para decirte, oh Clotildita[3], que hice un viaje feliz. En este momento te supongo rodando por los campos de León, ya próxima a las fronteras gallegas. Buena suerte te dé Dios.

Yo llegué aquí[4] sin novedad ayer tarde; pero aún me dura el cansancio del viaje. Me acuerdo mucho de la hormiga[5]. Supongo no te habrá pasado nada en el viaje.

No tengo tiempo para más
Mona…. Mil besos de
Menflis[6]
Oto potitito[7]… no olvides lo que te encargué, que me digas todo lo que pueda interesarte e interesarme, ya vemos lo que necesitas , y las impresiones de tu próxima salida a la escena…
Agur ... miércoles …
Otro potitito. Cuidado con los gallegos que son muy zalameros y muy malos...
Otro potitito…
Tendo muchísimos[8].

2) [De Concepción Morell a Benito Pérez Galdós]
[16 de Abril 1892] [9]
Coruña, ezcetera.
Bien ¿y en casa? buen viaje, buen apetito y todo bueno.
Hoy ensayo mañana idem, y función. Cuando me den la nota de las funciones en que tomaré parte *mearás* el favor (si no me dan la de Luisita en el *Crítico Incipiente*) *mearás* repito, el favor de decirle al Sr. Vico que yo lo *jago mu* requetebién.
Calla preguntón a ti que te importa? Vivo en la calle Real nº 26 (La Coruñesa) pago 30 riales diariamente toós *los dias* ¿Que más me preguntas?

Lunes [18 de Abril de 1892] [10]
¡Ea! ya salí del compromiso ayer empezamos, y me da el corazón que no he parecido mal.
Pero Menflis querido con estas cosas y otras no te he dicho que recibí tu carta. Pues sí, la recibí ayer.
Oto potitito pero muy potitito tengo que limpiar las sortijas.
Conque ¿no sabes hombre? me equivoqué (pero los galleguiñus no se enteraron) por decir bergantón dije *bergantín*. Yo estaba *más corría que una mona* pero como salí tan remonísima..., aunque (*por falta de ensayos*) no hice primores, porque si hubiéramos ensayado vaya si los hubiera *¡jecho!* y no hubiera tenido mieditis y no hubiera dicho bergantín y en fin ... *patatas*.

No hombre, no, no me tiraron nada. Cumplí en el Alcalde[11], hice reír en la pieza y *pue que baste.* Se acabaron los potititos ¿cuando te oiré decir eso?

Se está matando *la familia* como dicen aquí para que *Realidad*[12] salga a pedir de boca creo que la harán muy bien. Por lo menos *esta familia*[13] es más simpática que la otra y puedo asegurarte que la única obra que ensayan de verdad con el amore que se merece es la tuya. Vico hará figurate y los demás también. La Peri es una mujer hermosísima y graciosa. Ven a verla, que no teneré muchísimos.

Vaya niño que es tarde escríbeme mucho, mucho, No te burles de los muchísimos; mira que los tendo... (Ay!!) no me acordaba de que se incomoda el *bergantín de Ojirris*[14].

El día que no me quieras ya sabes meterete puño en boca, romperete las quijadas.

Quiéreme que soy muy buena actriz. *Mean* aplaudido ¡tonto!, qué te pensabas tú, que no sabe tu hormiguita.

[Coruña, 20 Abril 1892][15]

No puedo ni respirar, hago cada plancha que tiembla el misterio.

Estos cómicos son más amables que los otros,[16] pero me van á reventar, me hacen salir sin saber los papeles pues no tengo tiempo material para aprenderlos y me dan solo un ensayo y ese malo. Yo quisiera que me dieran buenos papeles y tiempo porque no me desanimo estoy saliendo mal, mal, mal, pero sigo en mis trece y mientras más fatigas me cuesta me gusta más el teatro.

Los hijos de Vico se han hecho muy amigotes míos y no me dejan vivir son amables hasta la exageración. El casado vive en esta casa y excuso decirte que me los encuentro hasta en la sopa, el pequeño viene todos los días a pasarme los papeles es decir a marearme un poco más.

Pues como íbamos diciendo tengo pena. No quiero hacer papeles malos, ni quiero decir una palabra para que no digan con razón, que soy estúpida.

La *primera postura*[17] salió requetemal, es una tontería y yo no puedo hacer eso, he de hacer obras buenas o nada. Estas mamarrachadas ni convienen para la salud ni para el bolsillo, he tenido que hacerme a escape tres vestidos de lanilla de a peseta. Estoy como la de Bringas, apurada por los trapos y luego ¿para que? para cansarme y ponerme en ridículo.

Tendré un potitito de paciencia y esperaré, pues no he de esperar!. Soy como los amantes tercos y no hay tu tía o me silban una vez y me muero en escena o llego a la meta y ...

Mira Ojirris déjame ya dormir, son las dos de la noche, te escribo en la camita y me *pancho*[18] *yo*.

Si no te escribo, ya sabes que es por falta de tiempo y porque estoy rabiando.

De buena gana te mordería carísima Ramona[19].

Ay, ¡bello sexo! Ojirris, Niño, Don...Menflis. Te quiero más que á mi vida. Si estando a tu lado, quiero decir, pudiendo contar contigo estoy así de *aburría*, que sería de mí si no te pudiera contar mis cosas.

Te digo que te quiere y te querrá siempre, tu amantísima y todo isima.

Apuritos.

3) [De Benito Pérez Galdós a Concepción Morell]

Viernes [22 Abril 1892][20]

Minina: Tu segunda carta me trae impresiones distintas de las de la primera. Ya me esperaba yo esto. Es fenómeno natural de toda vida artística, sobre todo al empezar. Un día muchos ánimos otro desaliento. No puede ser de otra manera. Si quieres llegar a la meta, has de tener mucha paciencia, mucha constancia, y no desmayar nunca suceda lo que quiera. Ya sabía yo que el trabajo de los actores en provincias es sumamente fatigoso. He oído contar horrores de esto a actrices eminentes, que ya se han retirado de la escena. Cada día se ensaya una obra, y apenas tienen tiempo para darle un par de lecturas.

No creo yo que *La Primera postura* (que no conozco) haya salido tan mal como dices. Tú eres muy impresionable, y si fácilmente te remontas al quinto cielo con alegrías injustificadas, fácilmente te caes a los abismos con desalientos que tampoco tienen razón de ser.

Sigue trabajando dócilmente sin chistar en todo lo que te manden, que para insurreccionarse siempre hay tiempo. Yo creo que Vico te dará papeles mejores, y si pasados unos días no te los diera, debes decirle (siempre con buen modo, y como disculpa, que quieres aprender): Don Antonio, V. prometió hacerme trabajar, y aleccionarme en el arte. Estoy esperando que me de

V. algún papel serio, aunque sea de segunda o tercera importancia. Y veremos lo que te contesta. Pero tú aparentas someterte a cuanto él diga, que después decidiremos.

Tengo por seguro que el mejor día te darán papeles mejores y que te lucirás mucho, como es natural.

Me alegro de que los hijos sean tan amigos tuyos. Aunque esa amistad del pequeño quizás no sea muy desinteresada; te conviene aprovecharla con arte. Por él puedes conseguir que te den algún papel de importancia. No me cansaré de recomendarte que vivas en la mejor armonía con todos, chicos y grandes, que por nada de este mundo desentones, ni sueltes una de esas patochadas que soltar sueles. Hay que reprimirse, tragar quina, y aparentar someterse.

El arte, amiga mía querida, es cosa que trae consigo muchos contratiempos. Los comienzos son siempre muy penosos. Lo sé por experiencia.

Espero tu contestación a las preguntas que te hice en mi carta para deducir de ellas el estado de tu peculio.

Niña mía, no pienses más que en trabajar. Olvida a Dª Ramona por algún tiempo, que tiempo vendrá de Ramonear un poco. Por mi parte estoy tan necesitado de descanso, que me viene muy bien esta soledad reparadora en que vivo.

¿Con que te has hecho más trajes? Mejor. No te apures por eso ni por nada.

Dile a Vico:

«Sr. Vico: haga V. el favor de señalarme con tiempo los papeles que he de hacer, para poder estudiarlos. Haga V. el favor de *sacarme* en *Asirse de un cabello*[21] pues eso es lo convenido, y yo necesito lucir mis facultades. Después de todo, bien se puede poner esa pieza como fin de fiesta, lo mismo que otra cualquiera.

¿Y cuando se hace *Realidad*?[22] Yo espero que él me escriba. Tiene que hacerlo forzosamente, pues me lo anunció en la estación el día que yo salí. Allí nos encontramos. Iba a despedir a los novios que salieron aquella tarde. Quedamos en que me escribiría, y lo hará, porque le tiene cuenta contar conmigo para la cuestión del Español[23] que es el caballo de batalla.

Con que no te desanimes, muñeca, *mon enfant*, ten calma, y haz puntualmente lo que te digo. Verás como todo te sale bien. El arte es cosa de muchas alternativas. Proporciona goces, pero también amarguras y desmayos horribles. Pero no hay que apurarse.

Que te den los papeles con tiempo para que puedas estudiar y salir bien.

Que te vayan ascendiendo gradualmente en categoría, que fue lo tratado.

Verás como todo va saliendo bien.

Adiós, niña de mi vida. Sabes cuanto te quiere tu

Ojirris.

Si no tienes tiempo escribe con brevedad, concretando las cosas. Yo haré lo mismo porque empiezo a estar ocupado. Prepara las cosas del año que viene.

Te quiero muchísimo, siempre lo mismo, siempre, siempre.

Tuyo, siempre, siempre

Menflis

4) [De Benito Pérez Galdós a Concepción Morell]

Domingo, 3 de Julio [1892]

Mi adorada nena: las noticias que me das de tu personita en la carta que recibí anoche, me afligen

mucho. ¡Que estás malita! Pero si eso no es más que un histerismo, tu mal crónico, agravado por la tristeza, por la soledad, por algo quizás que ignoro (yo no debo ignorar nada tuyo), por el mimito, porque sí, créelo, el maldito mimito, que debes en parte a tu carácter, y en parte al descuido y a la torpeza de las personas que te han criado como una muñeca; el maldito mimito, digo, no tiene floja parte en tus males de imaginación. Todo eso no es nada; ya sabes que soy algo médico. No es más que un desorden nervioso cardiaco: yo también lo padezco, aunque no tan fuerte, porque en el sexo femenino ese mal toma mayores proporciones que en nosotros, los pertenecientes a la clase varonil.

No creo que tengas lo que supones.[24] Y si lo tuvieras, no te aflijas. Comprendo que te contraríe, no que te cause tensión. No tienes eso, ni nada. Ya lo verás.

Mi alma querida, mi Restituta, mi Paca de Rimini[25], hace días que estoy de muy mal temple. No te oculto nada. Ese tu Santanita[26] se me ha indigestado, y una de dos, o disipas mi recelo o no sé que voy a pensar. En tus dos últimas cartas me decías cosas que no se pueden decir a la persona amada; me decías que ese mocoso *te gusta*, y que si te apartas de él, como yo te ordené, le vas *a echar muy de menos*. Necesito una explicación de esto, y digo como en el Congreso: "¡qué se escriban esas palabras!"

Si me lo has dicho por lastimarme, por ese prurito indefinible que los amantes, (sobre todo las mujeres) tienen de lastimar a la persona querida, si me lo has dicho por eso, te lo perdono; pero si me lo has dicho con intención de decirme otra cosa, … en fin, no lo quiero pensar.

En una palabra, chacha mía, si todo ello se reduce a lo que literalmente indican tus palabras; si ese nene no es más que tu *sisisbeo*, tu acompañante, lo que los franceses llaman *chevalier servant*, en buena hora sea: la cosa no me gusta, porque me pone algo en ridículo; pero vamos, no me importa mucho.

Ello es que hace días me ha entrado una inquietud, un recelo… un no sé que. Te hablaré con franqueza. Sé que me quieres; *sé que es de todo punto imposible que quieras a esa criatura*, porque tú por tu grande inteligencia y tu imaginación, y tu superior gusto, necesitas un alimento espiritual que no puede darte ningún mequetrefe. Pero creyendo todo esto, no estoy tranquilo. Has hablado de *amistad íntima*, aumentada o estrechada con las murmuraciones. ¿Tú sabes bien lo que esto significa?

Vamos que tengo *muchísimos*, … y horrorosos. Yo he sabido quitarte a ti tus *muchísimos*; quítame tú a mí los míos. Hay una cosa que me incomoda en ti, y es que escribes poco, y no haces más que apuntar las ideas, dejándome, como suele decirse, a media miel.

Yo te perdono tus coqueterías lamentables, que han puesto en berlina al pobre Ojirris; yo te perdono tu ligereza y falta de seso. Pero si…, no, no quiero escribirlo ni siquiera hipotéticamente. Dime que no has entregado, ni entregarás tu cuerpo salado a ningún hombre; dime que no lo has hecho ni lo harás, porque si lo hicieras el dolor de Ojirris sería tan grande que no habría palabras con que expresártelo. Entonces sí que no podría perdonarte; te protegería, sí, pero sin entusiasmo; dejaría de quererte; no serías para mí, lo que eres, ni mucho menos… En fin, no sigo, porque me pongo insoportable. Imposible que tú me faltes gravemente, imposible que la persona en quien yo he puesto todos mis afectos me infiera un agravio de tal naturaleza.

Otra cosa tengo que decirte: no me hables de gratitud. Yo no quiero que me quieras por gratitud. Amor de tal índole no me gusta en ti: lo rechazo… Cuando me hablas de gratitud,

me acuerdo del jaqueca de tu papá[27], el cual dice (no creas que te lo dice a ti sola) que tú no me quieres, que te has ligado a mí por pura ambición artística, que me finges un amor que no sientes por mí, y además otras cosas que callo por ahora. Ya supondrás que no hago caso de estas bobadas.

Pues bueno, yo te suplico que me quites esta preocupación de Santanita, si realmente es infundada, y si no lo es que me lo digas.

Sí, vida mía, necesitamos *jacerla*[28]. Ya se me hacen siglo los días que pasan sin verte. Es preciso que nos veamos, que hablemos… ¡Tengo tantas cosillas que contarte! Y tú a mí también. El cómo, cuándo y dónde de nuestra entrevista, no puedo decírtelo aún. Estoy pensando en ello sin cesar. Ya te lo diré.

Necesito verte. Hasta me parece que las *cosas monitas* que escribo no me salen bien sino te las cuento, si no te las consulto, si no te las meto en el cerebro, como se ponen las flores en los jarrones para que luzcan; si no te oigo y te veo delante de mí embobándome con tu optimismo ciego y apasionado. Eso de que todo lo que yo escribo lo encuentras tú magnífico, es para mí un encanto, pueril si se quiere, pero encanto y estimulo indefinible. Sí, necesito que me revuelvas los papeles, que me oigas leer lo escrito, y que me interrumpas a cada paso con tus exclamaciones. Vamos, ¿esto no vale nada, niña? Por esto, por esto solo, no merezco yo la recompensa de tu fidelidad? Concédeme esa fidelidad; pero de una manera absoluta, de modo que yo no tenga ni pueda tener ninguna duda. Tu has dicho: "pídeme algo grande y difícil, pídeme sacrificios". Pues bien, no te pido más que fidelidad. Pero a saber si esto será difícil… Quizás lo que a mí me parece tan fácil, sea de una dificultad extrema.

En fin, basta. Contéstame a esto clarito, ¿sabes? clarito.

Lunes

¿Pero tú en que estás pensando? Me has cortado la comunicación. Me mandas que no te escriba hasta no saber a dónde vais. ¿Pero, hija, no tenías ya tiempo para enterarte? De este modo resulta que estarás ocho días sin recibir mi epístola. Con decir: "vamos después a tal parte" yo te habría escrito a la *Lista* o al *Teatro* y en paz. Hoy espero carta. Muy irregular anda nuestra correspondencia.

Sí, sí, deseo verte. Tanta ausencia me incomoda, y además es peligrosilla: dígolo por ti, no por mí. Ay, aquellos *potititos* de la puerta, al despedirme, que tanto me enfadaban, ¡que bien me vendrían ahora! Diera yo no sé qué por tener ahora uno de aquellos *potititos*, que entonces no quería tener. Así es el mundo. Las migajas que despreciamos cuando estamos hartos, nos vendrían bien cuando estamos hambrientos.

Dime que no se la has pegado a Ojirris; dímelo. Tu fidelidad me es necesaria. Sin ella sería muy desgraciado.

Hasta mañana, mocosa, borrica, gata, ratoncilla.

Martes

Tampoco ayer llegó carta. Dime ¿tendrás alma para estarte ahí esos cuatro días sin dar acuerdo de ti? ¿No piensas escribir hasta que te instales en otra ciudad gallega? Cada vez te entiendo menos; eres un verdadero monstruo fisiológico (aiis!) eres la persona más nerviosa que

hay en el mundo, y al mismo tiempo la más linfática. No he visto pachorra como la tuya. En fin, paciencia. Lo peor es que yo tampoco puedo escribirte, por no saber a dónde. Se conoce que mis cartas te interesan poco, o que te enfadan. Pues con decirlo, verás que pronto te complace Ojirris en esto, como en todo. Yo no necesito que me digan las cosas dos veces. Con media indicación me basta. En fin, no escribo más. Es una cabronada que yo te escriba todos los días, cuando tu pareces encontrarte tan a tus anchas con la comunicación cortada.

Miércoles

Oto potitito de paciencia. Seguimos lo mismo: tú sin escribir, y yo sin saber donde estás. ¡Miércoles, miércoles! o más claro, *mela pa ti*.

Jueves

Tampoco ayer … *Mela*, muchísima *mela pa ti*.

He sabido que terminaron en Pontevedra el lunes con *La bola de nieve* y *Los tocayos*, después de haber dado *Locura o Santidad* con Echegaray presente, y *A espaldas de la ley*. He sabido también que volvéis a Vigo a dar cuatro funciones los días 6, 7, 9 y 10. Y tú no me dices nada, ni das cuenta de tu persona. El martes debisteis volver a Vigo. Y nada dices, ni escribes, ni sé donde escribirte. En estos descuidos tuyos, no puedo menos de ver una desconsideración hacia mí, que me ofende, me lastima, y me … No sé. En fin, que esto no puede ser.

Hoy poco después de escrita esta, viene el telegrama, y ¡para! Todo me desconcierta, y ya no sé que pensar, y me vuelvo loco. ¿Estas mala?

Viernes

Anoche recibí tus dos cartas, a las que contestaré cuando sepa que es eso de la enfermedad. Qué intranquilo estoy.

En fin, ahí te mando estos plieguecillos, que tenía escritos.

Por favor, fíjate; escribe con regularidad.

Mi chacha querida, sabes cuanto te quiero. Si estás buena, y quiéralo Dios, contéstame a lo que te digo antes.

De lo del teatro, ya hablaremos, cuando esté más tranquilo.

Tu siempre fiel y amantísimo

Ojirris.[29]

5) [De Concepción Morell a Benito Pérez Galdós]

Jueves, 14 [julio 1892][30]

Ojirris, amor mío ¿como es eso? ¿no recibes mis cartas? dime que sí, contéstame a todas ellas, mira que no puedo más. Hoy me han dado dos tuyas que me traen, como todas, alegría y salud. Me alivio y casi no me acuerdo de que estoy mala mientras las leo (por eso me las se de memoria) pero la verdad es que estoy enferma de sufrir. No te puedo escribir todo lo que estas gentes me han hecho, pero te aseguro que basta ver mi cara para comprender que padezco mucho, y te digo también que nadie en el caso mío, ni en ningún caso hubiera tardado tanto tiempo en decir: hasta, aquí llegó esto. Anoche lo dije, y a estas fechas estará la primera dama joven

haciendo mi papel o habrán cambiado la pieza, no lo sé, ni me importa. Siento mucho haber venido á este pueblo que aumenta mi tristeza y no me voy a escape porque no tengo dinero y porque no me da la gana de que se pierdan tus cartas.

Reconozco y declaro que no sirvo, decididamente no sirvo para el teatro.

Háblame de amor, *dame flores de tu huerta*, dime que la *jaremos*[31] pronto, pronto y déjame que te diga que eres bueno como Dios, mejor por que tú no consientes nada malo. Si esos papeles tan *monitos* quieres que yo los haga porque piensas que puedo hacerlo bien (yo creo que te equivocas), si tú quieres, y me los enseñas yo haré lo que tú dispongas, pero has de prometerme no separarte un momento de mi lado. Yo no puedo estar sola entre bastidores. Ya te contaré.

De resultas de la bronca de anoche con el gracioso hoy me encuentro peor.

Por Dios dime que has recibido todas mis cartas y sácame pronto de este purgatorio. Mira, (y no te asustes porque en tus manos está mi vida) que si no te veo pronto me moriré de pena, te necesito Ojirris de mi alma. No puedo, no quiero vivir lejos de ti. No sabes cuantas veces mirando al mar, considerando el desprecio conque todos o casi todos me tratan (no sé porque, puesto que mi carácter es dulzón y no hago mal a nadie) me han dado ganas de decir: Voy, porque en verdad parece que me llama. No, no te asustes, estoy segura de que me quieres más de lo que merezco y lo menos que puedo hacer es vivir para adorarte.

Estoy muy impaciente muy nerviosa. Mañana vendrá el doctor Teieiro ¿me curará, o me moriré ... ahora que...?

Ya verás tu, como esto no es nada con cualquier medicina que me recete, ese que dicen que es el mejor médico de Galicia, y sobre todo con un abrazo tuyo me *poneré* fuerte y buena.

Quedamos en que no podemos estar separados.

Te prometí esta mañana escribirte mucho, pero no sé me ocurre nada que no sea triste, y no te quiero afligir. Por Dios no me digas...¿qué te iba yo a decir? Así estoy.

¿Es de verdad que vamos á *jaserla*?

"Si me engañaras Juan, me matarías"

Y no es exceso no puedo vivir sin ti

Fabiana

No me digas que tus cartas pueden cansarme ¿tu crees eso posible? ¿vamos a ver?.

Que ganas tengo de comerte a besos.

Yo no quiero estar en Santiago. En cuanto tenga monises[32] me largo a Villagarcía ya lo sabes ¿te parece bien ó mal? Ordena y manda tú, amor de mis amores, ¿no te lo he dicho mil veces? tu debes mandar siempre, no solo porque eres el mejor y el que más sabe, sino porque Doña Ramona[33] y toda su parentela dirán y con razón —Aquí no hay más voz que las nuestras. ¡Pues no faltaba más! Y ya que están un poquillo escamados, es preciso que consultes *con ellos*, y que me digas donde te parece bien que me vaya a esperar el instante feliz en que he de hacerte pedazos.

Dímelo hombre, dímelo pronto ¿Me voy a Bayona que es una playa monita y *solida si quiere decirse solitaria*, vamos *al dicir* que no va *naide* allá. ¿O donde voy? dímelo pronto, pronto.

¿Qué le vas a decir al gran actor[34] cuando le escribas? ¿Qué se vaya a la *Mela*?

¿Qué opinas de la carta que me escribió? ¿Te parece bien la mía? Y mi resolución de no trabajar más.

Ya lo creo que te parece bien. Como que siempre pensamos lo mismo. Verdad que sí, en todo, en lo grande y en lo chico.

¿Es de veras?

Comeremos juntos, dormiremos juntos, veremos las cosas juntos...

Qué bonita me parecería la *Catreal*[35] de aquí si la viera contigo y las ruinas de Santo Domingo en Pontevedra, y la ría de Vigo ... y todo, hombre todo. Contigo todo es *monito* lejos de ti, *toito es Mela*.

6) [De Benito Pérez Galdós a Concepción Morell] [36]
Domingo por la noche [17 de julio de 1892][37]

Mi nena querida: esta noche he recibido tu segunda carta después del rompimiento definitivo con esos cómicos de *Mela* y hace un momento te puse un parte[38]. Te lo repito por escrito, no te muevas de ahí, no te precipites, no hagas la tontería de ir a parte alguna, porque entonces te perdería yo la pista, y se armaría un lío tremendo y no podríamos entendernos. Estate, pues, ahí, quietecita, que pronto se te acabará el Purgatorio, como tú dices. No te apures, ten calma y sosiego. Si lo que te pasa no es nada, tonta. ¿No me tienes a mí? ¿No tienes a Ojirris? Pues si tanto quieres a Ojirris, empieza por tener confianza ciega en él, y no hagas sino lo que él te mande.

Verdad que no puedes moverte de ahí, porque no tienes monises. Ahora que vas a tenerlos, no hagas más que lo que yo te diga, y observa puntualmente mis instrucciones. Verás tú que bien sale todo! ¿Qué te importa estar ahí un día más o dos? Que ves caras antipáticas. Pues ya verás otras que te serán simpáticas. Con que sosiégate vida mía. Repara que te voy a traer aquí, cosa que yo mismo no habría creído si me lo hubieran dicho tres meses ha. Considera que tengo que prepararte alojamiento discreto etc. …

Y para distraerte, y para abreviar en lo posible tus horas de Purgatorio, esta noche te voy a escribir largo, muy largo, y a decirte *cositas monitas*, No tengo sueño, y me voy a pasar gran parte de la noche escribiéndole a mi niña.

¡Ay, cuanto deseo verte! Me parece mentira. Y dices que no estás *monita*! Verás como te pongo yo más *apa*[39] que la diosa Venus. Y eso que estoy incomodadillo contigo, si señora, por que … yo me entiendo. Ya te lo diré.!

Tú sufres mucho, vida mía, ya lo veo. Pues bien, yo debo decirte con toda franqueza que estos tres meses largos que han pasado desde aquellos días en que hacíamos el trajecito para *el Alcalde de Zalamea*[40], han sido para mi la temporada de suplicio más acerbo que he pasado en mi vida. ¡Qué tres meses! No he recibido una sola carta tuya, a excepción de dos o tres, que no me haya traído algún disgusto, y como yo tomo las cosas tan a pecho, el amargor me llegaba al alma. Un día me decías que estabas en cinta, ¡aiiis!, otro que te habían silbado (y luego resultaba mentira); otro que estabas enferma; otro que todos te tenían tirria; otro, (y esta es la más gorda) que Pepito[41] era tu amante, o que lo decían; otro… que sé yo. Pues si grande era el martirio de algunas de tus cartas, mucho mayor era el de tu silencio. En mayo estuviste *diez* días sin escribirme. ¡Infamia mayor no la ha cometido nadie! No quiero hablar de estos últimos tiempos,

de los partes a tu papá[42], del telegrama en que me decías que estabas enferma… En fin, basta. Niña, me has hecho sufrir horriblemente. Une a esto esa comezoncilla que tengo, mejor será decir esa culebra que se me ha enroscado en el corazón, el recelo, a veces certidumbre de que mi Dn Ramón de mi alma no me ha sido fiel; une a tantos alfilerazos este [ilegible] continuo, y comprenderás que este verano ha sido muy malo para mi, quizás peor que para ti. Para que ninguna carta tuya deje de traerme algo amargo, algo que me hiere sin saber porque, la de esta noche tiene también un *potitito* de cosita mala. Me dices que si has de hacer el papel *monito*, es preciso que no me separe de ti, porque tú *no puedes estar sola entre bastidores*. ¿Que quieres decir con esto? Ya me lo explicarás.

A veces me figuro que gozas con darme celos, y es más me has dicho: "me gusta que *tengas uno potitito de muchísimos"*. Si supieras tu que mal sistema es ese ¡Si supieras que con Ojirris no valen esas bromas! No, vida mía, no hagas eso conmigo; no me tomes por un zascandil; no permitas que yo pierda la confianza en ti, pues ella es la base en que se asienta ¡aiiiis! el grandísimo amor que te tengo. Y no digo más.

Vamos a otra cosa.

La carta tuya a D. Antonio me pareció bien. Yo no pienso escribirle hasta que no hablemos tú y yo. Apruebo tu resolución de abandonarle, pues se ha portado contigo muy mal.

¿Que te hable de amor? De amor te estoy hablando desde que te conocí; ya lo sabes, te quiero locamente, y te doy mil pruebas de ello, no mirando a ninguna mujer no haciendo caso de ninguna, aunque no le faltan a uno pretendientas, y teniendo siempre los ojos del alma fijos en la única que me hace tilín, en la única que me satisface por los cuatro costados, que eres tú mismamente. ¿Temes que te engañe en lo que he dicho de *jacerla*? No temas que yo te engañe. No te he engañado nunca. Si te viera encumbrada, satisfecha, rodeada de felicidad, podría ser que en vista de las perrerías que me has hecho, te propusiera el divorcio. Viéndote como te veo, alicaidilla, niña de mi vida, no temas que Ojirris te falte. Soy todo tuyo, y lo seré hasta que tú te canses de mí.

Pronto nos veremos; pronto podré consolarte; pronto me contarás tus penitas, que yo quisiera convertir en alegrías; pronto te daré mil abrazos, y te diré de palabra lo que ya me *pancho*[43] de decirte por escrito. Pronto trazaremos nuevos planes para el porvenir; y seremos dichosos, en lo que cabe, yo siempre con mis culebrillas enroscadas aquí dentro, de las cuales tú no has querido librarme.

Te quiero mucho; me interesas, y no puedo verte padecer. Ninguna persona hay en el mundo que me interese lo que tú ni mucho menos. Y como yo tengo, a falta de otras virtudes, la de la constancia, desde luego puedo asegurar que te querré mañana lo mismo que hoy, y que si no me das celos, por coquetería o por otra causa, si no me das *achares*[44] (como dice la gente mala), te querré siempre lo mismo, siempre, siempre.

Niña que es tarde. ¿Quieres *oto potitito*? Déjame echar un pitillo a tu salud, y luego seguiré escribiendo.

Te traigo acá; pero has de jurarme amor de mi vida, ser discreta y razonable, y no salirte ni un ápice de lo que yo te ordene. Mira que mi familia tiene noticias de nuestro pastel, como las tienen casi todos mis amigos de Madrid. Mira que hay aquí personas de mi familia que te vieron en Clotildita, y ente bastidores, y te conocen; mira que este es un pueblo muy chismoso, y

que en cuanto se enteren, se desatarán las hablillas, y mi familia se disgustará, y yo… ya puedes figurarte. No vayas a creer que te voy a tener encerrada. No, mi alma querida, no, no: procuraré que tu vida aquí sea lo más agradable posible, y además estudio un plan para escaparnos de aquí unos diitas con muchísima reserva. Si no fuera por el maldito cólera en Francia, ahí la *jaríamos* bien; pero en fin, se *jará* como se pueda.

Mi cielo querido. ¿Es cierto que me quieres tanto como dices? Pero si me quieres, ¿por qué…? Dime que no me has puesto ningún cuernecito. Bah, no hagas caso. ¡A ese pillo de D. Ramón le voy yo a dar una mano de azotes! Ven acá, rependonazo, ¿por qué dices *que no puedes estar sola entre bastidores*?[45] A ver ¿que es eso? Sepámoslo. Ya me lo dirás de palabrita; y yo te arrancaré una oreja cuando me lo digas. Dime otra cosita: ¿Por qué te quiero yo tanto?

Tienes razón: no podemos estar separados, al menos mucho tiempo. Yo creo que cuando hablemos media hora, se disiparán nuestras respectivas murrias.

Ahora se me ocurre, niña: ¿para qué consultas a ese médico? Si tú no tienes nada. Si yo soy tu médico. Verás que pronto te curo. En fin, ya que estás ahí, consulta, y veremos que te manda.

Vamos a lo concreto. No te muevas de ahí hasta que yo te lo mande. Creo que te lo mandaré mañana o pasado lo más tarde. No quiero que te precipites a venir, antes de que yo vea si es posible arreglar un buen nidito. Tú déjame a mí.

No vayas a Villagarcía, ni a ninguna parte, pues en todas te aburrirías lo mismo que ahí. Yo te aseguro que a fin de la semana nos veremos. ¿Qué más quieres? Ni quiero que hagas el viaje de un tirón. Y ahora que se me ocurre ¿por qué no traes a Celestina[46]? ¿Rompiste definitivamente con aquella beldad? Si no la traes, aquí tendrás que tomar una acompañanta, pues no quiero que andes sola. ¿Tienes tú ahí alguna? En fin, de esto no me digas nada, si no haces lo que quieras.

¿Pero es verdad que te voy a ver? Y te podré abrazar a mi gusto, y te podré dar muchos azotes en castigo de los *potititos* que me has quitado bribona, en castigo de tus infidelidades *potititas o muchititas*, pues aun no me has sacado de dudas, *lo cual que* me hace dudar más. Mona salada, sabes que te adoro: no juegues con el cariño de Ojirris.

Con que quedamos en que cumplirás puntualmente mis órdenes. Hoy no te mando todo el dinero que necesitas para emprender la marcha, porque esa p…a oficina de correos donde se certifican los *valores declarados* se cierra a las 10 ½, y a esa hora no está abierto aún el Banco, donde tengo los monises en cuenta corriente, es decir se abre a las 10; pero no me da tiempo a ir al correo que está donde Cristo dio las tres voces. Había pensado no mandarte nada hasta mañana; pero considerando que estás más limpia que una patena, y que querrás ante todo pagarle a esa bribona con quien tienes una deudilla, te mando hoy 100 pesetas, que es lo único que tengo en el bolsillo. La idea de que estés sin dinero, pobrecilla de mi alma, me pone de malísimo temple. Anda, págale pronto los 12 duros a esa tía zorra. Mañana te irá lo necesario para irte a *do* yo te mande, que aún no sé si será Coruña o Vigo y ahí descansarás un par de días, y luego…

Uno potitito de tren

Otro potitito de tren

Oto potitito de tren

Y luego… llegada… a la casa; tomada o lo que sea. Pasa *uno potitito* de tiempo, y suenan unos golpecitos en la puerta.

—Señora…

—Que?... Adelante

—Aquí hay un caballero que pregunta por Vd.
Fabiana (con emoción) que pase.
Fa… ble…a … u
—Ojirris !!!
—Niña !!!
Uno potitito de telón.
Vamos, ¿te parece que no es hora de que yo me eche a dormir?
Soñaré contigo, y con que te veré pronto.
No te quejarás de esta carta, ni dirás que es corta. Para que te entretengas un rato leyéndola.
No me pongas partes. Siempre por carta nos entenderemos mejor. Yo si te los pondré a ti cuando sea menester.

Lunes
Repito: no te muevas, no hagas nada. Hoy, para que no estés sin dinero, y le pagues a la mujer del que tuvo la bronca contigo, te mando 20 duros. Mañana te va lo demás y espero que a fin de semana nos veremos, y nos daremos un abrazo.
En mi carta de mañana más instrucciones sobre la manera de hacer el viaje.
Y basta por hoy mi cielo querido.
Te adora

Ojirris.

[Trascripción del telegrama adjunto a la carta precedente.]
"Concepción Morell
Fonda Suiza
Para Santiago de Santander, nº 115, palabras 14. Depositado el 17[47] a las 8,15 h.
"Recibidas sus cartas. Espere en Santiago instrucciones correo. Juan[48].

NOTAS

[1] Agradecemos a la Casa Museo Pérez Galdós el habernos proporcionado fotocopias de esta correspondencia.

[2] Es la fecha que figura en el matasellos del sobre, que acompaña a la carta.

[3] *Clotildita:* Clotilde Viera, personaje de *Realidad* —primera obra teatral de Galdós—que Concha Morell interpretó, en el estreno y posteriores representaciones de este drama galdosiano en el Teatro de la Comedia de Madrid en marzo de 1892, formando parte de la Compañía de Emilio Mario.

[4] Se refiere a Santander, donde estaba preparando su nueva casa.

[5] En alguna de sus cartas Concepción Morell firma como *Tu hormiguita.*

[6] Uno de los apelativos del escritor usados para firmar sus misivas.

[7] *Potititos*: Término, mimoso e infantil, muy usado entre ambos, sobre todo por parte de Galdós. Con el se refería a las reiteradas peticiones de Concha de que le dedicara más tiempo, y es fácil deducir que ella comenzó utilizando el término en sus encuentros personales. En las cartas seleccionadas aquí, observaremos la utilización reiterada de este vocablo por parte de ambos corresponsales.

[8] Los amantes en su lenguaje personal, utilizan esta palabra con un sentido particular y propio dado por ellos, en este caso significa *celos.*

[9] Las cartas de Concha no solían estar fechadas. Esta es la primera carta escrita al llegar a Coruña para iniciar su trabajo como actriz contratada, por la compañía de Antonio Vico, para su gira de verano por diferentes ciudades de Galicia. Ella comenta que tiene ensayo y al día siguiente función, que sería su primera representación con esta compañía teatral, que tuvo lugar el domingo 17 de Abril de 1892.

[10] Es una misma carta, escrita en distintos días, sistema muy utilizado por Galdós y Concha. El domingo, 17 de Abril de 1892, es cuando Vico hace su debut en Coruña, y ella no escribe, ese lunes en que ella le envía sus impresiones, es por tanto 18 de Abril, y lo añade a continuación del texto anterior.

[11] Se refiere a *El Alcalde de Zalamea,* de Calderón de la Barca y refundido para la escena por Adelardo López de Ayala. Con esta obra debutó Antonio Vico en cada una de las ciudades que visitó en su gira gallega, y por supuesto fue su debut en Coruña.

[12] *Realidad* fue la primera obra de Galdós llevada a los escenarios. Se estrenó, por la compañía de Emilio Mario, en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 15 de marzo de 1892.

[13] *La familia* a la que se refiere Concha es la de Antonio Vico, y por extensión a toda la compañía teatral. Cuando habla de *la otra*, se está refiriendo a la Compañía de Mario, en la que había trabajado con anterioridad.

[14] Ojirris es un personaje que aparece mencionado en *Realidad*. Concha y Galdós lo utilizan reiteradamente en su correspondencia de esta epóca de 1892.

[15] Escrita el Miércoles 20 de abril, o la misma noche del 19. Dadas las peculiaridades en la forma de envío de la correspondencia, y que en ocasiones se agrupaban varios días en un mismo sobre, cabe la posibilidad de que esta carta fuera enviada junto a la anterior.

[16] Se refiere a la compañía de Emilio Mario, con quien Concepción Morell trabajo unos meses antes, con motivo de su participación en el drama *Realidad*.

[17] Juguete cómico que se representó por primera vez en esta gira, el martes 19 de abril de 1892 en el Teatro Principal de La Coruña. A esa su primera intervención en esta obra es a la que se refiere Concha en este escrito.

[18] *Pancho:* Canso. Otro término peculiar en el lenguaje de los enamorados; esta palabra será utilizada en múltiples ocasiones por Concepción Morell.

[19] Apelativo utilizado entre ambos, tanto para firmar como para dirigirse al otro, como ocurre en esta ocasión. *Dª Ramona* es el escritor y Concha: *D. Ramón* .

[20] En el sobre, el sello de envío está borroso y el mes resulta bastante ilegible, no así el día, 23, y el año, 92. No obstante el contenido de la carta—sobre todo la referencia a la pieza breve interpretada por Concha y de

la que ella hablaba en su escrito—permite situarla en su contexto, y además el 22 de abril de 1892, fue viernes, como indica el escritor.

[21] Hay algunas otras referencias a esta obra en el epistolario. Repasadas las carteleras de la gira gallega de Antonio Vico, no aparece este título, que no debió representarse.

[22] *Realidad* se había estrenado en Madrid, un mes antes, y se estaba representando por la Compañía de Mario en diversas ciudades. Galdós estaba muy interesado en que Vico la representase en Galicia, aunque no llegó a hacerlo, según sus palabras por miedo a la reacción del público. No obstante la obra subió a los escenarios gallegos en Vigo, el 25 de Abril de 1892, interpretada por la compañía de Emilio Villegas. Sobre este estreno y las reticencias de Vico a estrenarla, explicadas en parte en una carta del actor a Galdós. ver M.A. Rodriguez, "Galdós y el Teatro en provincias: Antonio Vico y el desconocido estreno de Realidad en Galicia," *Actas del Sexto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas,839-55.

[23] Alude al Teatro Español, y a una promesa hecha al actor, de escribir una obra teatral para que fuera estrenada por él en la temporada siguiente.

[24] Se refiere a un posible embarazo que temía Concha y al que hay diversas menciones en el epistolario de ambos.

[25] Algunos de los apelativos utilizados por Concha para firmar sus misivas, y por Galdós para referirse a ella.

[26] *Santanita:* Es el nombre con el que Concha y Galdós se suelen referir a José Vico, hijo menor del actor Antonio Vico, que formaba parte de la compañía teatral, y que frecuentaba la compañía de la joven aspirante a actriz.

[27] Galdós se está refiriendo al protector de Concha, cuya identidad se desconoce, pero que es un claro antecedente de la figura de *Don Lope* en *Tristana*. En el epistolario, las alusiones a esta persona son muy diversas, y ambos se refieren a él con distintos nombres. En otras cartas, el escritor simplemente le mencionará como el *jaqueca*

.[28] *Jacerla*, es un término reiteradamente utilizado entre ellos, sobre todo en los primeros tiempos de su relación. Del contenido de las cartas se deduce que ambos lo utilizan para denominar sus escapadas juntos.

[29] A la vez que el novelista escribía esta extensa carta, Concepción Morell, le enviaba otra, con fecha 2 de Julio de 1892, también muy larga—9 páginas numeradas—desde Pontevedra, en la que incluía noticias de diversa índole.

[30] Como se ha indicado, las cartas de Concepción Morell no suelen estar fechadas. En este caso sólo figura jueves catorce. Por el contenido es posible saber que es el mes de Julio, momento en que ella se encontraba en la ciudad de Santiago de Compostela con la compañía teatral de Antonio Vico.

[31] *Jaremos:* Al igual que *jacerla* es un término utilizado entre ellos para referirse a sus escapadas juntos.

[32] *Monises*: Utilizado por ambos. El epistolario está lleno de términos personales que utilizan en momentos diversos. En esta epóca *monises* es la forma de referirse al dinero que el escritor enviaba a Concha para cubrir los gastos de ella durante la gira teatral por distintas ciudades gallegas.

[33] Como se comentó con anterioridad ambos utilizaban estos nombres. Dª Ramona se refería al escritor mientras que D. Ramón identificaba a Concha.

[34] Se refiere a Antonio Vico, actor y director de la Compañía. Concha trabajaría de nuevo con él, unos meses más tarde, cuando este actor estrene *Gerona*, en el Teatro Español de Madrid.

[35] Evidentemente está hablando de la Catedral de Santiago de Compostela. Una vez más Concha *inventa* un nuevo término que da un tono peculiar y personal a la correspondencia.

[36] Carta bastante larga, compuesta de 7 páginas y en la que le da instrucciones para reunirse con él en Santander, tras dejar la Compañía de Vico. Incluye una pequeña dramatización del próximo encuentro de ambos.

[37] Una vez más la fecha no está anotada. En este caso su datación es muy fácil, dado que en el escrito se

hace referencia a un parte o telegrama, enviado por Galdós a Concha, que se trascribe a continuación, y en el que consta el día y la hora del envío. Como en otras ocasiones el contenido del escrito y el contexto, ayudan a fecharla con exactitud.

[38] Se refiere al telegrama que acompaña a esta larga carta, y que se transcribe a continuación.

[39] *Apa*: guapa. Este infantilimo da un toque intimo y personal a la misiva.

[40] Las actrices debían aportar su propio vestuario. Unos días antes de iniciar su gira, Concha tuvo que hacerse el vestido que debía llevar para interpretar su papel en esta clásica obra de Calderón con la que Vico, solía debutar en los teatros de provincias.

[41] José Vico, uno de los hijos del actor que formaba parte de la compañía y que, al parecer, estuvo interesado en Concepción Morell, como ella comenta en alguna de sus cartas anteriores. En algunas cartas se refieren a él como *Santanita*.

[42] Nueva alusión al protector de Concha, con el que ella vivía antes de conocer a Galdós.

[43] *Pancho:* Canso. Término que vimos utilizado por Concha, en una carta anterior y que ahora emplea D. Benito con el mismo sentido.

[44] *Achares*: voz gitana con la que se denomina a los celos.

[45] Este comentario de Concha en la carta precedente molestó y preocupó a Galdós, ya que se refiere a él en dos ocasiones en este escrito.

[46] Persona que acompañaba y estaba al servicio de Concha durante la gira. En las cartas de ella, le dice que no quiere llevarla porque le ha tomado asco.

[47] Domingo 17 de Julio 1892. A este parte se refiere en el principio de esta extensa carta.

[48] Galdós, durante esta correspondencia, sobre todo en la primera epóca de la misma, firmaba, en numerosas ocasiones, como Juan, sobre todo cuando quería darle un tono más oficial a la misiva, aunque a veces bromeaban y ella le llamaba *Seño Juan*, apelativo que también él utilizaba para firmar.

RESEÑAS

FRANCISCO CAUDET. *Clío y la mágica peñola: Historia y novela (1885-1912)*. Madrid: Cátedra, 2010. 492 pp.

Michael Adam Carroll

Francisco Caudet es uno de los críticos más conocidos de la literatura española decimonónica. En *Clío y la mágica peñola*, como sugiere el título, ofrece un estudio de la prosa narrativa española entre 1885 y 1912. Estas fechas abarcan desde *La Regenta* hasta la última y quinta serie de *Episodios Nacionales*, que Benito Pérez Galdós dejó incompleta. El libro trata también de Miguel de Unamuno y de Vicente Blasco Ibañez, dos autores que no siempre encajan bien en la tradición y las corrientes de la literatura española finisecular. Más que nada, el crítico pretende analizar la confluencia de lo histórico con lo novelesco en la novela naturalista-realista del siglo XIX, algo que Lukács denomina como la "fusión orgánica" (10). Enfatiza Caudet que las propias estructuras sociales cambiantes funcionan como protagonistas, y no son una realidad extratextual.

Clío se divide en cinco capítulos, y arranca y cierra con Galdós. Analiza primero *Fortunata y Jacinta* (1886-7) y concluye con *Cánovas* (1912). Esto es, sale fuera del orden cronológico y coloca este autor clásico-moderno como el marco narrativo de su tesis. El capítulo segundo trata la novela socio-histórica *Paz en la guerra* (1897) de Unamuno. Sigue con *La Regenta* (1885-6) y concluye con un análisis de *La Bodega* (1904) de Blasco Ibañez.

La estructura sigue un método que traza dos puntos. Primero, Caudet lleva a cabo una minuciosa investigación histórico-biográfica de los cuatro autores. En segundo lugar, se adelanta lo imprescindible de la pequeña historia o, si se quiere, la intrahistoria que plantea Unamuno en cuanto a los silencios de las vidas y los personajes que no se encuentran en las páginas de la historia oficial. Sin embargo, el primer acercamiento parece frustrar el segundo ya que, a fin de cuentas, resulta difícil probar los datos históricos y biográficos en las obras de ficción.

El primer capítulo versa sobre *Fortunata y Jacinta* y presenta no sólo el contexto histórico del tiempo del relato (1869-76), sino una cantidad de causas socio-políticas que, al parecer del crítico, provocan la Revolución del 68 y la Restauración en 1875. Caudet utiliza revistas y periódicos de la época, textos de historia y hasta cartas personales del autor de manera logocéntrica con la esperanza de llegar al objetivo social de Galdós. En consecuencia, nos quedamos tan fuera del texto principal que anhelamos un análisis de la novela, algo que no se hace explícitamente en esta sección.

En el capítulo dos, Caudet rescata el proyecto de investigación de *Paz en la guerra*, un período que dura más de diez años, y lo asimila a la tradición naturalista-realista de Zola y Galdós. Pone de relieve un texto unamuniano a punto de cambiar de signo novelesco y de transferirse a la vanguardia de la Generación del 98. Sugiere que 1897 es un momento en que la hora de la gran novela de costumbres ya había pasado. Comparte una serie de cartas entre Unamuno y su amigo Múgica, plasmando la opinión del novelista por encima de la obra misma. Hasta este punto, *Clío* gira sobre un eje extratextual que puede dejar a un lector algo confundido en cuanto al uso de la crítica literaria.

El momento cumbre de este proyecto de Caudet aparece en el estudio del tercer capítulo, en el cual compara la novela maestra de Clarín, *La Regenta*, con su otra novela, *Su único hijo*

(1891). Se observa un acercamiento galdosiano en cuanto a la historia pragmática leída a través de los personajes individuales. Los datos biográfico-literarios son pocos y estimulantes, ya que tratan sobre la escritura del propio novelista y esclarecen la teoría novelística de Clarín. Caudet ofrece brillantes comentarios que analizan los objetos y agentes de deseo en estas dos obras, sugiere una narratología compartida y unos *topoi* distintos. Las notas a pie de página son escasas y deja a un lado el estudio socio-histórico. Estamos, finalmente, frente a un gran lector de la novela decimonónica.

Las cuatro novelas sociales de Blasco Ibañez forman el cuarto capítulo. Caudet sugiere una semejanza entre estos textos y los "cuatro evangelios" de Zola que estudian la historia contemporánea francesa. No obstante, esta yuxtaposición no es convincente. Primeramente, no encontramos un estudio del autor francés. En segundo lugar, aprendemos más sobre la historia de huelgas y de obreros españoles que sobre el texto que se menciona en el título del capítulo, *La Bodega*. Al llegar al análisis de la novela, éste parece hacer hincapié en una variedad de comentarios de los primeros dos capítulos del libro que tratan sobre el referente socio-histórico.

La última sección de *Clío* ofrece una mirada global de los *Episodios* que comienza con la batalla de Trafalgar y se cierra con el político e historiador Antonio Cánovas del Castillo. Hay momentos de este capítulo que resultan provechosos para el lector, tales como el proceso de recrear eventos, enseñar y deleitar al público, y su creencia de que la historia precisa de una historia interna pequeña y menos anónima. Los usos conscientes por parte de de Galdós del mecanismo folletinesco y de elaborar lo social de manera sencilla pero profunda nos recuerdan a Dickens, acercándonos a la teoría literaria de la cual se aleja un tanto demasiado Caudet en su libro.

University of Colorado at Boulder

MARK A. HARPRING (ed.). *Studies in Honor of Vernon Chamberlin.* Newark: Juan de la Cuesta, 2011. 292 pp.

Alicia Cerezo Paredes

Es siempre un placer leer un buen conjunto de trabajos cuidadosamente editados, pero ese placer es doble cuando la ocasión que los reúne es el homenaje a un querido colega, profesor y crítico. Mark A. Harpring concluye en su prefacio que los trabajos del Profesor Chamberlin "increase our understanding of the literature and culture of Spain during the nineteenth-century" (10), pero si tuviéramos que otorgarle un calificativo en términos académicos, sería el de *galdosista*. Esto se refleja en los dieciocho artículos de la edición, catorce de los cuales están dedicados, en su totalidad o en parte, a la obra de Benito Pérez Galdós. Ordenados alfabéticamente por el nombre de sus reconocidos autores, los trabajos abordan una original diversidad de temas y acercamientos, como la aplicación de teorías filosófico-económicas, psicológicas y meta-ficcionales; la reflexión sobre los conceptos de costumbrismo, realismo y creación; y la comparación con otras obras y adaptaciones televisivas contemporáneas.

Lieve Behiels inaugura el volumen con una lectura de *Misericordia* bajo el prisma de la teoría de la justicia y la equidad social del filósofo John Rawls. Con ella, Behiels explora las conexiones entre "el microcosmos de las relaciones interpersonales y el macrocosmos de la sociedad burguesa de finales del XIX" (20). Pasando de lo terrenal a lo celestial, Peter A. Bly propone que, aunque astronomía y religión parecen antagonistas, *La familia de León Roch* y *El doctor Centeno* reflexionan sobre la ciencia como método legítimo para comprender el destino del hombre. A continuación, en un giro hacia la realidad colonial, Mary Coffey repasa en *El amigo manso*, *Tormento*, *Fortunata y Jacinta*, *La loca de la casa*, *El abuelo* y *El caballero encantado* la diferencia entre el Galdós de los años ochenta, que considera productiva la relación entre la metrópolis y las colonias, y el Galdós alrededor de 1898, que critica las ansias de expansión y niega que España pueda aprender de su pasado. Por su parte, Rhiann Davies estudia la serie galdosiana de novelas de *Torquemada* desde la dicotomía civilización-barbarie, tan familiar en el contexto latinoamericano. Davies relaciona el aparente progreso social de Torquemada y su regreso final a los orígenes con la duda decimonónica de si España había alcanzado la civilización, o si por el contrario estaba en un proceso de involución.

Atendiendo a la búsqueda de esta civilización en las raíces, Toni Dorca relaciona costumbrismo, pueblo y nación en la primera serie de *Episodios nacionales.* Dorca muestra el majismo más allá del pintoresquismo, y ve al pueblo como símbolo del impulso hacia la soberanía nacional en las Cortes de Cádiz. La pasión del pueblo contra los franceses despierta un patriotismo que define la identidad peninsular moderna en la formación de la nación. En el siguiente estudio, Thomas Franz examina *La desheredada* como una inversión del cuento de Cenicienta. Para Franz, la obra es naturalista por la ausencia de un final feliz para su protagonista. Ésta se convierte en prostituta bajo la influencia de su psicosis heredada y su visión distorsionada de las óperas románticas, con lo que Cenicienta llega a un mundo de explotación sexual e injusticia social. En el siguiente artículo, Jo Labanyi regresa a la idea de la creación de un sentimiento nacional, y considera el afán por el detalle documental en las novelas por entregas de Wenceslao Ayguals de Izco (*María o la*

hija de un jornalero, *La marquesa de Bellafor o el niño de la Inclusa*) y en la obra de Galdós (*La desheredada*) como parte fundamental de la presentación unificadora de la vida moderna, y no como digresiones superfluas. Mientras los personajes planos de Ayguals son vehículos que llevan al lector por lugares y acontecimientos históricos, Galdós favorece la visión mental deformada que los suyos tienen de la ciudad, pero ambas estrategias favorecen la identificación afectiva del lector.

El artículo de Kevin S. Larsen es el primero no dedicado a Galdós. Desde un punto de vista médico, psicológico y literario, el estudio de *La Gaviota*, de Cecilia Boehl de Faber, y de *Su único hijo*, de Leopoldo Alas, revela que la afonía de sus protagonistas, provocada por la histeria, es un castigo a la mujer que atrae a los hombres y que, a la vez, es un ejemplo pernicioso para las mujeres. En términos menos freudianos, Mercedes López- Baralt examina el desdoblamiento entre Galdós-autor y Galdós-personaje. El epistolario a Teodosia Gandarias, su último amor, es autobiográfico, pero la frontera borrosa entre realidad y ficción lo convierte en literario. El autor habla de sí mismo y también se percibe como un Otro que se parece con frecuencia a sus personajes, lo que apunta a un ejercicio de intertextualidad. De nuevo con la nación como tema principal, Stephen Miller compara las aproximaciones de Galdós, Arturo Pérez Reverte y José Luis Garci a la Guerra de la Independencia. Para Miller, una determinada presentación de la historia depende de las estrategias narrativas empleadas, y sus interpretaciones actuales resultan de la peculiar situación política y territorial española, la cual produce diferentes reacciones a la idea de unidad nacional expresada en el discurso de la guerra contra el invasor.

Los siguientes cuatro capítulos repasan el concepto de realismo en la obra galdosiana. En el primero de ellos, Wadda C. Ríos-Font profundiza en *Lo prohibido*. Aunque la crítica ha denunciado su falta de realismo, Ríos-Font afirma que el realismo en la obra no está basado en la reproducción de la realidad, sino en su productividad. Como ocurre con la falta de referente real en el caso de la moneda, aquí también asistimos a la creación de la realidad, rasgo característico del modernismo. Michael Schnepf estudia los bosquejos que Galdós dibujó en sus manuscritos y galeradas. Estos nos enseñan su dimensión artística de la perspectiva y su relación con el realismo. De hecho, en muchas ocasiones, Galdós dibuja a los personajes como otros los ven, y no como están descritos en el texto. En el siguiente capítulo, Alan E. Smith declara su interés en la estética realista galdosiana, y sostiene que la dilación y la gradación anticipatoria son características del realismo basadas en la continuidad y falta de contraste, todo lo cual lo acerca al Clasicismo y lo contrapone al Romanticismo y al Barroco. Por último, para indagar en la poética del realismo, Harriet Turner compara *Portrait of a Lady*, de Henry James; *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau* y *Torquemada en la hoguera*, de Galdós; y la contemporánea *The Secret Life of Bees*, de Sue Monk Kidd. Turner plantea la relación entre personas y cosas en la novela realista. Para Turner, las técnicas de suspensión, simultaneidad y espacialidad presentan un *collage* que invita a los lectores a experimentar elementos ficcionales como reales. Cerrando el grupo de artículos dedicados a Galdós, Diane F. Urey escribe sobre la conclusión de la primera serie de los *Episodios nacionales*. Para Urey, la batalla de los Arapiles supone al mismo tiempo la recuperación del honor individual y el de la nación, mientras que los elementos históricos y míticos construyen la historia y la ficción a través del lenguaje.

Los últimos cuatro capítulos tienen relación directa o indirecta con Clarín. En el primero de

ellos, Noël Valis nos enseña que la descripción del Magistral en *La Regenta* a través de estereotipos (anticlerical y antisemita) no impide que el personaje se perciba como único, pues lo más importante no es lo que muestra el estereotipo sino la personalidad que queda bajo él. En el siguiente trabajo, Margot Versteeg explica el cuento "La fantasía de un delegado de hacienda" como teoría de la creación y la recepción de la obra de arte. Para Versteeg, Clarín explora la fantasía como base de la creación literaria, y crea un personaje incapaz de distinguir entre aquella y la realidad. Las palabras no corresponden a las cosas, sino que se relacionan entre sí para crear una realidad nueva, recreada con cada interpretación del lector. Por último, Linda M. Willem interpreta la función de las piezas musicales asociadas con los personajes de *La Regenta* en su versión televisiva de 1995. Según Willem, estos fragmentos profundizan en la variedad de perspectivas presentadas por las palabras y las imágenes, completando la peculiaridad de la expresión fílmica.

En definitiva, esta colección será de gran interés para todos aquellos que deseen ampliar, como siempre ha hecho Vernon Chamberlin, su conocimiento de la literatura y cultura españolas del siglo XIX, especialmente para los que sientan fascinación por la obra de Galdós y Clarín. Las metodologías y acercamientos empleados, junto con la calidad de los colaboradores, hacen de este volumen una muestra de excelente crítica literaria.

University of Wisconsin Madison

FRANCISCO CAUDET. *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011. 476 pp.

Santiago Fortuño Llorens

En la bibliografía sobre Pérez Galdós y Max Aub, el nombre de Francisco Caudet ocupa un lugar relevante al contar en su haber con numerosos estudios y ediciones críticas de ambos escritores y el consiguiente reconocimiento en el ámbito nacional e internacional. A sus trabajos se añade este último *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo,* un compendio sobre las relaciones de la vida de los escritores, sus obras y las poéticas. Se trata de una ampliación y compendio de sus investigaciones sobre los dos novelistas, en las que el profesor Caudet suma a los juicios de historiadores y críticos literarios (Clarín, Montesinos, Tuñón de Lara, Casalduero, Pattison, Bersani, Soldevila, Lafuente y documentación de la Fundación Max Aub) sus valoraciones críticas.

Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo tiene como objetivo analizar, en el signo del realismo "uno y diverso," las poéticas de los dos autores. El plan de trabajo "parte, en este libro, de lo particular, de unas obras concretas, para, analizándolas como unidades y como partes de un todo, hacer lecturas que remiten y esclarecen el todo o conjunto que contribuyen, como piezas de un mosaico, a configurar". El libro, denso y documentado, consta, además de la Nota Previa, de seis capítulos y de la bibliografía compuesta por estudios generales, testimonios, estudios históricos y de crítica literaria.

El primer capítulo, "Galdós-Max Aub: dos eslabones de la cadena realista,"—no son baladíes los subtítulos de los capítulos—aborda el tema que vertebrará todo el estudio: la interrelación de la historia y la política con la obra como representación de la realidad y con la actitud de denuncia y compromiso adoptada por estos escritores mediante el progreso y la superación de "esas angosturas mentales". La novela moderna debe reflejar las costumbres de la burguesía o clase media. Así lo afirmaba el mismo Galdós en "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", "el manifiesto de la novela realista española—o, lo que es lo mismo, de la incorporación de España a los cánones de la novela burguesa decimonónica europea" (24), como hicieron Balzac y Zola en Francia y Dickens en Inglaterra. Max Aub, en las fuentes de Menéndez Pelayo en su primera obra crítica (18), destacó cómo la revolución septembrina de 1868 favoreció que "la novela se aprestaba a disputar su popularidad al drama y a la poesía lírica" (31). "La novela era, en suma, un espejo en que mirarse la clase hegemónica; y, al mismo tiempo, una invitación a la reflexión, al autoanálisis y, en el mejor de los casos, a la catarsis colectiva" (49). Similar estética realista se observa en Max Aub, discípulo de Galdós, pero la clave trágica, de Valle-Inclán, diferenciaría ambos discursos. De esta manera, recogían "el espectáculo del pueblo" y a éste se lo devolvían rehecho al ser la novela un referente de la historia e intrahistoria, que nos las hacen revivir y comprender.

Los tres capítulos siguientes se centran en *Marianela* (primera etapa), *Tormento* y *Miau* (segunda etapa) (158) al haber profundizado, de nuevo, en *Clío y la mágica peñola* (Cátedra, 2010) en el referente socio-histórico en *Fortunata y Jacinta*. Con respecto a la primera (1878), constante el simbolismo en el que se basa la novela realista, Caudet declara: "Si hay algún idilio

en *Marianela* que merezca verdaderamente nuestra atención es el idilio que mantuvo Galdós, en esos y posteriores años, con ese *debe ser*, con ese *será*" (162).

En *Tormento* (1884), sus protagonistas "decidieron salir de las redes del folletín español para vivir, como se vive en los predios de la realidad, aceptando […] sus 'flaquezas' y de ellas recibiendo su 'ser visible'"(234), pues se enfrentaban a la moralidad y convencionalismos al uso. Galdós se sirvió del folletín y Max Aub del melodrama para enhebrar lo personal con lo histórico, lo privado con lo público (449). Al estudio de crítica textual de *Miau* (1888), aduce "un hito en el proceso reflexivo sobre el arte de novelar, representa asimismo—y acaso sobre todo—un decisivo punto de inflexión en la obsesiva preocupación que sintió Galdós, desde sus comienzos de escritor, por preocuparse de los males de España y de sus soluciones" (244). Luego, continúa, "*Miau* es un alegato desesperado, hecho por una individualidad ofendida y humillada, en pro de la reinvención de un mundo donde sea posible la moralidad, la justicia y la dignidad" (253).

Los dos últimos capítulos se centran más particularmente en la poética y obra de Max Aub, desde su primer cuento "El Cojo" (1938) a *Campo de almendros* de la serie de los *Campos*. El capítulo V, "El barro, que me sirve, me aconseja", muestra la relación de la obra maxaubiana con su plasmación formal y los principios literarios: "Escribo para acordarme de lo que escribo, necesito escribir para poder vivir" (328), y añade: "Cuando no escribo no vivo" (328). Es el barro de la realidad, parcelada y fragmentada, bajtinina dirá más adelante (394), lo que explica su diversidad de registros: "Cada escrito de Aub era, por separado, pero dentro de la totalidad o macroestructura de lo que entiendo yo de manera amplia por *El Laberinto Mágico*, una estrategia destinada a apropiarse del sentido último de la realidad" (333). La realidad y su historia siempre buscan el mismo objetivo: la verdad. "La verdad y la justicia—y la libertad, naturalmente—compiten en la parte más alta del listín de valores que Aub se había autoimpuesto" (p.339). La tragedia española y el exilio constituyen el núcleo de toda la obra de Max Aub, la recreación literaria de "una tragedia grotesca", afirma Caudet, quien continúa: "me atrevo a sugerir que entendía por tragedia el trauma de la derrota de los ideales republicanos", por eso "habla como un hombre" (387).

El epistolario de Tuñón de Lara y la crónica de Juan Manuel Molina sobre la trampa urdida a los presos en el puerto de Alicante, en marzo de 1939, y en los campos de almendros y de Albate, y la historia de *Campo de almendros*, resultan estremecedores. Esta novela cierra el ciclo y le sirve a su autor para ensayar caminos como el cine—Max Aub renueva el género narrativo—, por su acumulación acelerada de escenas, y el teatro, por el predominio del diálogo sobre la descripción.

Ambos escritores, en suma, historiaron y novelaron la España que les tocó vivir y su tragedia secular como "antídoto contra la amnesia histórica."

Universitat Jaume I

JOSEP DOMINGO & ROSA CABRÉ (eds.). *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*. Lleida: Punctum. Grup d'estudi de la literatura del vuit-cents, 2010. 420 pp.

Mònica Fuertes-Arboix

Con motivo del simposio sobre el crítico literario y teatral Josep Yxart celebrado en Tarragona el 21 de noviembre de 2002, los profesores Josep M. Domingo y Rosa Cabré recogen en este volumen un total de seis estudios que hablan sobre la pasión literaria continuada y vital de Yxart: el teatro. Además, el volumen incluye materiales críticos y correspondencia del autor en las que manifiesta tanto sus inquietudes literarias y sus impresiones de representaciones teatrales y autores del momento, como las perspectivas de futuro de este género tanto en España como en Cataluña.

A falta hasta el momento de una edición completa de la obra de Yxart, este volumen es sin duda una compilación esencial para aproximarse al pensamiento literario del autor tarraconense y a su percepción del arte en general, en especial el teatro. Como afirma Adolfo Sotelo Vázquez, "Yxart se nos revela en los dominios teatrales como el primer crítico moderno de las letras españolas, antecedente inmediato de Ramón Pérez de Ayala y Enrique Díez-Canedo, dos de los mejores críticos teatrales de la Edad de Plata" (Sotelo, 211-212). Eso es precisamente lo que se desprende de la lectura de estos valiosos estudios, la importancia de la obra de Yxart para el estudio del teatro catalán y español en toda su complejidad. Yxart, como nos aclara Rosa Cabré, es el primer crítico que estudia el fenómeno teatral en todos sus aspectos, desde el texto, al espectáculo, al estudio sociológico y a la empresa. Esto implica que Yxart tiene un exhaustivo y sólido conocimiento de la historia del teatro español y catalán y de la estética clásica y contemporánea, desde la tragedia griega a las obras de Zola. En su estudio, Rosa Cabré perfila las influencias y las intenciones de Yxart cuando éste escribe *Teatre Català* (1879) y *El arte escénico en España* (1892). Rosa Cabré inicia su trabajo siguiendo la evolución del pensamiento de Yxart no solamente sobre el teatro catalán y español, sino sobre lo que el crítico juzgaba que debía ser el teatro, entendido éste como el estudio del hombre en su complejidad, como imitación estética de la vida del hombre (Cabré 45). Yxart es consciente de la necesidad de crear un público, de que se le eduque para que pueda apreciar el nuevo arte escénico del siglo XIX. Gran admirador de Schiller, Yxart entiende el teatro como diversión pero a través de la realidad observada, como un documento vivo de las relaciones humanas (Cabré 68). Después de su viaje a París en 1888 y de haber estado en contacto con las tendencias estéticas del momento, escribe un artículo sobre Ibsen difundiendo así en Cataluña y en España el drama de ideas. Es entonces cuando se propone el ingente proyecto sobre el teatro español que quiere, por un lado, examinar las obras más aplaudidas y el estado en que se encuentra la escenografía y, por el otro, saber qué persiste como propio de la nación. En este artículo, Rosa Cabré hace una relación de la correspondencia que Yxart mantenía con escritores contemporáneos, además de las lecturas y las fuentes historiográficas con que contaba para documentar su obra. Cabré presenta a modo de apéndice una serie de escritos del autor que van desde la crítica a algunos elementos del teatro a apuntes retóricos o discursos.

Yxart, crítico teatral por excelencia en la España finisecular, se hace eco de los estrenos

que pasan por los escenarios del país y muestra admiración por la representación de *Realidad* de Benito Pérez Galdós. Laureà Bonet, en su estudio sobre la relación entre Yxart y Galdós, habla de la inquietud del escritor canario y de cómo quiere experimentar con nuevas formas novelescas. Preocupándose por un papel más activo para el lector, Galdós explica la fusión entre diálogo y narrador omnisciente, dando lugar a una hibridación que rompe con los moldes clásicos conocidos hasta entonces y que acerca el teatro al modelo europeo, moderno. Eso es precisamente lo que causa admiración a Yxart, aunque le sitúe en contra de la crítica conservadora contemporánea. Laureà Bonet expone la relación de las ideas de Yxart con las del teatro de Zola y de otros críticos literarios contemporáneos como Brunetière.

Siguiendo la línea de la hibridación, Josep M. Domingo centra su estudio sobre un gran autor teatral contemporáneo de Yxart, Josep Pin y Soler, y el estreno de su obra de carácter costumbrista *Sogra i Nora* (1890). Domingo replantea la obra de Pin y Soler y la importancia de su autor en el mundo teatral de entonces. La obra de Pin i Soler representa un teatro que cierra con coherencia el discurso iniciado por las novelas de las que también fue autor (Domingo148) Su teatro es imitación de la realidad contemporánea, de la creciente burguesía y de cómo ésta se relaciona con el mundo. Representa una imitación de la realidad que hace de *Sogra i Nora* una pieza única y viva.

Pere Fabrés presenta en su estudio una propuesta de Yxart para convertir el drama histórico, por el que sentía secreta simpatía (Fabrés 173), en drama lírico, moderno, con fidelidad a la historia y con presencia del coro—al igual que en las tragedias griegas—como voz del pueblo, y sobre todo con un tratamiento riguroso de los personajes. De hecho, se trata de seguir el modelo propuesto por Schiller desde el prisma de la idealidad para dar un efecto de auténtica realidad. Yxart propone escoger una galería de cuadros escénicos sencillos que resuman una historia, sin que haga falta componerlos, sólo presentarlos (Fabrés 180). Fabrés se pregunta si esta idea de Yxart se pudo plasmar en la escena catalana, ya que el mismo crítico tenía sus dudas dado el estado de la escena catalana. Fabrés plantea que, aunque se pueda cuestionar su efectividad, sí sirvió para que se desarrollara un nuevo concepto al que da el nombre de drama lírico. Para ejemplificar esta idea analiza dos obras que coinciden con la formulación de Yxart: *Los Pirineus* (1892) de Víctor Balaguer y *Garraf* (1892-18949 de Ramón Picó i Campamar.

Siguiendo con el teatro histórico, Magí Sunyer expone las propuestas y obstáculos con los que este tipo de teatro se topaba en las puertas del modernismo. Para Yxart es necesaria una concepción diferente que desgraciadamente en Cataluña no se podrá dar hasta que el modernismo renueve el teatro catalán (Sunyer 226). Sunyer afirma que Yxart no se preocupa por la renovación del teatro histórico en España sino sólo en Cataluña y, aunque también considera obsoletos algunos de los preceptos del teatro histórico, explora la posibilidad de buscar en este tipo de dramas el alma del pueblo catalán (Sunyer 227).

Adolfo Sotelo Vázquez destaca la figura de Yxart como "punto de referencia indiscutible" (Sotelo Vázquez 187) de la crítica literaria española finisecular. Para mostrar el reconocimiento y admiración que merecía, analiza distintos críticos de merecido prestigio contemporáneos a Yxart que elogiaron su pensamiento estético y su concepción del teatro. Con motivo de la muerte de Yxart en 1895 aparecen publicadas las reflexiones que de su trabajo hacen Leopoldo Alas

y Rafael Altamira, quienes consideran a Yxart, como mencionábamos anteriormente, como el "primer crítico moderno de las letras españolas".

Es este volumen un estudio imprescindible para entender desde todas las perspectivas posibles la vocación literaria y la comprensión del arte de Yxart, así como su pasión por el teatro español y catalán finisecular.

Coe College

EMILIA PARDO BAZÁN. *Obra crítica (1888-1908)*. Ed. Íñigo Sánchez Llama. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2010. 505 pp.

Cristina Patiño Eirín

Ninguno de los libros salidos de la pluma de Emilia Pardo Bazán llevó título como el que preside esta antología de textos suyos. Ninguno acotó de modo explícito las dos décadas que vienen a restringir el excesivo sintagma "Obra crítica", ni de éste se valió la autora de *La cuestión palpitante* para designar aquella parte de su producción dedicada al análisis o ensayo. De ahí que sorprenda tal título asociado al de Pardo Bazán: ni su sentido (¿qué es lo criticado?, ¿se trata de crítica literaria, cabe pensar?) ni los años que se seleccionan (nada reveladores de un hito de índole crítica en el haber pardobazaniano, ni de ninguno que responda a mojones histórico-críticos reseñables) parecen remitir a ejes sustantivos en la trayectoria de la escritora gallega. Pero, del mismo modo que la extrañeza consiguiente del conocedor puede ser un acicate de su lectura, una invitación a sumergirse en la obra menos conocida o citada, su aparente idoneidad instala en el lector lego un modo de calificar los textos reunidos y de selección cronológica que debiera quedar justificado o razonado por la lectura ulterior.

Del medio millar de páginas de la presente edición, 150 (algo menos de un tercio del total) engrosan la Introducción. Ésta se divide en cinco grandes apartados de desigual longitud, ya que tres de ellos, "Juicios críticos de Pardo Bazán sobre la literatura española moderna", "El regionalismo según Pardo Bazán: la forja de un patriotismo liberal moderno en la España finisecular" (desglosado en cinco subapartados que distinguen entre "nacionalismo cívico" —"español, depurado de cualquier veleidad integrista, cosmopolita y radicalmente moderno por rechazar cualquier abstracción negadora del particularismo individual", p. 78—y su reverso "nacionalismo étnico"), y "Emilia Pardo Bazán en el contexto de 1898: oratoria, patriotismo y conciencia de crisis finisecular", se llevan la parte del león al ocupar cada uno una veintena de páginas. Ello no es óbice para que los dos restantes ("La función de la crítica en la España ochocentista: hacia la creación de una esfera literaria autónoma" y "El género sexual de la modernidad en España: Pardo Bazán y la dignificación moderna de la autoría intelectual femenina") resulten asimismo atractivos e interesantes.

Los textos espigados por Sánchez Llama proceden de cinco libros que la autora publicó entre el año inicial (*De mi tierra* y *Mi romería* son del mismo año, 1888, pero transcurren nada menos que catorce antes del siguiente, de 1902) y el último (*Retratos y apuntes literarios*, de 1908), así como de dos folletos que recogieron sendos discursos de doña Emilia ("La España de ayer y la de hoy" y el que pronunció en 1901 en los Juegos Florales de Orense). Su ordenamiento interno no obedece a la fecha de publicación estrictamente (en el caso de la primera conferencia citada, dictada en París en 1899, resulta obvia su anterioridad respecto a *De siglo a siglo*—1902—). Parecería conveniente ordenar la secuencia según sus tiempos de redacción y salida, para así reflejar mejor la inmediatez de la crítica de la escritora coruñesa y mejor ponderar su acuidad crítica, aunque ello pueda ir en detrimento de la comodidad. Por otro lado, no se pretende trazar una historia de los textos, aunque se dé noticia del formato periodístico de muchas de las piezas.

Son cuatro las secciones de *De mi tierra* que se editan, de conformidad con los propósitos selectivos del editor: los epígrafes "La poesía regional gallega", "Apéndice bibliográfico", "¿Idioma o dialecto?" y "Corrección y postdata". De *Mi romería*, se extrae la "Confesión política"; seis son los artículos exhumados de *De siglo a siglo*; la sección del misceláneo *Lecciones de literatura* "La crítica moderna en Francia", y tres de los *Retratos y apuntes literarios* (correspondientes a Núñez de Arce, Gabriel y Galán y Valera). Preguntarse por la pertinencia de tal selección—y lo arriesgado de recopilar dos trabajos de índole bibliográfica—sería obligado si no atendiéramos al objeto de esta edición, calibrar el alcance ideológico de un segmento de la obra pardobazaniana adscrito habitualmente a los amenes regeneracionistas de un moribundo siglo XIX que se prolongan ya en una centuria en la que las ideas de la escritora responden a un espectro más decantado que obliga a reconsiderar su noventayochismo como modernismo.

Maneja Sánchez Llama un formidable aparato de copiosas notas, citas y referencias, de las que da cuenta parcialmente la Bibliografía, para articular su interpretación de Pardo Bazán en tanto que "nacionalista cívica", otra forma de denominar, más acorde con nuestros tiempos de estudios culturales, su declarado regionalismo, designación hoy alicaída. Dicha categoría viene a hacer armónico su profundo liberalismo, su inderogable individualismo, con una época marcada por las contradicciones y las intemperancias. Como bien apunta el editor, doña Emilia comparte con los románticos alemanes y figuras como Brunetière y Arnold modelos reivindicativos, aquellos que asientan a partir de sus literaturas clásicas las categorías discursivas de la estética moderna ("originalidad estilística, sobriedad expresiva, armonía en la composición, individualismo creador, autorreferencialidad atemporal y capacidad de trascender las abstracciones de las preceptivas", p. 38).

Debe atribuirse a esta edición, de pulcra presentación (me he ocupado de señalar algunas erratas—en pp. 244, 333, 407, 411, 429 y 449 las menos leves—en otra reseña del mismo título que aparecerá en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 8, 2012) un mérito nada desdeñable: el de proporcionar contextos epistemológicos para mejor entender los discursos críticos de una escritora que no se encastilló en su torre de marfil, sino que quiso comprender los cauces de la literatura, vale decir, de la sociedad que le tocó vivir. Su crítica es moderna, ecléctica, cosmopolita. Los pertrechos comparatistas del editor facilitan ese discernimiento con el auxilio de fuentes anglosajonas y un audaz sentido hermenéutico que abre perspectivas y explora caminos no demasiado frecuentados en el ámbito local peninsular. Saludamos, pues, esta innovadora propuesta porque resultará fecunda.

Universidad de Santiago de Compostela

COLLIN McKINNEY. *Mapping the Social Body: Urbanisation, the Gaze, and the Novels of Galdós*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2010. 191 pp.

Dale J. Pratt

The guiding trope of Collin McKinney's fascinating study is that maps and mapping express power relations and middle-class anxieties in nineteenth-century Spain. McKinney argues that Galdós, originally a purveyor of easily understood and reliable social "maps" in novels like *La desheredada* and *La de Bringas*, later ironized both the "maps" and the mapping process from *Fortunata y Jacinta* onward (at least in the *novelas* contemporáneas—no mention is made of the *episodios nacionales* or the theatrical works). The physical maps used in urban planning such as Carlos María del Castro's *Ensanche de Madrid* (1861) display efforts to segregate the working and impoverished classes because of the threat of diseases and crime they were seen to pose for the wealthier classes. The street map (a nineteenth-century creation) implies control and manipulation of the image of a city, as do metaphorical "maps" and "mapping" processes delineating and regulating class, gender, family, and the body. Drawing lines along geographic features or between neighborhoods establishes new realities, just as literary depictions of marital and familial relations, economic and social aspirations, poverty, and health or physical and mental illnesses record, reinforce and even create the realities encountered in Galdós's fiction. McKinney affirms that the panoptic gaze implicit in mapping highlights nineteenth-century Spain's sensitivity to visual order and representation, with submission to and struggle against the controlling gaze characterizing all social interaction.

The ostensibly straightforward chapter titles belie both the increasing sophistication of Galdós's insights and ways of "mapping" as he continued to write through the 1890s, as well as the astuteness of McKinney's analysis: "Mapping the City," "Mapping Class in *La desheredada*," "Mapping Gender in *Tormento* and *La de Bringas*," "Mapping the Family in *Fortunata y Jacinta*," "Mapping the Body in *Nazarín*," and "Mapping the Soul in *Misericordia*." In each chapter, McKinney interweaves anthropological, criminological, and sociological discourse (e.g., Morel, Lombroso, Charcot) with Galdós's creations of characters and situations, all against the backdrop of the increasing urbanization of Madrid. The common goal of the various fields of discourse concerning class, gender, family and the body was to provide a legible social map, an enterprise appealing most to the bourgeoisie. Additionally, McKinney stresses how Galdós challenges the reader to interpret "maps" and mapping. In the earlier novels, Galdós's mimesis of Spanish cultural reality invites the reader to participate in the panopticism and social organization sought by that reality, practices seen as important and reliable. In the later novels, Galdós repeatedly undermines the "maps" and how they are produced, showing them to be inaccurate, subjective, and ultimately harmful.

As must all critics of Galdós's corpus, McKinney has had to be selective in his choice of primary texts. The account of how Galdós maps the family focuses on *Fortunata* yet omits *La familia de León Roch*, *Lo prohibido* and *Miau*, the chapter on mapping of class analyzes *La desheredada* yet not the *Torquemada* series, and the section on gender treats *Tormento* and *La de Bringas* without mentioning *Tristana*. It is important to note that because McKinney discerns

changes in Galdós's thinking about the legitimacy of the mapping project, he organizes his study around stages in that evolution, and so these omissions do not controvert the project. It is not that Galdós's understanding of class relationships and the mapping of the same does not change over time, but rather that *La desheredada* presents a good example of the earlier phase of Galdós's social mapping as it concerns class, and so should be presented in the second chapter of *Mapping the Social Body*, rather than later. Presumably, León Roch's unhappy marriage, Ramón Villaamil's concern for his family, José María Bueno de Guzmán's affairs with his married cousins, Torquemada's marital relations and also his meteoric rise through various levels of wealth and class, and the unhappy ambiguities of Tristana's situation, all function according to McKinney's model of the changing relationship between Galdós's practice of, and later critique of, social mapping. However, some of these omitted texts, especially the *Torquemada* series, might have provided even better examples of social mapping than those chosen by the author. Nevertheless, McKinney's nuanced readings of these mainstays of the Galdós canon amplify and extend the well-known work by Aldaraca, Blanco, Charnon-Deutsch, Valis and Jagoe.

In the final chapter of his study, "Mapping the Soul…" McKinney concludes that by the time *Misericordia* is written, Galdós has completely abandoned the notion of social mapping as a legitimate endeavor and actively attacks it. Visual markers serve only to confuse in *Misericordia*, whose most adept perceiver of value and beauty is the blind Almudena. That Isidora Rufete quixotically seeks to change her social status, Amparo becomes Agustín Caballero's mistress and not his wife, and that Rosalía de Bringas redefines herself downward all imply maverick desires for permeability and flow against the structures mapped by society, but the efficacy of the social "map" is maintained, and each character is disciplined according to her flaws—although this reader believes that McKinney has shortchanged Amparo by ignoring the optimistic letter Rosalía receives from her in *La de Bringas*. The unreliability of the social map and mapping practices is underscored in *Fortunata y Jacinta*, which shows that panopticism and physiognomy not only fail to bring about the order they promise, but actively breed the chaos they seek to contain. The carnivalesque aspects of *Nazarín* deconstruct all one-to-one visual reference because of the multiple roles held by each of the main characters. *Misericordia* contains much wandering around the streets of Madrid with Benina. Ironically, as Benina consorts with the marginalized figures of society, she heads "off the map" as it were, a true soul exploring a "heart" of Madrid much more authentic than that of any social map.

Brigham Young University

AKIKO TSUCHIYA. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in* Fin-de-siècle *Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. 277 pp.

Jennifer Smith

Akiko Tsuchiya's *Marginal Subjects: Gender and Deviance in* Fin-de-siècle *Spain* is an impeccably researched and illuminating study of representations of gender deviance in late nineteenth-century Spanish literature and culture. In the most comprehensive analysis on this topic to date, Tsuchiya argues that cultural anxieties regarding the breakdown of traditional gender roles led to attempts to reassert normative behavior through various types of scientific and sociological inquiry as well as through representations of gender deviance in literature and the visual arts. Paradoxically, however, attempts to control nonconformity through scientific study and especially through artistic representation actually revealed the instability of normative categories and blurred the boundaries between deviance and normalcy. The inability to clearly demarcate the norm from the pathological and to regulate the latter problematized attempts to contain disorder and ultimately served to open up new spaces of subjectivity. Tsuchiya also shows how fears about gender identity were intricately related to the larger question of social organization, which involved issues such as one's position within the social hierarchy in the emerging consumer society.

Marginal Subjects concerns itself primarily with literary texts and with the figure of the female deviant. While Tsuchiya explores gender representation in the fields of science, medicine, anthropology, and criminology, the majority of chapters use this as background information to inform analyses of literary works, mostly canonical texts, but also works by the radical naturalist Eduardo López Bago, and the lesser-known female writer Matilde Cherner. Tsuchiya explains her primary interest in the literary text in terms of its ability to best reveal "the ambiguities and contradictions at the root of cultural anxieties about deviance" (4). Furthermore, most chapters focus primarily on female characters such as adulteresses, prostitutes, or seduced women. The number of examples of such women is not surprising considering that "sexual deviance itself became gendered as feminine" despite empirical evidence of more cases amongst men (15). Nevertheless questions of male gender identity come into play in many of the analyses and Tsuchiya dedicates an entire chapter, chapter four, to the question of the crisis of masculinity.

Tsuchiya's study bases its analyses on the theoretical works of prominent cultural critics such as Michel Foucault, Michel De Certeau, and Judith Butler, amongst others. She also builds both on the more theoretically-based literary and cultural analyses of Hispanists from the U.S. academy, and the more historically-oriented studies of Spanish scholars. Moreover, she engages with works that study similar questions in other European countries of the time, acknowledging that while these studies help illuminate circumstances in Spain, Spain was indeed unique due to the stronger influence of the Catholic Church, the failure of liberalism, and the lack of widespread industrialization.

Chapters one and two explore the question of female deviancy in two novels by Benito Pérez Galdós, *La desheredada* and *Fortunata y Jacinta*. In *La desheredada*, the protagonist, Isidora Rufete, attempts to improve her social standing by refashioning herself through con-

sumerism and by exploiting the sexual desires her body excites. Turning her own body into an object of consumption, refusing marriage, and moving about in public spaces are all ways that she effectively resists class and gender norms despite the forces within the novel that attempt to regulate her behavior. In *Fortunata y Jacinta* the Micaelas convent functions as an institution of surveillance and control charged with duty of reforming two deviant female characters: Fortunata and Mauricia la Dura. Whereas Fortunata, unlike Mauricia, initially emerges from the convent a reformed woman, her ultimate rejection of the institutions of marriage and family is a form of resistance to the disciplinary system that seeks to control her.

Chapter three looks at representations of the figure of the female reader. Along with the rise in female literacy in the second half of the nineteenth century, an abundance of discourses arose that related reading in women to sexual transgression and unrestrained consumerism. Artistic images of the female reader published in illustrated magazines in Spain portray their subject as totally absorbed in her reading, oblivious to the gaze of the artist, and often in a state of sexual arousal. In short, the concern in both artistic and literary texts is with reading's ability to awaken uncontrollable desires in women. In Emilia Pardo Bazán's *La Tribuna*, the working-class protagonist's reading of sentimental novels is not only linked to sexual deviance and consumption, but also to the breakdown of the traditional class system, and even to revolution.

Chapter four turns its attention to the question of alternative masculinities in Leopoldo Alas's *Su* único *hijo* and Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón*, where the figure of the male aesthete challenges conventional conceptions of gender by serving as an example of male effeminacy. In Alas's novel, despite the narrator's attempts to assert a conventional masculinity for his protagonist, Bonifacio's masculinity is undermined by his wife's sexual deviance. In Pardo Bazán's *Memorias de un solterón*, on the other hand, the marital union between the protagonists, a dandy and an emancipated woman, lead to a successful reconfiguration of gender roles for both men and women. The difference in message can be read in light of the contrasting views on gender embraced by the two authors.

Chapter five looks at race and nationality in relation to gender in Emilia Pardo Bazán's *Insolación.* The upper-class female protagonist from northern Spain, Asís, comes to actively desire Pacheco, an Andalusian Don Juan type who attempts to seduce her. Despite the narrative ambivalence vis-à-vis Asís's attraction for the southerner, the female protagonist's desire for, and ultimate sexual union with, the Orientalized racial other, suggests a transgression of sexual and racial norms and the possibility for alternative gender and racial subjectivities.

Chapters six and seven examine literary representations of the female prostitute in *La Prostituta* series by the radical naturalist Eduardo López Bago's and the novel *María Magdalena* by Matilde Cherner. In *La Prostituta* series, the narrator attempts to use scientific knowledge to contain the disorder generated by the prostitute. Nevertheless, his own investment in the fantasies she excites undermines the power of scientific discourse to control her deviancy. In the female-authored novel *María Magdalena*, the prostitute tells her own story in a first person narration that serves as a denouncement of prostitution. Although the novel gives voice to the prostitute, her presentation of herself as victim and her use of the conventional structure of a love story, which is framed and authorized by two male voices, deprive the protagonist of true agency; she ultimately remains the object of masculine desire and knowledge.

Marginal Subjects is an outstanding piece of scholarship and required reading for specialists in nineteenth-century Peninsular literature and culture, particularly those concerned with questions of gender. The book is thoroughly researched and dialogs with critics and scholars on both sides of the Atlantic. The individual literary analyses have a strong theoretical foundation, are well contextualized, and bring fresh insights to the works they study. Each chapter stands on its own as a significant contribution to the field while at the same time the chapters, taken together, form a comprehensive and unified study of the topic at hand. The depth of the analyses and the clear writing style also make *Marginal Subjects* an engaging read. After finishing the book, one is left with the impression that few stones have been left unturned. Yet, as the book resists facile conclusions to a complex and multi-faceted topic, it perhaps poses more questions than answers in the end. Without a doubt Akiko Tsuchiya's *Marginal Subjects: Gender and Deviance in* Fin-de-siècle *Spain* will occupy a place alongside Jo Labanyi's *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* as one the foremost studies on gender identity in nineteenth-century Spain.

Southern Illinois University

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Gloria*. Ed. Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 2011. 622 pp.

Marisa Sotelo Vázquez

La reciente edición crítica de la novela de Benito Pérez Galdós *Gloria* en la editorial Cátedra, a cargo del profesor Ignacio Javier López, viene a añadir un nuevo texto galdosiano en la ya extensa nómina de ediciones críticas que contiene el prestigioso catálogo de dicha editorial de clásicos.

Lo primero que es necesario destacar frente a otras ediciones recientes de *Gloria* es que el editor ha decido tomar como texto base de su edición el de 1877, que se puede considerar la primera edición completa de la novela. Justifica tal decisión con un estudio pormenorizado de la génesis y escritura de la obra, sobre todo del primer tomo de *Gloria*. El editor sostiene que *Rosalía* (1872) no es una novela independiente, sino que fue un borrador del primer tomo (1874) de la novela ahora editada. En consecuencia, la gestación de *Gloria* habría sido lenta y sometida por el novelista a diferentes revisiones y cambios de rumbo con respecto al manuscrito inicial. Es imposible dilucidar aquí tal cuestión, sería necesario volver sobre la documentada edición de *Rosalía* llevada a cabo por el profesor Alan Smith (Cátedra 1983) y tratar de aquilatar los argumentos de uno y otro; quede para otra ocasión.

Ignacio Javier López estudia con detenimiento los cambios que se producen desde el manuscrito inicial a la edición del 77 y señala también la influencia de los modelos europeos, Dickens, Balzac y Flaubert en la redacción de 1872. A ésta le añade la impronta de *Pepita Jiménez,* que sin duda sirvió de obligado referente para dar forma definitiva a la primera parte de la novela. En el cotejo entre la novela de Valera y la galdosiana, el editor hace mayor hincapié en las diferencias que en las semejanzas, consecuencia lógica de uno de los principios de la poética narrativa galdosiana: la novela no podía ser—como en el caso de Valera—simplemente una aventura estética, sino que forzosamente tenía que reflejar con veracidad la realidad social circundante al novelista.

En este sentido, la extensa introducción previa a una de las novelas de tesis más largas de Galdós constituye un amplio y muy documentado análisis del contexto en que se publica la novela, atendiendo tanto a los aspectos sociales como a los políticos y especialmente a los religiosos. Es indudablemente este uno de los aspectos mejor estudiados en esta introducción mediante un exhaustivo análisis de la situación política y religiosa resultante del fracaso de la revolución liberal, es decir de las características de la sociedad española durante el Sexenio Revolucionario hasta la Restauración canovista.

El editor aborda también con solvencia el estudio de las llamadas novelas de ideas, novelas filosóficas, ideológicas o novelas de tesis surgidas en el panorama español al calor de la revolución del 68, prestando especial atención a las obras de Alarcón, que conoce bien, fruto de un libro reciente titulado *Pedro Antonio de Alarcón (Prensa, política, novela de tesis)* (Madrid, 2009). El estudio introductorio intenta dilucidar la línea a veces muy tenue que separa las diferentes terminologías aplicadas a la novela no sólo por Galdós sino por Alarcón y también por el autor de una novela secundaria pero interesante para el estudio llevado a cabo, *La novela de Luis* de Villarmino. Para Ignacio Javier López, *Gloria*, además de una espléndida historia

de amor, es fundamentalmente una novela ideológica con la que Galdós quiso dar respuesta al debate político sobre el fracaso de la revolución liberal.

En cuanto a la segunda parte de la novela publicada en 1877, siguiendo el modelo propuesto por Gilman a propósito de *Fortunata y Jacinta*, es decir el llamado diálogo entre novelistas, considera la segunda parte de *Gloria* como una respuesta de Galdós a *El escándalo* de Alarcón. Precisa que lo que pretendía el autor de *Gloria* era darle la vuelta a la tesis de Alarcón —de la tesis reaccionaria del autor granadino a la tesis liberal de Galdós. Ahora bien, aunque el planteamiento es interesante no justifica suficientemente algunas digresiones sobre el quehacer narrativo del autor de *El niño de la bola* que a menudo remiten a otro de los últimos libros publicados por el editor citado más arriba y alargan innecesariamente la introducción. Mientras que, por contrapartida, en una introducción, repito, tan amplia y bien documentada en aspectos sociales, religiosos o políticos se echa en falta algunas precisiones más directamente ligadas a la morfología de la novela, es decir a la construcción de los personajes como encarnación de las ideas o ideologías en cuestión, a la posición del narrador o el tratamiento espacio-temporal. Sí está bien visto sin embargo cómo con Gloria inicia Galdós una extraordinaria genealogía de personajes femeninos—Isidora, Fortunata—que por un deseo o una idea se imponen con fuerza a las circunstancias del mundo que las rodea.

La introducción se completa con el análisis de la recepción crítica. Revisa el editor con detalle la posición de Revilla, que considera fundamental, pues fue quien en su reseña de la primera parte incitó a Galdós a escribir la segunda parte, de la que el novelista no se sintió nunca enteramente satisfecho. También se analiza la posición de Alas, a la que creo que le presta menos atención de la que merece y otras opiniones más secundarias que completan el espectro crítico.

El texto de la novela está suficientemente anotado en todos aquellos aspectos que pueden contribuir tanto al esclarecimiento del mismo como a un mejor conocimiento de las condiciones de vida en la época.

En definitiva, se trata pues de una buena edición crítica que viene a añadir una nueva lectura de una de las novelas más emblemáticas de la primera época, crisol de muchos aspectos que cristalizarían en la larga trayectoria posterior del autor de *La desheredada.* Esta edición confirma el interés que sigue suscitando la lectura del mejor novelista moderno español que debe ser considerado un clásico.

Universitat de Barcelona

SUSAN WALTER. *From the Outside Looking In: Narrative Frames and Narrative Spaces in the Short Stories of Emilia Pardo Bazán.* Newark: Juan de la Cuesta, 2010. 177 pgs.

Joyce Tolliver

Susan Walter's monograph is one of three recent volumes by U.S. Hispanists dedicated to the study of the short fiction of Emilia Pardo Bazán, appearing a year after Susan McKenna's *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán* (Catholic University of America Press, 2009), and in the same year as Linda M. Willem's edition, *"Náufragas" y otros cuentos* (European Masterpieces, 2010)—volumes that themselves were published in the wake of this past decade's marked increase in close readings of Pardo Bazán's short fiction with a focus on the intersection of gender and narrative voice. Walter's study thus forms a notable contribution to this critical "boom"—a very welcome turn in Hispanic studies that recognizes not only the importance of the 600-some texts that comprise Pardo Bazán's short story production, but also the significance and value of the genre itself.

In *From the Outside Looking In...*, Walter examines a group of thirteen stories featuring framed narratives, categorizing them according to the genders of the protagonist and of the narrators. Her interest in examining these texts is double. Within an explicitly structuralist paradigm, she wants to answer Todorov's question, posed in *The Poetics of Prose* (Cornell, 1977), about what it is that narrative frames add to a narrative—or, more specifically, what the function of narrative frames is in these thirteen texts. Like McKenna, she explains how the framing structure of these stories often requires that the reader participate more actively in interpreting the events told. In terms of the representation of women's experience, Walter's claim is that the stories she studies tend to present "objectified images" (88) of women and their experiences when the narrative frame features a male narrator speaking in the first person about the experiences of a female character (as occurs in "Afra," "Madre," "Los ramilletes," "Sor Aparición," and "Los buenos tiempos"); and that the handful of Pardo Bazan's stories that feature female narrators telling their own stories "give the reader insight into the feelings and motivations of the female protagonists (57)." She specifies that, in the four stories studied in this category ("Champagne," "Paria," "El encaje roto," and "El revolver"), "this is achieved by giving a voice to these female protagonists so that they can narrate their own stories, from their very personal perspectives" (57). Finally, Walter examines four stories in which a male narrator represents the experiences of a male character, and concludes that each of these stories ("Banquete de boda," "Remordimiento," "Delincuente honrado, and "Feminista") "all succeed in questioning the traditional patriarchal social norms" even though there is no overt criticism of the characters' gender ideology (127).

In keeping with previous critical studies of Pardo Bazán's stories, Walter draws on the work not only of the early structuralist narratologists such as Gérard Genette and Gerald Prince, but also on theories of feminist narratologists Susan Lanser and Robyn Warhol, referring regularly to Lanser's distinction between "public" and "private" narration. She also comments on the representation, in the stories, of public and private physical spaces, although she does not explore the potential relationship between the representation of public and private physical spaces and the "public" or "private" nature of the narrative voices in these same texts.

In each of the three chapters, Walter studies some stories that have already received critical attention in the U.S., and others that have escaped our attention. The studies presented here of "Afra," "El encaje roto," "Champagne," "Sor Aparición" and "Feminista" may seem familiar to those who have read analyses of these stories by other scholars. Many readers who have read the stories examined in this volume may take issue, on the other hand, with some of Walters' interpretative postulations—for example her claim that the protagonist of "Delincuente honrado" sadistically decided to raise his daughter "so that she would be exactly like his wife" (131), who had abandoned the household; or that the *balneario* where the narration of "El encaje roto" occurs "stands apart from society as a unique female space" (75). When she turns her attention to stories that have not already benefited from detailed critical analysis, such as "Los buenos tiempos," her work is at its most valuable. At those times, her discussion not only brings our attention to stories that deserve our critical interest; it also implicitly points toward potential thematic or stylistic patterns that are themselves worthy of further examination: the frequency with which Pardo Bazán employs the setting of the *balneario*, for instance; or the motif of the active female gaze as a silent communicative mode. *From the Outside Looking In: Narrative Frames and Narrative Spaces* thus points the way toward further study of Pardo Bazán's voluminous short-story production.

University of Illinois–Urbana