ANALES GALDOSIANOS

EXMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA
Casa-Museo Pérez Galdós

CORNELL UNIVERSITY
H. C. Berkowitz Fund

AÑO XXIII 1988

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXIII 1988

Fundador y Director Honorario: Rodolfo Cardona

Director: John W. Kronik

Consejo de Redacción

Alicia G. Andreu
Middlebury College

Alfonso Armas Ayala
Casa-Museo Pérez Galdós

Peter A. Bly, Jr.
Queen's University

Laureano Bonet
Universidad de Barcelona

Jean-François Botrel
Université de Rennes 2

Harold L. Boudreau
University of Massachusetts

Francisco Caudet
Universidad Autónoma de Madrid

Vernon A. Chamberlin
University of Kansas

Peter B. Goldman
Syracuse University

Agnes M. Gullón
Temple University

Sebastián de la Nuez
Universidad de la Laguna

Hans Hinterhäuser
Universität Wien

Antonio Ramos-Gascón
University of Minnesota

Geoffrey Ribbans
Brown University

Eamonn J. Rodgers
Trinity College, Dublin

Gonzalo Sobejano
Columbia University

Recensiones: Peter A. Bly, Jr. *Asistente de Redacción:* Debra A. Castillo

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Department of Romance Studies/Goldwin Smith Hall
Cornell University
Ithaca, NY 14853-3201 USA

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXIII 1988

Anales Galdosianos, *en colaboración con la Asociación Internacional de Galdosistas, publica anualmente artículos, reseñas y documentos, en español o en inglés, sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.*

Los manuscritos deben ser enviados en original y una copia; debe incluirse un sobre y el importe correspondiente para su posterior devolución. Anales Galdosianos *sigue las últimas normas de documentación del* MLA Handbook.

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos:	US $ 10.00
Estudiantes:	$ 6.00
Instituciones:	$ 15.00

Diríjanse los pedidos en las Islas Canarias a:

Casa-Museo Pérez Galdós, Cano, 6, 35001 Las Palmas de Gran Canaria.

Acogida a la franquicia postal e inscrita como correspondencia de segunda clase en la oficina de correos

Producido por Editorial Castalia
Zurbano, 39. Madrid
Impreso en Artes Gráficas Soler, S. A.
La Olivereta 28. 46018 Valencia
I.S.S.N. 0569-9924
I.S.B.N. 84-7039-607-2
Depósito legal: V. 1.882 - 1991
Printed in Spain

ÍNDICE

ESTUDIOS

AKIKO TSUCHIYA. History as Language in the First Series of the *Episodios nacionales:* The Literary Self-Creation of Gabriel de Araceli 11

VERNON A. CHAMBERLIN. "Vamos a ver las fieras": Animal Imagery and the Protagonist in *La desheredada* and *Lo prohibido* 27

JEANNE P. BROWNLOW. Modes of Figuration in *Miau* 35

NICOLE MALARET. El bestiario de *Miau* 47

MARYANN WEBER, S.N.D. Pragmatic Ploys and Cognitive Processes in *La incógnita* 57

WILLIAM M. SHERZER. Narrative Play and Social Context in *Torquemada en la hoguera* 67

D. J. O'CONNOR. The Recurrence of Images in *Ángel Guerra* 73

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN. Un nihilista ruso en la España de la Restauración: Isaac Pavlovsky y sus relaciones con Galdós, Oller, Pardo Bazán, Pereda 83

NOTAS

PEDRO ORTIZ ARMENGOL. Hacia un texto depurado de *Fortunata y Jacinta* 109

URSZULA ASZYK. La obra de Benito Pérez Galdós en Polonia 117

MASAE KOCHIWA. Los estudios sobre Galdós en Japón 119

DOCUMENTOS

MATILDE L. BOO. Galdós: Periodismo y novela (*La desheredada, La incógnita* y tres artículos de *La Prensa* de Buenos Aires) 123

BRIAN J. DENDLE. Galdós, La Jeunesse, and Oscar Wilde: Enrique Gómez Carrillo's Tribute to Galdós 133

RESEÑAS

HAZEL GOLD. *Galdós and His Critics,* by Anthony Percival 139

JULIÁN ÁVILA ARELLANO. *El estreno de "Electra", de Pérez Galdós, en Sevilla,* por Fernando Hidalgo Fernández 143

J. J. ALFIERI. *Vision and the Visual Arts in Galdós,* by Peter A. Bly 145

DAVID HENN. *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán,* por Mariano López-Sanz 149

HANS HINTERHÄUSER. *Galdós. The Early Historical Novels,* by Brian J. Dendle 150

PETER A. BLY. *Torquemada in the Fire,* by Benito Pérez Galdós. Translated by Nicholas Round 152

———. *Torquemada,* by Benito Pérez Galdós. Translated by Frances M. López-Morillas . 152

CAROLYN RICHMOND. *La Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín)–1875-1901,* par Yvan Lissorgues 155

JEAN-FRANÇOIS BOTREL. *Clarín en su obra ejemplar,* por Gonzalo Sobejano. 158

STEPHANIE SIEBURTH. *Teoría general de la novela: Semiología de "La Regenta,"* por María del Carmen Bobes Naves 160

RODNEY T. RODRÍGUEZ. *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología,* por Juan Oleza . 162

ESTUDIOS

HISTORY AS LANGUAGE IN THE FIRST SERIES OF THE *EPISODIOS NACIONALES*: THE LITERARY SELF-CREATION OF GABRIEL DE ARACELI

Akiko Tsuchiya

> Las letras pasaban por mi mano, trocándose de brutal y muda materia en elocuente lenguaje escrito. ¡Cuánta animación en aquella masa caótica! En la caja, cada signo parecía representar los elementos de la creación, arrojados aquí y allí, antes de empezar la grande obra.
>
> *(El 19 de marzo y el 2 de mayo)*

Critics of Galdós have learned to read the *Novelas españolas contemporáneas* as autonomous works of literature that are conscious of their own status as fiction and as language. In contrast, they have largely overlooked the literary and linguistic dimensions of Galdós's *Episodios nacionales:* criticism on these novels, especially on the first series, has been limited primarily to sociological investigations.[1] Hans Hinterhäuser, one of the first to author a book-length study of the *Episodios,* attempts to piece together Galdós's vision of history by referring to the author's biography and to the possible sources for his works. Antonio Regalado García reduces all of Galdós's historical novels to the author's political ideology. Yet another critic, influenced by Lukács's model of the historical novel, views the *Episodios* as a document of social and historical evolution (Rodríguez).[2] Even Brian Dendle, who recognizes the importance of the fictional elements in these novels, considers these elements to be incompatible with the presentation of a coherent historical vision.[3]

Hayden White, in his work on nineteenth-century historiography *(Metahistory),* underscores the fundamentally literary nature of all historical writing.[4] The historical text, he claims, is ultimately a verbal structure that the historian constructs through the use of the poetic imagination. The literariness of Galdós's "historical novels" is made even more explicit by the presence of a fictional narrator who mediates between the reader and the history within the novels.[5] As Ricardo Gullón observes in his discussion of the first series, the sociological critic, all too eager to reconstruct the author's vision of history, has repeatedly ignored the autonomy of the narrator, who invents his own version of history ("Los *Episodios*" 299). Galdós's *Episodios,* commonly considered "historical novels" in the Lukácsian sense, often expose the literary and linguistic nature of historical writing, which, in the end, is an act of creation.[6] These novels blur the separation between "history" and "fiction" through their awareness that history is ultimately language and that, as such, it can exist only as the written word of a narrator.[7]

The fictional narrator of the entire first series of the *Episodios* is the adult Gabriel de Araceli, whose writings are an account of his participation in the major events of Spanish history between the Battle of Trafalgar (1805) and the end of

the Napoleonic invasion (1813). As is true with all autobiographical accounts, the narrative arises out of the space between the writing subject (the adult Araceli) and the written self (the protagonist of the events narrated).[8] In writing a personal and national history, Gabriel de Araceli repeatedly calls attention to his role as inventor of fictions, of which his written self forms a part. The entire notion of historical reconstruction is therefore undermined not only by the mediatory presence of a fictional narrator but also by his awareness of the fictionality of his narrative.

Gabriel de Araceli's self-creation in the first series of the *Episodios* depends directly upon the transformation of his semiotic consciousness: the protagonist, who at first maintains a fundamentally innocent vision of the signs of the world around him, gradually becomes an actor in this world by learning to manipulate its duplicitious signs. *La corte de Carlos IV,* the second novel of this series, marks the protagonist's awakening to the arbitrary nature of the sign through his contact with the courtly society of Madrid, represented by the metaphor of the theater. Although Gabriel's education in the world does not stop at the end of this novel, his increasingly sophisticated vision of the sign later in the first series is a result of his role as actor–in theater and society alike–in *La corte de Carlos IV.* His mastery of language enables him to create narratives through which he learns to deceive and to control others around him. Finally, his semiotic education, which begins in this second novel, is completed only through the act of writing his autobiography. It is possible, therefore, to read the novels of the entire first series as a self-conscious account of the protagonist-narrator's semiotic initiation, which culminates in the writing of his memoirs. By viewing these works from this perspective, one can justify Galdós's use of the first-person narrative, which Dendle criticizes as lacking in coherence and in plausibility (32-33).

Having abandoned his position in Cádiz as Don Alonso's page, Gabriel enters the service of an actress, Pepa González, in Madrid. Not yet wise in the ways of the world, he is cast into the center of the intrigues and conspiracies of the "inhospitalaria Corte" (1: 255). Pepa's profession is in itself significant, as acting involves the fabrication of signs that are meant to deceive the spectator, drawing him or her into the artistic illusion–an illusion that leads the spectator to believe that the signs on stage correspond to a referent in the real world, when such a referent does not really exist. Gabriel declares that his occupation, which brings him into close contact with this world of artifice, "era muy propio para adquirir conocimiento del mundo en poco tiempo" (1: 255). Throughout the novel, the narrator associates theater with the falseness of courtly society, whose signs never correspond to the truth.[9] The king, apparently the Head of State, is a puppet of the opportunistic Godoy; the queen, whose hypocrisy is represented by her false teeth, "engaña al pueblo, haciendo creer lo que no es" (1: 312), as one of her servants observes; the ministers, according to the Countess Amaranta, are no more than "instrumentos y maniquíes que se mueven a impulsos de una fuerza que el público no ve" (1: 316); even the Cortes of Cádiz are compared to a farce, "una función de teatro" (1: 901), by one of their spectators.[10]

Pepa González herself, as the adult narrator recalls her, is a duplicitous sign, which language is unable to represent: "caigo también en que sus movimientos tenían una gracia especial, un cierto no sé qué, un encanto indefinible, que podrá

expresarse cuando el lenguaje tenga la riqueza suficiente para poder designar con una misma palabra la malicia y el recato, la modestia y la provocación" (1: 256). In his self-conscious meditation upon his language, the narrator recognizes the reversibility of these antithetical words. If language is insufficient in capturing the duplicitous nature of Pepa's character, he suggests, it is because all signs are reversible and, therefore, arbitrary: "Esta rarísima antítesis consiste en que nada hay más hipócrita que ciertas formas de compostura, o en que la malignidad ha descubierto que el mejor medio de vencer a la modestia es imitarla" (1: 256). His recognition of the insufficiency of language allows him to manipulate social signs through an act of imitation and to replace these signs gradually with an autonomous language of his own making.

The reader perceives a constant tension between the adult writer's awareness of the arbitrary nature of language and the innocence of the adolescent protagonist, who gradually gains a semiotic consciousness as he develops in the novel. The protagonist's role in the anti-Moratinista group, presented by the narrator as a pre-history of the events to follow, reveals Gabriel's initially innocent attitude toward the sign. As the spectator of *El sí de las niñas,* he loses his distance from the illusion of reality that the play creates and sees it not as artifice but as nature, as "el colmo de la naturalidad" (1: 262). In contrast to this perception of the play as a perfect imitation of reality, the poet who leads the anti-Moratinistas considers this "realism" to be a shortcoming in the dramatic work: "No se viene al teatro para ver lo que a todas horas se ve en las calles y en casa de cada *quisque*" (1: 261), he exclaims. "¿Te parece, Gabrielito, que esto es comedia? Si no hay enredo, ni trama, ni sorpresa, ni confusiones, ni engaños, ni *quid pro quo,* ni aquello de disfrazarse un personaje para hacer creer que es otro . . ." (1: 261). These characters represent two opposing ways of looking at the sign: Gabriel, who views literature as a faithful imitation of the everyday world, holds a belief in the referentiality of language; the poet, for whom the essence of literature lies in its very artificiality (represented by the devices of "sorpresa," "confusiones," and "engaños"), affirms the autonomy of language.[11] The protagonist of the first series gradually loses his innocent vision of language as "life" itself begins to take on the qualities of the neo-romantic drama extolled by the poet.[12]

Gabriel's willing suspension of disbelief as a spectator of Moratín's play corresponds to his innocence as a spectator of yet another theatrical world, the society of the influential aristocrats, actors and actresses, "personas muy metidas en los enredos de la Corte" (1: 274). These characters, who rehearse their roles for a theatrical production of an adaptation of *Othello,* are at the same time participants in political and amorous intrigues in their real lives. Gabriel, having just made his debut into this society, is unable to decipher the coded language of the actors and actresses, who speak of these intrigues through the roles of the characters whose parts they play on stage: Isidoro Máiquez, who plays the part of Othello, refers to his jealousy in real life by declaring that he would kill "Loredano" (Juan de Mañara) if his "Edelmira" (Lesbia) should deceive him. The actors of the play, as well as the aristocrats who participate in the theatrical world, are aware that they are using their fictional roles as codes through which they communicate their true situation. These codes, on the other hand, are not yet transparent to Gabriel.

Among the group of aristocrats is the Countess Amaranta, Gabriel's second employer, who initiates him into the society of the Court. The Countess, well instructed in the intrigues of this world, sees history–created by the "actors" of the Court–as a labyrinth of signs that she must decode. In a central scene of the novel, "history" is written on pieces of paper that contain a coded plan of Fernando VII's conspiracy to overthrow the King: one of these papers consists of a "sainete," whose characters are the members of the royal family; the other is also a coded message in which the Prince refers to the members of his family by Gothic names. Amaranta, who understands the allegorical nature of these signs, is able to decipher them and to make sense out of the mystery that surrounds the historical event. Her talent as *decoder* of signs is directly related to her skill as *encoder* of signs: not only does she influence the political life of the Court by fabricating intrigues, but she also manipulates Gabriel through the art of storytelling.

Amaranta, who gradually awakens her servant's consciousness of language, teaches him the art of weaving a text. She begins Gabriel's "education" by spinning the tale of the Sultan and of his guard as a parable to show him that those of humble origin can rise quickly under the protection of a "señora." The story, which according to the Countess comes from a book that she is reading, is in reality a literary account of the lives of Carlos IV and of Manuel Godoy. It also constitutes a self-conscious reflection upon the fictional process of the adult narrator's memoirs: both the Countess and Gabriel transform "history" into fiction. Yet while Gabriel disguises his narrative as truth by following the convention of the autobiographical form, Amaranta presents her narrative as a literary tale. By laying bare the fictionality of a historically based account, the Countess reveals that all "history," once encoded, becomes fiction. After she narrates the second "installment" of her tale, she presents her servant with his first assignment of espionage, declaring to him that the best way to prosper in the Court is through "la intriguilla, el disimulo y el arte de conocer los corazones" (1: 315). At first, Gabriel resists the Countess's efforts to teach him the language of deception: "Ya me fue imposible oír con calma una tan descarada y cínica exposición de las intrigas en que era la condesa consumada maestra y yo catecúmeno aún sin bautismo" (1: 317). Yet ironically, Gabriel's metaphorical "baptism"–his linguistic awakening–has already occurred. From the first moment of his contact with Amaranta, he has begun to learn from her the art of "engañar, fingir y mentir" (1: 350). No sooner than he refuses to spy upon Amaranta's enemies for reasons of "honor," Gabriel violates this honor by eavesdropping on his protector's conversation with the Queen. He responds to the angry Countess by turning her own language back upon her: "quería empezar a instruirme cuanto antes" (1: 322).

It is from Amaranta's fabrications–both political and "literary"–that Gabriel learns to construct his fictions. Later in the novel, when he becomes unjustly implicated in the Fernandine conspiracy, Gabriel invents not a simple lie but a coherent narrative in order to save himself from arrest. At the end of the novel, Amaranta declares to her servant: "Me parece que has empezado bien el curso en la universidad del mundo; y, o mucho me engaño, o te bastarán pocas lecciones más para ser maestro" (1: 350). It is ironical, but not surprising, that Amaranta herself ultimately becomes the victim of her disciple's fabrications. In the final

dialogue between the two characters, Gabriel blackmails Amaranta through the same art that she has employed previously in order to manipulate him: the art of storytelling. His tale, he says to her, is "una historia parecida a la que usía me refirió, aunque no es tan bonita" (1: 351): it is the story of Amaranta's illicit love affair with Santorcaz. Observing her reaction of anger, the mischievous servant declares: "Digo que desde que usía me dijo que el camino de la fortuna estaba en escuchar tras de los tapices y llevar y traer chismes de cámara en cámara, se han arreglado las cosas de tal modo, que, sin querer, estoy descubriendo secretos . . ." (1: 351). Like Lazarillo de Tormes, who uses the very same lesson that the blind man taught him in order to deceive his master, Gabriel ultimately turns against his instructor the linguistic knowledge that he has acquired from her.

Most importantly, Gabriel's apprenticeship with Amaranta gives him the linguistic consciousness necessary to write his memoirs. By teaching him the art of narrative creation, the Countess also awakens the protagonist's awareness of the conventionality of literary language. As he launches his narrative in the opening pages of *Trafalgar,* the narrator, in a discursive passage, makes reference to the picaresque genre, comparing his story to that of Quevedo's hero: "Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia" (1: 181).[13] From the first page of the novel, the narrator is aware that his narrative is the product of a literary convention, a fiction.[14] The protagonist himself is born out of a blank slate. Unlike other picaresque heroes, who typically begin their accounts by declaring their name and ancestry, the narrator of *Trafalgar* withholds this information from the reader throughout the first chapter: "Al hablar de mi nacimiento, no imitaré a la mayor parte de los que cuentan hechos de su propia vida, quienes empiezan nombrando su parentela . . . Yo, en esta parte, no puedo adornar mi libro con sonoros apellidos . . ." (1: 181). This omission is significant, as the narrator records that the true creator of his protagonist is not the parent who gives the character his "apellido" but the narrator himself. From the perspective of the adult writer, the protagonist is only partially created at his birth: he is truly born only when the narrative is completed. When the reader finally discovers Gabriel's first name in the second chapter of *Trafalgar,* he or she does so almost accidentally through the word of Don Alonso, the protagonist's first master. Gabriel does not receive his last name until the fifth book of the series *(Napoleón, en Chamartín).* After he is named Viceroy of Peru, Gabriel struggles to recall his parentage in order to provide legal proof of his origin. From the "belén de mis apellidos" (1: 580), as Gabriel calls it, Licenciado Lobo chooses one of them, "de Araceli," to give to the character: "—¡Oh, bonitísimo! Esto de Araceli es boca de príncipes, y más de cuatro se despepitarían por llevar este nombre. Suena así como Medinaceli *Coelico Metinensis,* que dijo el latino. No necesito más" (1: 580). The name, then, reflects not the "historical" identity of the character but the identity that he gains within the context of the (not mutually exclusive) social and literary worlds to which he belongs.

It becomes increasingly evident that Gabriel invents not only himself but also the other characters in his narrative. At the beginning of *La corte de Carlos IV,* the narrator reveals the fictional process by which his beloved woman, Inés, comes into being as a literary creation: he portrays her as "semejante a una de esas figuras simbólicas que, sin estar materialmente representadas en ninguna parte, se dejan ver de los ojos del alma cuando las ideas, agitándose en nuestra

mente, pugnan por vestirse de formas visibles en la obscura región del cerebro" (1: 264). Inés, he suggests, exists not "materially" but as an "idea" that struggles to come into existence through the creative process of the writer: he transforms the woman into a "figura simbólica" through his language. The narrator is aware that he bases the creation of Inés on his knowledge of literary conventions: "alguien encontrará digna de risa la presentación de semejante heroína y hará mil aspavientos al ver que he querido hacer una irrisoria *Beatrice* con los materiales de una modistilla . . ." (1: 265). As he constructs his version of the female literary archetype through his imagination, the original "modistilla" becomes a mere pretext for his creative act.

In *El 19 de marzo y el 2 de mayo,* the narrator presents another self-conscious commentary on Inés's metaphorical birth in the work. In this novel, the adolescent Gabriel finds himself working as a typesetter for the *Diario de Madrid.* His apprenticeship in the printing business awakens his consciousness of the creative possibilities of the signs in front of him ("la caja me ofrece sus letras de plomo, que no aguardan más que mis manos para juntarse y hablar" [1: 359]) and, above all, of his power to create Inés through these signs ("pero mi mano no conoce en los primeros momentos sino cuatro de aquellos negros signos, que al punto se reúnen para formar este solo nombre: *Inés*" [1: 359]). The arrangement of these letters, I-N-E-S, constitutes the origin of the fictional character, Inés, that the narrator constructs in his narrative, which in itself is a woven tissue of signs. It is significant that Gabriel is a typesetter for the same newspaper through whose ads he twice finds an occupation. The *Diario* is in a sense the origin of his life and adventures and, by extension, of his narrative.

The figure of Inés serves an important function in Gabriel's text. A character who disappears and reappears throughout the first series of the *Episodios,* she maintains a powerful influence over the protagonist, even in her absence. She represents an ideal of which he is in constant pursuit—an ideal that often slips away the moment it is found. Like Gabriel, she is an orphan whose true origin remains mysterious both to the protagonist and to the reader until *Bailén,* the fourth book of the series. It is Gabriel who gives her an identity, both by discovering the "history" of her origin and by (re)writing this "history." The adolescent protagonist gradually pieces together Inés's "history" by unraveling various "texts": Juana's deathbed confession, gossip, and ultimately a written text, Santorcaz's letter to Amaranta. Gabriel unravels these texts only to weave them once again into another text: his memoirs, which contain the same story in the process of being unraveled. The protagonist's literal search for Inés's identity represents the writer's search for the character's story: the process of discovery is simultaneous with the act of narrative creation.

The adult narrator constantly reveals his awareness of the literary conventions through which he transforms the events of his life into fiction. In *La corte de Carlos IV,* he begins his narrative account of the courtly society by renaming the characters, "la duquesa de X" and "la condesa de X," with "nombres convencionales" (1: 269). These linguistic designations, like Gabriel's own name, are arbitrary: *Lesbia* and *Amaranta,* the names chosen for the unidentified aristocrats, originally belong to "lindas pastoras" (1: 269) in a tapestry that the narrator comes across quite accidentally while writing his memoirs. Not only the arbitrariness of these names but also their overtly "artistic" nature call attention

to the fictionality of Gabriel's narrative. It is significant that immediately following the narrator's naming of Lesbia and Amaranta, he declares that language is insufficient to express their beauty: "En cuanto a su hermosura, todo lo que mi descolorida pluma pueda expresar será poco para describirlas" (1: 269). To assert that language is insufficient is to recognize that it is essentially arbitrary, that there is a gap between the signifier and the signified. The idea of a perfect language that can close this gap by expressing the inexpressible is in itself a fiction that serves to encourage the narrator's creative act. His language, in perpetually striving to capture this imaginary ideal, becomes increasingly removed from the notion of referentiality. The written word is necessarily an autonomous fiction.

The evolution of Gabriel de Araceli's semiotic consciousness culminates in his recognition that art and life, literature and society, are alike in their creation of arbitrary systems of signs. This knowledge allows him to write his autobiography, which is in itself a form of conventional language. The narrator of *La corte de Carlos IV* reveals his consciousness of language by presenting an account of his participation in the theatrical production of *Othello* at the end of the novel. Gabriel's role as actor in the play symbolizes the extent of his linguistic participation in society. An innocent spectator of *El sí de las niñas* at the beginning of the novel, he is now a participant in a drama that directly reflects the intrigue and deceptiveness of the Court. The adult writer, who (re)creates this event, perceives that the theater is a mirror of life, that "la intriga del drama que iba a representarse entre bastidores" has begun to imitate art, "el [drama] comenzado sobre las tablas y ante el público" (1: 337). Gabriel is the spectator of the "drama entre bastidores": he eavesdrops on the conversation between Isidoro and Lesbia, who recognize the link between their roles on stage as Othello and Edelmira and off the stage in their real lives. Between acts Isidoro admits that he has come to identify completely with Othello's jealousy; Lesbia, in turn, exclaims to Isidoro: "No eres Isidoro, eres Otelo en persona" (1: 340). Soon the narrator begins to refer to Isidoro consistently as "el moro" even when the actor is off the stage. The adult writer's consciousness of the theatricality of life reveals his vision of society as a fictional construct based upon an arbitrary system of signs.

Gabriel's own role as Pésaro (Iago) is suggestive. In the original play by Shakespeare, tragedy is a direct result of the villain's linguistic talent: Iago deceives Othello by fabricating a narrative and, finally, by presenting to the Moor a false sign of his wife's infidelity. It is significant that this sign, a handkerchief in Shakespeare's drama, has been replaced by a letter in this twice-translated version of the play. [15] In the final act of the play, Pepa substitutes for the fictional letter a real one (written by Lesbia), which becomes a proof of Lesbia's infidelity to Isidoro in real life. A written text therefore makes possible the fusion of reality and fiction at the end of the play. This text, moreover, simultaneously deceives and reveals the truth. Within the context of the play, the letter is a false sign of Edelmira/Desdemona's infidelity; in "life," however, it exposes the truth of Lesbia's infidelity. The meaning of this text, like that of all texts, is a direct function of the context that governs its interpretation. The *mise en abyme* technique (the text [the letter] within the text [the twice-translated *Othello*] within the text [Gabriel's memoirs]), which serves as a self-conscious commentary on the signifying process itself, forces the reader to recognize the conventionality of all

notions of truth and fictionality. Gabriel/Pésaro's act of delivering the fatal letter to Isidoro/Otelo in the final scene of the play causes Isidoro to lose distance from his role. In his jealous anger, he nearly kills the terrified Lesbia, who has deceived him in real life. Although Gabriel becomes fully aware of the role that Pepa has staged for him only at the end of the drama, the part that he plays within the theatrical production symbolizes his increasing consciousness of the deceptive sign and of the language of deception.

After he leaves Amaranta's service at the end of *La corte de Carlos IV,* the protagonist stages his own fictions, making use of the lessons that he has learned in the Court. In *Napoleón, en Chamartín,* Gabriel and his former employer become cast as rivals in the art of fiction-making. The Countess, with her "extremada habilidad artística" (1: 633), stages an intricate drama through which she tries to manipulate the fates of Gabriel and her daughter Inés. At the same time as she helps the protagonist to escape from French-occupied Madrid by disguising him in her cousin's clothing, she invents an intricate lie by which she tries to convince Inés of her former servant's death. "Lo que más le ha convencido fue el artificio verdaderamente teatral que puse en práctica para hacérselo creer" (1: 633), she declares, referring to her talent as actress in her drama. Her linguistic skill in her "artificio teatral" is inseparable from her ability to manipulate the social sign, as the fusion of theater and society attests. Gabriel, in imitation of Amaranta, stages his representation: instead of conforming to the part that the Countess has assigned him in her fiction, he "writes" his own role in the drama with a full consciousness of its conventions. Not only does he return to the Palace disguised as the Duke of Arion, but he also acts out the role of the Duke, making use of his linguistic talent. By this time, he has learned to manipulate the discourse of the Court well enough to deceive its personages temporarily. Upon discovering Gabriel's art, Amaranta, outwitted by him once again, exclaims: "Hipócrita, ¿dónde has aprendido a fingir?" (1: 653). The irony of these words is apparent, since it is the Countess who has given him lessons in "engaños y ficciones" (1: 633) throughout his apprenticeship in the Court. The protagonist's relationship to his former employer is perpetually ironic. The language that he has learned originally from her allows him to manipulate her, to subvert her fictions, and ultimately to (re)create her in his narrative account.

The art of role-playing, which Gabriel gradually masters throughout the first series, becomes increasingly dependent on a specifically literary consciousness. In *Cádiz,* society, contained in the microcosm of the Rumblar home, becomes a stage for the literary fictions of Gabriel and of other characters. Upon entering the Rumblar home, where Inés is held against her will, Gabriel senses the theatricality of "esta morada del disimulo y la mentira" (1: 879), whose *tertulias* he characterizes as "una completa representación de teatro" (1: 880). One of the principal actors on this stage is the Englishman Lord Gray: a prototypical romantic hero, he comes to Spain in search of the unconventional, the sublime and the imaginative, and he steps into the Spain that he has envisioned through his reading of literature. He seduces Asunción, whose "mysticism" intrigues him, sees La Celestina in his go-between ("Admirable tipo que hace revivir a mi lado la incomparable tragicomedia de Rodrigo Cota y Fernando de Rojas" [1: 915]), and, finally, recognizes in Gabriel the Don Quixote who seeks justice for the offended woman. As in *Don Quixote,* literary imagination becomes contagious. In

order to gain entrance into the Rumblar home, Gabriel plays the role of the Spanish mystic and at the same time defends the reactionary and absolutist values of the clergy. His role is never questioned in the Rumblar household, not only because he has mastered the art of role-playing, but also because the theatricality of life within the aristocratic society makes it impossible for anyone to distinguish truth from lie, reality from literature. The protagonist's literary consciousness also allows him to step into the role of Don Quixote at the end of the novel. Following the example of the knight-errant, Gabriel determines to avenge Asunción's dishonor by challenging her seducer to a duel. His sense of justice not only leads him to identify with Cervantes's hero but also to imitate his language. At one point in his dialogue with Lord Gray, he asserts, "Yo soy quien soy" (1: 950), echoing Don Quixote's ironic affirmation of his self-identity. Gabriel, like Don Quixote, is aware that he is representing a role in a world that he has transformed through his knowledge of literature. His prophetic words, "Después de las burlas pueden venir las veras" (1: 950), which evoke Cervantes's text once again, reveal his awareness of the fine line that separates fiction from reality. The scene of the duel is a rewriting of the episode in the second part of *Don Quixote* in which the knight-errant upsets Sansón Carrasco's fiction by defeating him in a duel that the Bachiller has staged. The outcome of the joint "fiction" of Gabriel and Lord Gray is predictable: the protagonist defeats his opponent, who dies in the battle. "Las burlas" have become "las veras" for both characters. The adult narrator's account of this episode in his history is a rewriting of a literary text. At the same time, his narrative dramatizes the process by which he gains an increasingly complex vision of literary language and conventions–a vision that is fundamental to the writing of his autobiography.

The gap between the adult narrator and the young protagonist gradually diminishes as the latter becomes increasingly self-conscious of his participation in a literary world. By the last book of the first series, the character is more aware than ever that his entire existence is a function of the all-pervasive world of literature about him. In *La batalla de los Arapiles,* the quixotic Miss Fly, who revives the "romantic" Spain that Lord Gray has envisioned in *Cádiz,* imposes the world of literature on Gabriel's life. Through her "monomanía literaria" (2: 43), she transforms him into the *caballero enamorado* of her books of chivalry and adopts the language of chivalry, addressing the protagonist as "vos" and referring to Inés as "vuestra dama" (2: 34). Gabriel, rather than fleeing from this world of literature, willingly steps into the role that Miss Fly has cast for him in the world of knights-errant, enchanters, and damsels in distress. Recognizing the poet in himself, he reinvents his life through language. As the narrator explains: "Todos somos algo poetas, y es muy dulce embellecer la propia vida, y muy natural regocijarnos con este embellecimiento, aun sabiendo que la transformación es obra nuestra" (2: 34). In accordance with the conventions of the romances of chivalry, Gabriel recreates the events of his life–his pursuit of Inés, whom Santorcaz has abducted and disguised as a "comiquilla"–as a tale of a knight in search of his beloved woman ("[una dama] hermosísima y principal"), whom an enchanter has transfigured into a "vulgar comiquilla" (2: 34). Miss Fly recognizes the conventionality of the protagonist's tale by exclaiming, "Veo que leéis libros de caballerías" (2: 34), and by affirming that the world of the books of chivalry cannot exist outside the imagination. By the same token, when she discovers that

Gabriel's story is based on "life," she declares that it is "tan hermoso que no parece real" (2: 43). Miss Fly's distinction between life and literature becomes ironic as she begins to confuse the two worlds. Upon seeing the extraordinary in life, she exclaims with surprise: "Eso sí que no estaba escrito en mis libros" (2: 69).[16] Gabriel must remind the Englishwoman of the fine line that separates literature from life: "Usted cree que todos los lances de amor y de aventura han de pasar en el mundo conforme a lo que ha leído en las novelas, en los romances, en las obras de los grandes poetas y escritores, y no advierte que las cosas extrañas y dramáticas suelen verse antes en la vida real que en los libros, llenos de ficciones convencionales y que se reproducen unas a otras" (2: 69).

Life imitates art, as the narrative of Gabriel's life unfolds in accordance with the conventions of the chivalric romance. His role as hero of Miss Fly's (and his own) romance ultimately becomes inseparable from his real identity. In the final scene of the novel, he even courts Inés by imitating the chivalric language that he has learned from the Englishwoman. The narratives that the character creates within the larger narrative reflect the process of autobiographical writing through which the narrator ultimately converts himself into a text. The protagonist's words to Miss Fly, "Resignémonos a ser libro de texto" (2: 33), which reveal his cognizance of himself as a text to be read by others, anticipate his textual self-transformation through the writing of his memoirs.

The adult narrator constantly plays with the opposition that underlies his vision of language. On the one hand, he affirms his belief in the referentiality of language; on the other, he asserts the autonomy of language. In the context of the *Episodios nacionales,* the conflict between these two theories of language can be translated into the tension between the narrator's dual role as chronicler of history and as inventor of fictions. His role as "historian" in the first series, however, is undermined by his apprehension of the self-creative act. In a historical text, any suggestion of the autonomy of language necessarily subverts the validity of its fundamental project: the representation of a historical truth. Once the protagonist takes charge of his textuality, the narrator can no longer affirm the historicity of all else that the same text embraces. As Ricardo Gullón states, "Lo histórico y lo ficticio están tejidos en la novela con la misma clase de fibra" ("La historia" 23). As historical figures and events are placed within a fictional framework, they become indistinguishable from their purely literary counterparts.

The narrator of the first series often calls attention to the "historicity" of his account only to ironize his affirmation. In *Bailén,* for example, he interrupts his story *(histoire)* to explain why he has emphasized the words of one of the characters: "He subrayado estas palabras, porque son puntualmente históricas; constan en papeles impresos de aquel tiempo, que puedo mostrar al que verlos desee" (1: 482). According to the narrator's claim, he has underscored these words in order to show us that he has transcribed them directly from a historical source. In the next line, however, he declares that these words do not belong to the character to whom he has attributed them: "(pues no fue doña María, y el atribuirlo a ésta es de mi exclusiva responsabilidad)" (1: 482; Galdós's parentheses). This "aside" not only undermines the narrator's original assertion of the historicity of his account but also serves as a reminder of his authorial power over his narrative. Moreover, he alleges the historicity of the character's words

by referring not to the events themselves but to another textual source. In this way, Gabriel lays bare the linguistic nature of his writing. His text, rather than the representation of an absolute historical truth, is a rewriting of another text.

In the opening pages of *Napoleón, en Chamartín,* the adult narrator makes his pretensions to historical accuracy ironic by parodying the conventions of historical documentation. He begins the novel with a portrayal of the dissipated don Diego de Rumblar:

> Aquí tenía principio, según opinión de los sesudos autores que se han ocupado de don Diego de Rumblar, la verdadera existencia de aquel insigne rapazuelo, y también es cierto que todos los cronistas, si bien desacordes en algunos pormenores de estas escandalosas aventuras, están conformes en afirmar que siempre le acompañaba el supradicho Mañara, y que casi nunca dejaban de visitar a una altísima dama, la cual lo era sin duda por vivir en un tercer piso de la calle de la Pasión, y tenía por nombre *la Zaina* o *la Zunga,* pues en este punto existe una lamentable discordancia entre autores, cronistas, historiógrafos y demás graves personas que de las hazañas de tan famosa hembra han tratado. (1: 547)

The narrator's language is completely playful. He makes use of ironic epithets ("insigne rapazuelo"), puns ("altísima dama, la cual lo era sin duda por vivir en un tercer piso de la calle de la Pasión"), and bathos (the juxtaposition of the epithet "famosa" with the derogatory "hembra"). The entire passage, moreover, echoes the language of the narrator of *Don Quixote,* who makes equally ironic references to the historical sources from which he draws his "verdadera historia." By calling attention to the irony of his rhetoric, the narrator undercuts any claim that he might make to the historicity of his account. Significantly, after he pretends to struggle with the question of the woman's "true" name, he exercises his authorial freedom by choosing it: "yo me decido a llamarla siempre *la Zaina*" (1: 547).

At the end point of his narrative, the narrator calls attention to an accusation that could undermine the historicity of his writing. He coyly suggests, in the concluding pages of *La batalla de los Arapiles,* the possibility that Miss Fly has never existed: "Muchas personas que anteriormente me han oído contar esto, sostienen que jamás ha existido miss Fly; que toda esta parte de mi historia es una invención mía para recrearme a mí propio y entretener a los demás" (2: 137). Yet at no time does he directly negate the fictionality of Miss Fly or affirm her existence in the real world. He responds, "pero ¿no debe creerse ciegamente la palabra de un hombre honrado?" (2: 137), suggesting not that the accusation is untrue but that the reader should suspend his or her disbelief and blindly accept the word of the narrator. Moreover, Gabriel's attempt to attest to his credibility by presenting himself as "un hombre honrado" is also ironic, since "honor," in the context of the protagonist's evolution, represents not an absolute quality of moral worth, but the ability to manipulate language. The narrator's subsequent words, "Por ventura, quien de tanta rectitud dio pruebas, ¿será capaz ahora de obscurecer su reputación con ficciones absurdas, con fábricas de la imaginación que no tengan por base y fundamento la misma verdad, hija de Dios?" (2: 137), constitute more than a simple rhetorical question. Through the very act of posing this question, he calls attention to the possibility that his narrative may be other than the representation of a historical truth. Finally, the name "Miss Fly" turns back on itself as a sign of fictionality. Roland Barthes asserts that a belief in "the

natural relation of names and essences" (*New Critical Essays* 67-68) underlies all acts of literary creation. The reader cannot but see the "natural" affinity between the impertinent and meddling Miss Fly (often referred to as "Mosquita," "Mariposa," or "Pajarita" by Gabriel and other characters) and her name. This "Cratylean consciousness of signs," as Barthes would call it (68), becomes in itself a sign of the literary function.

In the *Episodios nacionales,* historical writing always involves the process of linguistic transformation, as is exemplified in Gabriel's self-conscious conversion of personal and national history into a literary text. Throughout the first series, many other characters also engage in the making of history, whether by simply interpreting the events around them or by actually composing a written "historical" text. As each character, or each member of society, interprets, reinvents, and fictionalizes the historical occurrence, the notion of historical accuracy eventually dissipates. In *Trafalgar,* the pathological liar, José María Malespina, invents his version of history by transforming himself into a hero of the battle of Trafalgar. As the narrator claims, Malespina's account is nothing but "una novela de heroísmo" (1: 252). In *La corte de Carlos IV,* each member of society interprets Fernando VII's letters in his or her way in an attempt to understand the truth behind the Prince's conspiracy to overthrow his father. These letters, which contain the Prince's supposed apology to the King for his role in the plot, are transcribed in *La Gaceta de Madrid* along with a royal decree. The apparent truth contained in these letters, however, is cast into doubt by those who claim that Godoy, in an attempt to humiliate the Prince, has forced him to invent a text. In *Gerona,* Pablo de Nomdedeu (whose name, translated as "Name of God," suggests his status as yet another creator figure) authors elaborate texts in order to protect his deaf and invalid daughter from the realities of the war that surrounds them. These texts, which take the form of letters to his daughter, contain a curious mixture of history and fiction. Nomdedeu, who artfully constructs a fictional account of the siege of Gerona, at the same time cites historical figures, events, and statistics in order to render his account verisimilar. *Gerona,* the only novel of the first series that Gabriel does not directly narrate, is nevertheless his rewriting of Andresillo Marijuán's account of the siege. Gabriel admits to giving "uniformity" to his memoirs by modifying his friend's style and by adding other elements to his narration. History therefore comes to the reader twice mediated. At the end of *La batalla de los Arapiles,* Amaranta takes over Gabriel's act of historical and self-invention by transforming him, through her epistolary mania, into a holder of successively higher military titles.

The narrator assimilates these texts, each of which contains a separate version of history, into a single narrative. This narrative, which consists of the entire first series of the *Episodios,* lays bare the fictional nature of history-making by dramatizing the awakening of the narrator's consciousness of the linguistic sign. It is precisely his new semiotic consciousness that allows the mature Gabriel to transform himself and his historical context textually. Benveniste has defined the privileged place of language among all sign systems as its "metalinguistic faculty," its capacity to interpret other systems ("The Semiology of Language" 243). History, in Gabriel's text, is a labyrinth of individual and social fictions, all arbitrary systems of signs. In writing his memoirs, the narrator of the first series

uses language in order to interpret and to lay bare the various "fictions" in the world of the protagonist. Gabriel's autobiographical narrative thus seems to show that history is no more than a pre-text for the narrator's fictionalizations. The reader's recognition of the fictionality of the narrative account does not negate the historical illusion created within the world of the novel. We can still read the *Episodios nacionales* to learn about the historical events of nineteenth-century Spain, but at the same time, we are reminded, through the novels' self-conscious presentation of history, that our knowledge of these events is mediated by language.

Purdue University

NOTES

[1] Nigel Glendinning's study of the psychological and moral motivation of characters in the first series exemplifies another form of thematic approach that disregards the linguistic constitution of the text. He treats the protagonists of these works not as fictional characters but as "individual human beings" (56).

[2] For Lukács, the rise of the historical novel in the early nineteenth century marks the emergence of a new historical consciousness among writers: the modern historical novel focuses upon a complete society as the object of artistic representation, presents history as a process of continual evolution through which the past becomes the precondition of the present, and portrays the individual as the product of his or her age and of a concrete historical destiny.

[3] In his discussion of *Trafalgar,* for example, Dendle attributes what he views as Galdós's incomplete vision of history to the literary aspects of the novel: "The clumsy attempts at amusing the reader with the portrayal of the implausibly comic and with the adoption of a narrative method that ostentatiously uses the devices of fictional models impede suspension of disbelief" (33).

[4] See also *The Content of the Form,* a collection of essays by the same author that explore the relationship between narrative discourse and historical representation. According to White, the narrative "form" that historical discourse takes possesses an implicit moral or ideological "content" in its own right rather than being a value-free medium for the representation of history. Narrativity, as the precondition for the authority of the historical discourse, actually helps to *create* historical meaning.

[5] Diane Urey ("Linguistic Mediation") similarly asserts that the meaning of a historical novel, like that of any other work of fiction, "is only obtained mediately–through the medium of language–whether it be the language of the text of the printed page, or that which the reader himself brings to the text" (263; see also "The Confusion").

[6] Germán Gullón also recognizes that the writing of history is a literary undertaking: "Galdós va a narrativizar la historia dándole forma novelesca, literaturizándola, y en verdad poniéndola al servicio de la ficción" (46).

[7] In another instructive study ("Isabel II"), Urey examines the works of the fourth series as a self-conscious commentary on the process of the historical novel itself. By analyzing the role of Pepe Fajardo, the historian figure within the text, Urey demonstrates that these works ultimately undermine the historian's claim to truth behind the written word.

[8] Harry Sieber, in his work on *Lazarillo de Tormes,* describes the twofold structure of the picaresque narrative in precisely these terms and highlights the importance of this structure for his interpretation of the novel as an account of the protagonist's semiotic initiation.

[9] As Umberto Eco affirms, all signs are essentially duplicitous: "If something [the sign] cannot be used to tell a lie, conversely it cannot be used to tell the truth: it cannot in fact be used 'to tell' at all" (7). Many of Galdós's other works repeatedly expose the deceptive and, therefore, arbitrary nature of social signs through a critique of hypocrisy and of the cult of appearances.

[10] Dendle observes: "Falsehood exists not only in the theater; it pervades the national life of Spain . . . Ministers appear to rule, but they are puppets manipulated by the hidden intrigues of courtiers. The royal family heads the nation, but the queen herself is the victim of blackmail. As in

a bad comedy, rewards and punishments are capriciously granted. While courtiers play their fickle roles, the real power–that of Napoleon, to whose tune all must ultimately dance–lurks offstage" (36).

[11] Gabriel's dialogue with the poet brings to mind the final scene of *El doctor Centeno,* in which Felipe Centeno and José Ido del Sagrario, a writer of serial novels, appear to step out of the fictional world to comment upon it as literature. Ido, who echoes the words of the poet in *La corte de Carlos IV,* sees literature as autonomous language that has renounced its connection to the real world: "Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad." Felipe Centeno, who suggests that Ido model his novel on "todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí" (1468), represents the antithetical conception of literature as a faithful reflection of the real world. The famous exchange between Segismundo Ballester and the literary critic Ponce in Fortunata's funeral scene similarly dramatizes the tension between these two different notions of language.

[12] My discussion of the protagonist's linguistic awakening is not meant to judge, either positively or negatively, his favorable response to *El sí de las niñas* at the beginning of *La corte de Carlos IV.* Many times in Galdós's works, when the romanticism/realism dichotomy (which represent, respectively, the autonomous and referential impulses of language) appears to arise in a negative/positive dialectic, both of these attitudes toward literature are parodied equally. (See Andreu, who explores in similar terms the mutually deconstructive relationship between two linguistic codes, "el folletinista y el realista," in *Tormento* [55].)

[13] See Benveniste's useful distinction between *histoire* and *discours. Histoire* is a mode of utterance that characterizes the narration of past events: it refers to an impersonal, third-person narration apparently free of the narrator's presence. The discursive mode, on the other hand, is the rhetoric of the narrator: it assumes a relationship between the person of the narrator and the implied addressee (*Problems in General Linguistics* 205-15). Galdós's *Episodios nacionales* clearly subvert the notion of history as zero-degree narration (Benveniste's *histoire*). His "historical" novels contain frequent discursive passages in which the narrator calls attention to his own rhetoric. In literary narration, discursive utterances become the mark of the self-conscious narrator who is aware of the linguistic status of his or her own narration. Barthes, in "The Discourse of History," similarly debunks the notion of an objective history that "seems to tell itself" by attributing this illusion to the "reality effect": "in 'objective' history, the 'real' is never anything but an unformulated signified, sheltered behind the apparent omnipotence of the referent" (139). This displaced "signified" is the narrative configuration, the linguistic structure of historical discourse.

[14] I attribute this awareness of the semiotic world to the adult narrator of the novel. It is precisely the narrative perspective of the mature Gabriel that enables him to present retrospectively an account of his linguistic awakening in *La corte de Carlos IV.*

[15] The translated rendition of Shakespeare's work may be seen as a metaphor for the narrator's historical/autobiographical writing. Translation suggests a process of linguistic transformation; it is, in the literal sense, a "taking beyond" (from the Latin *trans* [across/beyond] + *latus* [carried]) of the original. Gabriel's memoirs, a "translation" of social and personal history, necessarily involve an act of creation. His discourse thus replaces the original reality that it purports to represent.

[16] In his "Observaciones sobre la novela contemporánea en España," Galdós speaks of the apparent paradox by which the same readers who are bewildered by the invasion of the "novelistic" into real life can fall easily into the trap of illusionist art by coming to believe that the novelistic is life: "Cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que *parece cosa de novela;* y cuando tropezamos con algún individuo extremadamente raro, le llamamos *héroe de novela,* y nos reímos de él porque se nos presenta con toda la extrañeza e inusitada forma con que le hemos visto en aquellos extravagantes libros. En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: '¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido'" (118-19). Galdós suggests that these two phenomena are two sides of the same coin, since to see the "novelistic" elements in life in the first place presumes a belief in the existence of a "mundo de novela."

WORKS CITED

Andreu, Alicia. "El folletín como intertexto en *Tormento*." *Anales Galdosianos* 17 (1982): 55-61.

Barthes, Roland. "The Discourse of History." *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1986. 127-40.

———. *New Critical Essays*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1980.

Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Trans. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables: Univ. of Miami Press, 1971.

———. "The Semiology of Language." *Semiotics: An Introductory Anthology*. Ed. Robert E. Innis. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1985. 226-46.

Dendle, Brian J. *Galdós: The Early Historical Novels*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1986.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana Univ. Press. 1979.

Glendinning, Nigel. "Psychology and Politics in the First Series of the *Episodios nacionales*." *Galdós Studies*. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 36-61.

Gullón, Germán. "Narrativizando la historia: *La corte de Carlos IV*." *Anales Galdosianos* 19 (1984): 45-52.

Gullón, Ricardo. "Los *Episodios*: La primera serie." *Philological Quarterly* 52 (1972): 292-312.

———. "La historia como materia novelable." *Anales Galdosianos* 5 (1970): 23-37.

Hinterhäuser, Hans. *Los "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Gredos, 1963.

Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1962.

Pérez Galdós, Benito. *El doctor Centeno. Obras completas. Novelas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1970. Vol. 1.

———. *Obras completas. Episodios nacionales*. 2nd ed. Madrid: Aguilar, 1986. Vols. 1, 2.

———. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España." *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1972. 115-32.

Regalado García, Antonio. *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española 1868-1912*. Madrid: Ínsula, 1966.

Rodríguez, Alfred. *An Introduction to the Episodios nacionales of Galdós*. New York: Las Americas, 1967.

Sieber, Harry. *Language and Society in "La vida de Lazarillo de Tormes."* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

Urey, Diane. "The Confusion and the Fusion of History and Fiction in the Third Series of Galdós' *Episodios nacionales*." *Philological Quarterly* 64 (1985): 459-73.

———. "Isabel II and Historical Truth in the Fourth Series of Galdós' *Episodios nacionales*." *MLN* 98 (1983): 189-207.

———. "Linguistic Mediation in the *Episodios nacionales* of Galdós: *Vergara*." *Philological Quarterly* 62 (1983): 263-71.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1987.

———. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1973.

"VAMOS A VER LAS FIERAS": ANIMAL IMAGERY AND THE PROTAGONIST IN *LA DESHEREDADA* AND *LO PROHIBIDO*

Vernon A. Chamberlin

Although the use of animal imagery in Galdós's novels has only begun to be studied, important polar anchors are identifiable in three different periods of his best writing. In the most popular of the *Novelas de la primera época, Doña Perfecta,* the characters opposed to Galdós's clean-cut, altruistic hero–characters who personify forces Galdós disliked–become animal-like at the climax of the novel and murder the protagonist (Chamberlin 63-65). Three studies have called attention to the richness of the human-animal comparisons in *Miau* (Paradisis, Doelz-Blackburn, Urbina), a novel of the naturalistic period in which one character is described as "un tipo de transición zoológica, en cuyo cráneo parecen verse demostradas las audaces hipótesis de Darwin" (587). Finally, in both *Nazarín* and *Misericordia,* the best novels of Galdós's third or *naturalismo espiritual* period, a seamy, sordid environment containing animal-like characters serves as a foil for a strong protagonist who climactically enters a Christ-like state of spirituality as the novel closes.[1] The present study will investigate the animal imagery in the unstudied early naturalistic novels *La desheredada* and *Lo prohibido,* focusing upon this imagery as it relates to the protagonist, a character now predetermined to failure because of adverse heredity and a negative environment.

In the opening pages of *La desheredada,* the protagonist, Isidora Rufete, visits her father, who is confined to the Leganés mental asylum. Conditions are so appalling that "cualquiera que despertara súbitamente a la razón y se encontrase [aquí], . . . entre turba lastimosa de seres que sólo tienen de humano la figura, y se viera en un corral más propio para gallinas que para enfermos, volvería seguramente a caer en demencia, con la monomanía de ser bestia dañina" (967). Some patients are kept in "jaulas" (967, 970), while others lie on the ground: "parece que están pastando" (968). The women's quarter is frankly "un gallinero donde cacarean hasta veinte o treinta hembras con murmullo de coquetería, de celos, de cháchara frívola y desacorde que no tiene fin ni principio, ni términos claros, ni pausas, ni variedad," and one can hear this sound "desde lejos cual disputa de cotorras en la soledad de un bosque" (969-70). On the day Isidora's father dies in this asylum, he is also described in animalistic terms: "El labio superior, demasiado largo y colgante, parece haber crecido y ablandádose recientemente, y no cesa de agitarse con nerviosos temblores como un conejo royendo berzas" (966).

Isidora, one learns as the novel progresses, has inherited her father's tendency to live in a realm of illusion rather than face the world as it is. Because of this inherited weakness, she is destined to end up much as her father did: dehumanized and animal-like in a world apart from normal human society. This process of deterioration is, however, gradual and takes place over two volumes; sig-

nificant human-animal comparisons serve as markers during Isidora's long descent, one which ends in outright street prostitution.

First, it is important to note that Madrid itself is full of animalistic dangers that threaten a newly arrived girl from the provinces. The idea of lurking animality is apparent already in chapter 2 when Isidora visits her aunt, *La Sanguijuelera,* who has horrible leeches "en enormes botellas, con la viscosa trompa o ventosa pegada al cristal, enroscados, aburridos, quietos, como si acecharan una víctima y esperasen a que entrara por la puerta" (978). (*La Sanguijuelera* herself brags that she can become "más fiera que el león del Retiro si se ofrece" [979].)

More important, all the men of the capital seem to be veritable "animals." Only one of those attracted to Isidora, the young medical student Augusto Miquis, is presented in non-animalistic terms, but, unfortunately, she rejects him early on. Significantly, Isidora prefers to spend her time looking at the wild animals in the Buen Retiro Zoo. On one occasion when Miquis tries to express his affection for her, she rebuffs him saying, "Vamos a ver las fieras." Playfully (but adumbrating her condition at the end of the novel), he counters, "¿Qué más fiera que tú?" When she insists, "Enséñame las fieras," he does give her a tour of the zoo.[2] Functioning at this juncture (I, iv) as an observing naturalist, Miquis speaks at length about nature and also uses a term that many naturalists believed helped to define their new type of novel: "el laboratorio de la Naturaleza" (989-90).

Isidora's preference for animals over the hard-working young medical student–who rises socially and economically while she deteriorates into prostitution–is an important theme that will be developed throughout the novel. Certainly she does get to see her animals, not only that day in the zoo, but subsequently in Madrid's social fauna.[3] Each of the "animals" is happy to su pport her in fine style in return for sexual favors. The first is Joaquín Pez. Surely there can be no harm in having a pet fish, one might think. Miquis, however, abominates Pez (and his many relatives who are so detrimental to Spanish society), and he even proposes the following mock zoological classification for the Peces: "Orden de los *malacopterigios abdominales.* Familia, *barbus voracissimus.* Especie, *remora vastatrix*" (1034).[4]

In the long run, Isidora's first protector turns out to be a very "slippery fish" indeed. Never does he get around to keeping his promise to marry her, nor does he acknowledge their illegitimate son. Pez also requires considerable "feeding"; Isidora later has to get money from other lovers to support him. Most important, Pez's high style of living and his early indulgence of Isidora's desires for luxury stimulate her irreconcilably along the path to ruin.

After Pez abandons Isidora, she falls into the clutches of Alejandro Sánchez Botín, concerning whom another character says: "No comprendo estos caracteres. . . . Me parecen hechos con algo puramente material y grosero que sobró después de hacernos a todos, y que pudo tal vez ser destinado a crear los animales. Pero la mente divina quiso formar la transición del hombre al bruto, y fabricó a Botín" (1091). Subsequently the narrator adds: "No era todo lo fiera . . . para habitar en medio de los bosques. Tenía algo de hombre" (1095). When Isidora and Botín finally terminate their relationship during a violent argument, the latter is again presented as part man, part animal, "como el Minotauro vagando por las oscuras galerías del laberinto de Creta." So upset has

"la bestia" become that the narrator says: "Mitológicamente hablando, se mordía su propia cola" (1096).

After Botín, Isidora passes to Melchor Relimpio. Even before becoming her lover-protector, Relimpio had observed her with "cierto azaramiento de bestia taurina al hallarse en medio del redondel" (1097). Under Relimpio's influence Isidora continues to deteriorate, and animal comparisons now begin to be appropriate for her as well: "Cayó en una trampa de infame dinero, armada con el cebo de la vanidad" (1102). Isidora's love of luxury becomes so pronounced and her need for money so great that her next protector, Juan Bou, characterizes her as already "un tigre para el bolsillo ajeno" (1135). A similar process of animalization occurs simultaneously in the case of Isidora's brother Mariano, who has the same defective genes and also experiences difficulties in adapting to the Madrid environment. Mariano, called "fiera" (1130) and "animal" (1134), shows "aquella tétrica quietud, semejante al acecho de las bestias carnívoras, en las cuales la paciencia es precursora de la ferocidad" (1134).[5]

Of all the men attracted to Isidora, Juan Bou elicits the most animal-based metaphors. This proletarian is tagged by his surname—Bou is Catalan for *buey*—and his "bestial lenguaje" (1105) is likened to that of a "buey" (1103). Juan Bou is most often, however, compared to a bear; chapter 9 of book 2 is entitled "La caricia del oso." Unlike Isidora's previous lovers, Bou truly desires to marry her. Thus Galdós's *"ursus speloeus"* (1081),[6] his "oso torcaz" (1103, 1104), seems to personify the idiom *hacer el oso* or "galantear, cortejar sin reparo ni disimulo."[7] Isidora admits that Bou "es el animal más cariñoso" (1101), but she cannot long tolerate his uncouth *pueblo* manners. The narrator also explains that "las galanterías de Bou con Isidora semejaban a las del oso que quiso mostrar el cariño a su amo matándole una mosca en la frente" (1103).

In vain Augusto Miquis, now a physician and still an observing naturalist, advises Isidora to marry Bou. She is still beautiful, and Dr. Miquis himself has to be careful to resist the temptation to animality. Both recall their long-ago visit to the Buen Retiro Zoo, and Miquis now playfully calls Isidora "víbora, . . . pantera . . ., demonio con falda" (1110). But when he is seriously tempted to become her lover-protector (and descend to the level of Isidora and the other males in her life), Miquis has to remind himself that he is a man, not an animal: "Hombre, *homo sapiens* de Linneo, no te deslices" (1111).

As Isidora passes from one animal-like lover to the next, she turns more and more animalistic. Late in volume 2 she is arrested and placed behind bars, ironically now just like the animals in the Buen Retiro Zoo. When Miquis comes to visit her in prison, he remarks: "¿Sabes que te me estás pareciendo a la pantera del Retiro?" Subsequently, when her attention span fails during this visit, Miquis puts his hand through the bars and makes "algunas castañetas con los dedos, como cuando se trata de llamar la atención a un animal perezoso" (1130).

After being released from jail, Isidora lives with the last of her animalistic paramours, a *ruletero* named *Gaitica*. He beats her unmercifully and then forever scars her beautiful face with a knife. Galdós's choice of animal imagery for *Gaitica* ("aquel ser de la última gradación moral" [1138]) confirms that he is the lowest of Isidora's lovers. Another character labels him "asqueroso reptil" (1154), but Isidora says vehemently: "Ese es de los que deben ser cogidos con un papel, como se coge a las cucarachas y luego tirados a la basura. . . . Es un hombre con el cual

no se debe hablar con palabras, sino con una zapatilla; es un bicho asqueroso. Aplastarlo y barrerlo luego" (1155). Living with *Gaitica* not only causes Isidora further physical and psychic deterioration but even affects her speech. When Miquis comments on her changed manner of speaking, Isidora at last expresses an insight into her status: "Mira tú, chavó, qué quieres. . . . He vivido tres años entre perros de presa. No te asombres de que muerda alguna vez" (1155).

Never fully recovering from her mistreatment at the hands of *Gaitica*, Isidora is pushed further downhill by the enticements of a whoremongering procuress (a veritable "dragón" [1158]) and by the execution of her brother, Mariano, who had descended into crime (and attempted regicide) "con trote de bestia" (1154).[8] By the end of the novel Isidora is ready for street prostitution, and the penultimate chapter is entitled "Muerte de Isidora–Conclusión de los Rufetes." Her attitude toward men has understandably hardened into an aggressive (and naturalistic) "desplumarlos y sacarles las entrañas" (1155). It is really Isidora herself, however, who is destined to be the victim, for, although she is like an animal herself, she is still no match for the bestial world of the streets: "Así cayó ella despeñada en voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después, en la superficie social, todo estaba tranquilo" (1161). Like her father before her in chapter 1 (significantly entitled "Final de otra novela"), Galdós's naturalistic protagonist has been reduced to animality and succumbs (at least morally and spiritually) to a dehumanized world of bestial instincts.[9]

Whether read as a naturalistic novel or as a parody, *Lo prohibido* confirms the basic pattern seen in *La desheredada.* After two volumes of association with many animal-like characters, the protagonist (again flawed by adverse heredity)[10] can best be described at the end of the novel in animalistic terms. The main innovation in *Lo prohibido* is that the protagonist's final status is confirmed and made graphic by a stroke which causes him to lose control over several bodily functions, including locomotion and speech. The protagonist sees himself as "convertido en animal" (1879), "un pobre animal . . . que ladraba, pero ya no podía morder" (1878).

As in *La desheredada,* human-animal comparisons along the trajectory of the protagonist's descent are a vital part of the novel's art. Early on, the author adumbrates the climax of the novel by describing illnesses that reduce an individual to a dehumanized state. The first instance is the death of Eloísa Bueno de Guzmán's husband, Pepe Carrillo. Before Pepe dies, the narrator says: "Sus gritos eran la exclamación de la animalidad herida y en peligro, sin ideas, sin nada que distingue al hombre de la fiera" (1756). When Eloísa herself suffers a severe illness, the narrator describes her face: "la parte superior era lo único que declaraba parentesco con la fisonomía humana. Mas en la inferior la deformidad era tal, que había que recurrir a las especies zoológicas más feas para encontrarle semejanza" (1829).

Eloísa had been very attractive to the protagonist, her cousin José María Bueno de Guzmán, while she was married to another. When she becomes free to marry again after her husband's death, however, Galdós's protagonist is repulsed, experiencing "un frío mortal, un miedo como el que inspiran los animales dañinos" (1764). Eloísa subsequently offers to José María her own explanation of his fear: "No quieres tener por mujer a la que ya faltó a su primer marido y ha adquirido hábitos de lujo. Dudas de mí, dudas de poderme sujetar. La fiera está

crecida, y no se presta a que la enjaulen." Then she places her right hand before his "ojos, amenazándolos como [con] una garra" (1772).[11]

Addicted to luxury, Eloísa sells herself to Alejandro Sánchez Botín, one of the characters who had contributed to Isidora Rufete's ruin in *La desheredada.* The narrator now says concerning Botín: "Aquél nos venía a revelar el discutido y no bien probado parentesco con los animales. Viéndole y tratándole, . . . me volvía darvinista, sin que nadie me lo pudiera quitar de la cabeza" (1868). Eloísa herself had said earlier: "Si me ponen en la alternativa de querer a todos los soldados de un regimiento, a uno tras otro, o vivir dos horas con ese orangután, opto por lo primero" (1884).

Nevertheless, it is not Eloísa who finally contributes most to the protagonist's animalization but the third and youngest of his three cousins, Camila, the only one who resists his amorous advances. She is a veritable "fierecilla indócil" (1709), a happy, healthy "borriquilla" (so labelled at least twenty-two times) who frolics energetically with her husband (an "asno," "borrico," "pollino").[12] The envious protagonist asks himself "en un paroxismo de aflicción –¿por qué no he de poseer yo una felicidad semejante a la de este par de fieras?" (1787). Then, when he finds the virtue of his "indómita borriquilla" absolutely unassailable, he is overcome with "un ardiente apetito de brutalidad" (1794) and twice almost kills her husband. Reflecting later on what he has done, José María, a Darwinist who likes to visit the animals in the zoo, becomes "avergonzado y espantado de que los hombres más pacíficos se convierten tan fácilmente en fieras" (1794). It is, however, too late for him to change, and Dr. Miquis, now appearing briefly in *Lo prohibido,* subsequently sees José María as "un animal [dañino]" (1864). The protagonist's descent into the realm of basic animal instincts and behavior becomes confirmed, fixed, and externally manifest when a stroke overtakes him on a stairway while he is trying to gain entrance into the apartment of his much desired "borriquilla." The stroke occurs in the penultimate chapter, "Nabucodonosor." Like the Old Testament king of Babylon ("condenado a arrastrarse por el suelo y comer hierba" [1876]), Galdós's protagonist finds himself "convertido en animal" (1879) as punishment for his misdeeds.[13] He realizes that he has no one to blame but himself for "esta horrible situación de animalidad . . . [causada por] los vicios" (1879), "el resultado de dejarse dominar por las pasiones y los apetitos" (1877).

In marked contrast, however, to Isidora in *La desheredada,* the protagonist of *Lo prohibido* at this juncture of the novel also has, most unexpectedly, a non-naturalistic spark of spirituality. Foreshadowing the *naturalismo espiritual* of Galdós's novels of the 1890s, José María says:

> Yo no era completamente bestia. Si aquello me faltara, hubiera andado a cuatro pies, siempre que el izquierdo y la mano del mismo lado lo consintieran. Pero conservaba mi alma, aunque desquiciada, y en mi alma aquella chispa divina, por la cual me creía con derecho a reclamar un sitio en el mundo espiritual, cuando la bestia cayese por entero en el inorgánico. La conciencia de aquella chispa me consolaba de tener cara de idiota, voz como un ladrido. (1880)

The animal imagery in Galdós's early naturalistic period is rich, dynamic, and purposeful. In both *La desheredada* and *Lo prohibido* a two-volume process results in the degeneration and the dehumanization of the protagonist; animal imagery effectively charts the course. In *La desheredada* Galdós also uses pseudo-zoological

terminology repeatedly, speaks of "la eficaz influencia del medio ambiente" (1112), and employs a physician who functions as an observing naturalist. These elements appear to refute the recent notions that "evidence of any influence by Zola on Galdós is . . . almost non-existent" (Dendle 28) and that "the time has come to call a moratorium on the subject of . . . naturalistic elements in *La desheredada*" (Percival 311).[14] The recently resurfaced idea that *Lo prohibido* is a parody on the naturalistic novel, however, is quite tenable.[15] In their persuasive study, Alfred and Luz María Rodríguez include the novel's final characterization of the protagonist in animalistic terms as one of the supporting arguments in favor of parody. It should be added, nevertheless, that this parody is evident chiefly because the terminal animalization is so different from that of *La desheredada*. It is also emphatically antinaturalistic to have a first-person narrator-protagonist who comments climactically not only upon his own animal-like status but also upon another part of the human personality: "aquella chispa divina . . . del mundo espiritual." In all probability Galdós first created the gradual, progressive animalization of Isidora in 1881 as part of a serious study in the new naturalistic mode.[16] Then, after turning away from naturalism to a considerable extent for four years, he entered into a dialogue with his own creativity in *La desheredada,* now in order to be markedly different and effectively parodical in *Lo prohibido*.

University of Kansas

NOTES

[1] My forthcoming "A Further Consideration of Animal Imagery in Galdós' Late *naturalismo espiritual* Period" is a supplement to Lowe.

[2] At the end of the tour Isidora is depressed: "Más que admiración, produjéronle lástima y repugnancia los infelices bichos privados de libertad" (990).

[3] Galdós specifically uses the word *fauna* in this context when he delineates an important character in both *Tristana* (1603) and *Misericordia* (1932).

[4] For an interpretation of this classification, see Edberg (416).

[5] Earlier the narrator had described Mariano as "callado, hecho un ovillo, meditando sobre una sola idea . . . como un perro que roe y voltea un solo hueso después de haberle quitado hasta la última hilacha de carne" (1099).

[6] As with the Pez family, Galdós devises a playful pseudo-zoological classification: cave bear.

[7] In the following chapter, Bou himself says (in another context): "No pensaba . . . ni hacer el oso, ni ponerse en ridículo como un indianete sin seso" (1118-19).

[8] Mariano has also visited the animals in the zoo. Late in the novel he crosses the Retiro and passes in front of the Casa de Fieras. He decides not to enter, saying (reminiscent of Isidora's attitude in volume 1): "Estoy cansado de verlas" (1137).

[9] Although the reader assumes from the chapter heading, "Muerte de Isidora . . .," that the latter will soon perish, she does, in fact, reappear as a (quite changed) character in *Torquemada en la hoguera* eight years later.

[10] In *La desheredada* Isidora not only inherited her father's illusionary traits but also may have passed a variant of this defect on to her son, who is macrocephalic. In *Lo prohibido* nearly all the members of the protagonist's family suffer from seminally transmitted defects, some of which are quite bizarre (for details, see Pattison 82-83).

[11] When Eloísa subsequently desires closeness with José María, she changes her tune: "No soy una fiera. Tú puedes domarme, pero no con el látigo de las cuentas. Amor a cambio de lujo" (1774).

[12] Camila and her husband also playfully liken each other to a variety of other animals (1787-88).

[13] Munsen, in his study of this episode, judges it to be antinaturalistic.

[14] Knowledge concerning Zola's use of animal-like characters dates from 1867. In the preface to *Thérèse Raquin,* Zola explained that his two main characters are "without free will. . . . They are human animals, nothing more" (vii-viii). Although the well-known *La Bête humaine* (1890) was written after *La desheredada,* Galdós is generally believed to have read a number of other novels written by Zola before 1881, including *Nana.* In the latter novel, the animal-like protagonist reduces her main lover, a chamberlain at the Imperial court, "quite literally to a brute beast on all fours," riding him "round the room like a horse, and afterwards she makes him act the dog, and fetch her handkerchief in his teeth" (Hemmings 151-52).

[15] Ocantos reports that, a short time after finishing *Lo prohibido,* Galdós told him that he rejected aspects of naturalism and added: "las demasías del naturalismo deben ser censuradas" (416).

[16] Galdós said in 1910 that he remembered a time "admirando mucho a Zola y haciéndome sentir y pensar mucho sus novelas" (Shoemaker 88).

WORKS CITED

Chamberlin, Vernon A. "*Doña Perfecta:* Light and Dark, Good and Evil." *Galdós Papers Read at the Modern Foreign Languages Symposium ... Mary Washington College of the University of Virginia.* Fredricksburg: Department of Modern Foreign Languages, 1967. 57-70.

Dendle, Brian. "On the Supposed 'Naturalism' of Galdós: *La desheredada.*" *Papers on Romance Literary Relations.* Ed. Hugh H. Chapman, Jr. University Park: Pennsylvania State Univ., 1980. 12-28.

Doelz-Blackburn, Inés. "La animalización de personajes en *Miau* de Galdós." *Explicación de Textos Literarios* 10.2 (1981-82): 53-60.

Edberg, George J. "Un estudio de don Manuel del Pez, una creación literaria galdosiana." *Humanitas* (Monterrey) 2 (1961): 407-17.

Hemmings, F. W. J. *Émile Zola.* Oxford: Clarendon, 1953.

Lowe, Jennifer. "Animal Imagery in *Misericordia.*" *Anales Galdosianos* 17 (1982): 85-88.

Munsen, Morris D., Jr. "Galdós' Use of the 'Nabucodonosor' Parallel in *Lo prohibido*—Punishment or Redemption?" *Hispanófila* 57 (1976): 65-70.

Ocantos, Carlos María. "Del arte de hacer novelas." *Boletín de la Real Academia Española* 24 (1945): 415-18.

Paradisis, A. G. "La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós." *Thesaurus* 26 (1971): 133-42.

Pattison, Walter T. *Benito Pérez Galdós.* Boston: Twayne, 1975.

Percival, Anthony. *Galdós and His Critics.* Toronto: Univ. of Toronto Press, 1985.

Pérez Galdós, Benito. *La desheredada.* Vol. 4 of *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 6th ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1958-66.

———. *Lo prohibido.* Vol. 4 of *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 6th ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1958-66.

———. *Misericordia.* Vol. 5 of *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 4th ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1958-66.

———. *Tristana.* Vol. 5 of *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 4th ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1958-66.

Rodríguez, Alfred and Luz María. "*Lo prohibido,* ¿una parodia galdosiana?" *Bulletin of Hispanic Studies* 60 (1983): 51-59.

Shoemaker, William H. *La crítica literaria de Galdós.* Madrid: Ínsula, 1979.

Urbina, Eduardo. "Animal Imagery in *Miau.*" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 12 (1988): 336-45.

Zola, Émile. Preface. *Thérèse Raquin.* Trans. Phillip G. Downs. London: Heinemann, 1955.

MODES OF FIGURATION IN *MIAU*

Jeanne P. Brownlow

Of Galdós's many strategies for translating the complex processes of reality into fiction, heterogeneity and open-endedness are among the most elusive, because in producing the reality effect they call upon an unwieldy diversity of materials. Readers seeking organic form in Galdós's fictions will encounter apparently intrusive details or segments of elaboration whose narrative purposes seem obscure but for whose presence they feel certain a logic exists. Deciphering the internal logic of Galdós's narratives inevitably becomes one of the realist critic's greatest challenges, and a most rewarding one as well, since it is often within the anarchic spaces of narrative that illumination and subtle ordering can be found.

The elaborative set piece is a familiar rhetorical staple in Galdós's novels. Such writerly exercises as Rufete's mad sequence and Bringas's hair picture occupy aesthetic spaces of their own within the text and, like theatrical or operatic set pieces, they address the specific situations of the characters whose traits they perform. They serve as vehicles of exposition and conceptual thinking, as dramatizations of affective and moral dimensions in character, or simply as spaces of prolonged artistry whose presence articulates issues that the plot only indirectly raises. Hence Galdós's set pieces are both performative and organic, and, insofar as they signal suppressed discourses, they are figural as well.

"Figure," as Genette defines it, is a surplus of meaning that falls into the gap "between what the poet has *written* and what he *thought* . . . and like all space it possesses form" (47). "Every figure is translatable and bears its translation visible, like a watemark, or a palimpsest beneath its apparent text" (50). Genette's observations with respect to poetic diction and syntax can be usefully translated to the more ample articulations of a narrative text. Pascal says that "figure bears both absence and presence" (quoted in Genette 49). As narrative absences, figures depend for their existence upon the readers' consciousness of unresolved cruxes in the text and upon their capacity for attaching significance to elliptical or elusive segments of narrative. As narrative presences, figures rely upon the readers' desire for connectedness and upon their natural capacity for reasoning analogically. In this way, figures in narrative signify typologically as well as metaphorically or metonymically; spaces of intense feeling and significance become artful and ingenious forms that resonate with one another. As Galdós says: "ese misterioso saber de filosofía y ansias de poeta que todo humano lleva en sí . . . en los talentos superiores . . . pueden revestirse, al pasar del pensamiento a la pluma, de gallardas y seductoras formas" ("Prólogo" 63-64).

Tableaux, icons, microcosms, "cuadros de costumbres," "estampas de género"—all are well-known designations for the "gallardas y seductoras formas" of Galdós's fictions. From each stage of Galdós's novelistic career one can retrieve collages, both verbal and visual, whose positioning in their texts gives them genuinely theatrical prominence. Recent studies have added to the taxonomy and increased the range of the Galdosian figure. Percival (154) and Deutsch (36) both

see the labyrinth as a configuration for conceptual as well as thematic space; Urey takes Galdós's "framed silences" to be "partial texts, partial resolutions of . . . enigma" (53). The hair picture that opens *La de Bringas* suggests to Bergmann the classical mode of ekphrasis, a term with rich potential for the structuring of arrested motion. The ekphrastic figure is a composed digression. Like all such theatrically positioned texts, it requires of the reader attention of a particular kind, attention which may or may not be in violation of an overall sense of balance. That same dual potential for digressionary dislocation and internal structuring characterizes Gide's *mise en abyme,* a figure in the reflexive mode with the capacity for infinite reprise built into it.

The *mise en abyme* is nowhere more exhaustively studied than in Dällenbach's *Le Récit spéculaire,* a meticulous and ingenious *mise en abyme* of scholarship. As guidelines for Gide's original sense of the term, Dällenbach recalls the figure's origin as an heraldic *blason,* its function of framing, and in particular its property of reflecting or mirroring the intelligibility and the formal structure of the work of art that contains it. In Gide's view some of the most famous examples of reflexivity in art and literature are only partially admissible examples of the *mise-en-abyme* technique: the inserted royal portrait in Velázquez's *Las Meninas,* for instance, Van Eyck's convex mirror, or *Hamlet*'s play within the play. Since quite a few apparently clear examples of the *abyme* fail to yield to Gide's criteria, Dällenbach concludes that Gide was probably describing what other writers have meant by interior duplication (31). More useful for purposes of critical distinction are Dällenbach's own basic types of *mises en abyme*—the simple, the infinite, and the paradoxical. Whatever its type may be, the figure can appear singly, dialogically, or recurringly within a fiction, insuring a measure of textual self-regulation in any of its forms of deployment. The figure may appear gratuitous, but it is not arbitrary. Like the more loosely defined theatrical set piece which it often embellishes, the *mise en abyme* usually signals latent meaning and reduplicates thematic matter at the level of character.

A remarkable three-chapter set piece precedes the suicide of Ramón Villaamil in *Miau.* It is a sequence of elaborated reflexivity that contains within it figures that signify in a variety of complex ways. The sequence is puzzling and in many ways disquieting. Its significance to the novel is universally acknowledged yet rarely explained. From the standpoint of plot, Villaamil's excursus is almost wholly superfluous, since it is simply an intensely performed interlude between prior resolution of the novel's various conflicts and the protagonist's removal from it at the end. It therefore serves as a cadenza or coda section to the novel itself. Robert Weber's transcription of the Alpha version of the *Miau* manuscript has a laconic sketch for the sequence in question: "Villaamil se dirige al sitio fatal. La vida le es insoportable. Quiere morir, quiere ir a otro mundo, quiere dejar de padecer, no siente afecto ninguno a su mujer. La muerte es una manía. Apetece el descanso. Ve con voluptuosidad la muerte. Llega y encomendándose brevemente a Dios, se pega un tiro" (154; Weber's punctuation). These early notes present Villaamil as a kind of Don Álvaro "en levita." Galdós apparently had in mind quite conventional romantic notions of the psychology of a suicide as he sketched out his novel's ending. With the interpolation of the prolonged set piece, however, the final version of *Miau* ends less conventionally and more

interestingly, a fine example of Galdós's figural transformation of nineteenth-century commonplaces into the modern discourse of paradox.

Miau's narrator clearly designates the coda sequence as a soliloquy (XLII, 1109). The passage makes its mark first, therefore, as a piece of theatrical silhouetting, an extended declamatory statement against a recessive narrative ground. The nature of Villaamil's theatricality has caused considerable disagreement among the novel's critics, largely because of a tendency to view the character as a conflict-ridden psychic entity immersed in events which endow him with tragic, comic, or tragicomic proportions.[1] There are clear indications of pure melodrama in Villaamil's soliloquy, however. As Brooks tells us: "It is the nature of melodrama to exteriorize conflict and psychic structure" (35). The precepts of tragedy would appear to call for an anguished soliloquy along the lines suggested by the notes in the Alpha manuscript. Yet as Galdós's protagonist performs the passage of time between noon and nightfall of his last day, he achieves emotional intensity by simple self-repetition, by hyperbolical self-recapitulation, by escaping, in fact, into the givens of his own fiction. To the extent that Villaamil's excesses border on madness, we can detect in him the phenomenon that Gilman observed in Galdós's later treatment of mad characters: "Madness is no longer a comparison or a challenging allegory, it is a condition of narration" (51)—a fusion of narration and character into something resembling exegesis.

Villaamil is a fictional character whose textual death is imminent. As such he summarizes himself and the motifs that have occasioned his present exorbitant emotional and moral state: "cesantía," the "Estado," the female Miaus, hunger and poverty, letter-writting, social advancement, all of which and more come under the rubric of his character-defining "pesimismo." Villaamil's elation and revulsion assume dehumanizing or self-destructive proportions, while with equal exaggeration the tenderness he feels for his grandson Luisito modulates to quasi-beatification. Contrary to what might be expected from a character about to take his own life, the discursive emphasis of the soliloquizing is not on the obsessive pondering of theological or existential dilemmas but on the exteriorizing of a previously established character. Villaamil is not Prince Hamlet nor was he meant to be. Neither is he a latter-day Don Álvaro whose tragedy lies in resisting an irrepressible death wish. Notwithstanding the contrary indications in the Alpha version, suicide is conspicuously absent from the thematic content of Villaamil's soliloquy, and, when the moment for it comes, the death is neither tragically ironic nor dramatically surprising. It is simply, and sadly, in character.

Further comparison of Galdós's Beta *Miau* with the Alpha manuscript suggests that making the Alpha ending consistent with the purport of the Beta novel posed problems whose resolution required unusually energetic artistry. Although Galdós composed *Miau* with the suicide in mind, Villaamil's story is an end-determined fiction only in the plotting sense. Villaamil's is the death of a character who has outstripped his usefulness, the ultimate "cesantía." Like Máximo Manso, he has been defined negatively from the outset of his novel. His textual demise occurs, in fact, with the relinquishing of his last charge, Luisito, to the surrogate "padre de familia," Ildefonso Cabrera; but the novel's premises do not permit him simply to write himself out of the text as Manso does: "He dado mi fruto y estoy de más. Todo lo que ha cumplido su ley desaparece . . . . Voy a

tomar postura" (*Manso* L, 1308). Without his "dependientes" the "cesante madrileño" suffers a reversion to type, a return to purely *costumbrista* interest. His novel is gone. It is something beyond plot, therefore, and perhaps beyond character, that requires of Villaamil a "divagación" and soliloquy as preludes to his suicide.

There have been suggestions that *Miau*'s final chapters dramatize a change in Villaamil's character. His enjoyment of food and nature appears to betoken a new sense of liberation and euphoria. "It is ironic," says Lowe, "that as he plans his death the world is 'born' to him . . . . Villaamil's eyes have at last opened, allowing him to see beyond the limitations of his work" (10). In truth, the final Villaamil is more blindly himself than ever, a perambulating obsession silhouetted against a background of persistently reinterpreted natural and human phenomena.[2] Birds alternately surround and flee from him in punctuation of his emotional extremes. His final meal briefly satisfies him, then quickly generates memories of "mis tiempos de muchacho, cuando . . . no me ocupaba de si había o no había para mandar mañana a la plaza" (XLII, 1110). A group of military "recién llegados" elicits biblically oracular exhortations from him, as he incorrectly assumes that they are youthful projections of himself. The birds, too, are either projections of Villaamil–"vosotros sois padres de familia y tenéis hijos que mantener" (XLIII, 1111)–or of the female Miaus who, like the biblical birds of the air, "ni siembran ni siegan" (Mat. 6.26): "A ver esos pajarillos tan graciosos que andan por ahí picoteando, ¿se ocupan de lo que comerán mañana? No: por eso son felices . . . . Ninguno de éstos estará casado con una pájara que se llame Pura" (XLII, 1110). Narrated nature is impassively beautiful–"El día era espléndido, raso y bruñido" (XLII, 1108)–but it, like the birds, soon reverts to a landscape that harmonizes with Villaamil's own obsessions: "Los setos de aligustre ostentaban ya sus lozanos renuevos, rivalizando a los *evonymus* de perenne hoja . . . . Observó Villaamil la diferencia de tiempo con que las especies arbóreas despiertan de la somnolencia invernal" (XLII, 1108).

That "precozmente veraniego" spring afternoon occasions frequent discrepancies between narrational neutrality and Villaamil's conditioned observation of nature's rivalries and precedences.[3] By insistently intruding into the sequence Villaamil's by now familiar motifs, Galdós systematically subordinates conventional "dying man" tropes to the exigencies imposed by Villaamil's character. The dying man's life passes before his eyes; the dying man is reborn to nature; the condemned man enjoys a hearty last meal: "¡Qué gracia tienen para sazonar en esta taberna! ¡Y qué persona tan simpática es el tabernero, y qué bien le sientan los manguitos verdes, los zapatos de alfombra y la gorra de piel! ¡Cuánto más guapo es que Cucúrbitas y que el propio Pantoja!" (XLII, 1108). The modulation in this passage from trope to thematic obsession is characteristic of the entire coda sequence. The innkeeper's simple "gorra de piel" calls up Pantoja's ridiculously ornate "gorrete encarnado, con unas al modo de alcachofas bordadas de oro" (XXI, 1046), and in so doing admits him to the extended analogical system that in Villaamil's novel comprises "empleados," "pretendientes," "jubilados," and "cesantes," and, by extension, the Devil, God, and the text itself.[4] The simple analogy between one hat and another generates an extended metonymy in which the sharing of figural detail within the context of the larger novel overcomes the powerful attraction of external associations and conventions. In this instance,

the conventional "condemned man" trope shrinks to almost zero-degree meaning while within it a character meaning expands to the n[th] degree. Greater figures carry lesser figures within them, and frequently the predominance of the lesser permits character not only to restate itself once but to appear to do so over and over again.

In this fashion, *Miau*'s soliloquy section intensifies Villaamil's novel without recourse to essential modifications in his character. The protagonist becomes figurally reanimated, and the reduplication takes place at the level of character, as Gide originally intended. The simple summing up of character seems insufficient, however, to explain so intense and prolonged an elaboration as we find in the final pages of *Miau*. Gide's order of transposition for the figure he identifies, being descriptive rather than normative, is ultimately limiting. Dällenbach's more theoretical analysis of the *mise en abyme* goes well beyond Gide's by extending the analogical spectrum to include figures that are specific to discourse as well as character, thereby framing the novel's novel or the *roman du roman*. *Miau*'s coda is not merely a melodramatic exteriorization of character. Character space alternates with the space of narration, which itself contains a figure more closely resembling the heraldically framed *mise en abyme*. As a figural unit of text, the coda set piece performs many mirroring functions, but it is not autonomous. It is superfluous to plot but not detachable from it. A more text-determined kind of figuration appears in the guise of a generating narrative kernel, extrinsic to the novel but with striking formal similitude to it and with important ramifications for the exegetical problems it presents. The figure points to an absent presence (to echo Pascal's phrase), which is fleetingly signalled to the character Villaamil but whose meaning is finally manifest only to the reader's code of reference.

The unusual name of the tavern where Villaamil takes his last meal is openly indicated: "No hay otra [taberna] como ésta," the innkeeper says. "Fíjese en el rótulo: *La Viña del Señor*" (XLII, 1109). In the context of tavern nomenclature, the name derives from a proverbial adaptation of a biblical metaphor–"De todo hay en la viña del Señor"–which suggests that all kinds are welcome, there is something for everyone. In the context of *Miau* we must look again, however. Galdós's handling of the sign is so deictically explicit that it might almost be followed by a formulaic call to interpretation: "y el que quiera entender que entienda."[5] As Dällenbach indicates, the conditions of the *mise en abyme* often ensure that the reader's reception will be different from and superior to the character's. Villaamil's response to the sign is negation, a rejection of the text's invitation that he read himself in it: "No, si yo no he de volver. Mañana estaré muy lejos, amigo mío" (XLII, 1109). The "rótulo" invokes as a mirror text a familiar biblical phrase, but the determinate nature of Villaamil's character renders the text inaccessible to him, and, by ignoring it, he finally excludes both change and conversion as possible resolutions to his novel. He is permitted self-summary but denied the self-interpretation that could lead to change.

Boudreau has suggested that *Miau* is one of a paradigmatic series of *Novelas contemporáneas* that have potentially theological overtones. The presence in the novel of Luisito's God along with Villaamil's constant casting of himself in the Christ-like role of bureaucratic scapegoat would perhaps be sufficient to alert us to the presence of hieratic matter in *Miau*. Yet the manner and treatment of Villaamil's death impede facile allegorizing. In the light of the more openly

defined polemical position that Galdós took in his correspondence with Pereda more than ten years earlier (1876-77), it is instructive to read the following declaration in another letter to Pereda, dated February 9, 1888, seven days into work on the Beta version of *Miau:* "Yo sostengo que *La Montálvez* [Pereda's current novel] es una obra de tesis, como las que hacíamos hace años, y tiene por tanto las ventajas y los inconvenientes de las obras de tesis, en que se quiere probar algo . . . . Usted con su idea religiosa en el magín torció la novela tomando la dirección del *Paraíso* de Dante, en vez de tomar la del Infierno, que es donde debemos ir siempre los novelistas si queremos pintar la humanidad viva" (Bravo Villasante 37-38). In *Miau,* "Paraíso" and "Infierno" are interchangeable metaphors for the "Administración." Chapter 35 focuses "Infierno" in a short set description that compares "las figuras de Villaamil y de Argüelles" with "las de Dante y Virgilio buscando por senos recónditos la entrada o salida de los recintos infernales que visitaban" (1088). "Paraíso" emerges from a parallelism, elaborately contrived throughout the novel, that associates the favor-dispensing "ministro" with a justice-dispensing God.

The "Parables of the Kingdom" and other matter from the synoptic Gospels underlie much of what is problematical in *Miau.* The nature of Galdós's own moral judgments, of his purported didacticism, has long been a nagging concern for the novel's critics.[6] Critical insistence upon this particular crux in *Miau,* even though the same crux is in fact present in numerous of Galdós's other novels, will seem less surprising when it becomes apparent that *Miau*'s text contains a built-in formula for hermeneutic irresolution. It is, in fact, quite understandable that *Miau* should have been read as a residual thesis novel "en que se quiere probar algo," but it is more understandable still that the "algo" should remain largely unexplained.

Kermode's study of biblical parables as the "genesis of secrecy" in narrative is well known, as is the "intolerable" conclusion he reaches with respect to the parables' failure of prophecy. The author of the parables, he claims, was teaching through deliberate misdirection, apparently "in order that the crowd would miss the point" of what he was saying (28). Suleiman also comments upon the "willful obscurity" of the parables in her analysis of the *roman à thèse,* but she moderates Kermode's theory in one respect: "Despite the appeal of Kermode's argument for our skeptical sensibility, I believe that one cannot entirely exclude the pedagogical impulse behind [the parables]" (34). A parable calls for application and judgment, and at the same time it denies access to either. Accordingly, the innkeeper's sign makes manifest to *Miau*'s readers a subtext generically defined as having a didactic purpose; but, also by definition, resolution remains an interpretive paradox.

In its rhetoric and in its narrative outline, the *Viña del Señor* parable resonates with the abundance of New Testament matter in *Miau*–with the "Bienaventurados," with the Sermon on the Mount, with other parables, and of course with the *MIAU/INRI* analogy that marks the critical point of Villaamil's symbolic *via crucis.* The formulaic opening of the Saint Matthew version of the vineyard parable (20.1-16) immediately calls to mind one of *Miau*'s motifs: "Porque el reino de los cielos es semejante a un hombre padre de familia, que salió por la mañana a ajustar obreros para su viña." Matthew 21.33 repeats the motif in another "viña" parable: "Oíd otra parábola: fue un hombre padre de familia, el cual plantó una

viña . . . ." Minter points out that the "padre de familia" is a recurring Gospel type in which earthly and divine justice are confused. In Augustine's interpretation the *paterfamilias* is "the key figure who reconciles internal domestic demands with external social obligations" (87). In *Miau* the epithet specifically refers not only to Villaamil himself but to at least one of his subtypes, Argüelles.

Since the novel postulates a universe of typological analogues, Villaamil's story can be seen as an elaboration of parable and *costumbrista* typologies on a shared thematic ground of employment. As the Matthew 20 parable has it, the "Señor" of the vineyard summons laborers five times during the course of a day. Some of the workers are called early, others later, and others later still. At the end of the day, the last receive equal payment with the first, on a curious principle of equal pay for unequal work. Complaints about the injustice of that scheme of remuneration give rise to the parable's "logion" or summing-up explanation: "Así los primeros serán postreros, y los postreros primeros: porque muchos son llamados, mas pocos escogidos." As an explanation of the parable lesson, this is cryptic at best. The appropriateness of the simple narrative as a *mise en abyme* for Villaamil's situation should be apparent, however, since both discuss the theme of cosmic justice/injustice in terms of the distribution of rewards for labor.

The first/last motif has been the subject of centuries of unresolved hermeneutic exegetics. The paradox it frames remains no less puzzling today for skeptical truth-seekers than does *Miau*'s lesson of bureaucratic inequity for realist readers of meaning: "Bienaventurados los brutos, porque de ellos es el reino . . . de la Administración" (IV, 997). The true "Bienaventurado" of this universe is the appropriately named Buenaventura Pantoja, a "padre de familia" who mediates successfully among his several worlds and is therefore apparently exempt from the law of typological determinacy. "[A]bsolver a los delincuentes y aún premiarlos, mientras los leales perecen" (XXVI, 1061): such is Villaamil's characteristic expression of *Miau*'s universal law. The type of the "delincuente" is, of course, Víctor Cadalso, who exploits the laws of Villaamil's universe with consummate hypocrisy: "Si he tenido la desgracia de ir por delante de otros, no es culpa mía" (XXXI, 1078). Once recognized as a generating narrative kernel for *Miau,* the *Viña* parable begins to call up its many thematic analogues within the text. The vineyard master's five-fold summons of the laborers corresponds numerically, though inversely, to Villaamil's five periods of "cesantía." The first/last motif belongs to Luisito's text, as well as to Villaamil's and Víctor's, and is introduced explicitly, although again in inverted form, in *Miau*'s opening paragraph: "el último quería ser el primero, y los pequeños chillaban más que los grandes." Admittance to "Paraíso" is a constant that extends from the text of the "cesantes" to that of the female Miaus and culminates in another embedded set piece, the lady Miaus at the opera: "¡Las Miaus en delantera! . . . No eran ellas las únicas abonadas a paraíso" (XXVII, 1064).

Insofar as the *Viña del Señor* signals both a formal and a thematic correlation of similitude with the text that contains it, it is the *roman du roman* that Dällenbach postulated. It is also a *roman du lecteur,* however, because the mere presence of parable in the text is an authorial hint as to the manner of the novel's reading. Parables have no purpose other than to be interpreted, and moral teaching inevitably calls for moral judgment. For this reason, *Miau* criticism has strained

to produce judgmental interpretations and interpretive judgments. The problematical nature of meaning is unquestionably inscribed in *Miau*'s lacunary *mise en abyme,* yet at the same time the parable's pedagogical impulse makes accessible relative judgments and transitory absolutes. The critical tendency to relativize Víctor Cadalso is a curious consequence of Galdós's habit of elaborating character through figural intensification. Purely rhetorical perspectivism in *Miau* leads to an ethical perspectivism in its critics that makes even Víctor's depravity seem theoretically admissible.[7] The mirror dream in chapter 11, for example, privileges Víctor, momentarily at least, with a place in a recognized hierarchy of morality: "Soñó que iba por una galería muy larga, inacabable, con paredes de espejos, que hasta lo infinito repetían su gallarda persona. Iba por aquel callejón persiguiendo a una mujer, a una dama elegante, la cual corría agitando con el rápido mover de sus pies la falda de crujiente seda. . . . En efecto la dama llevaba en la mano una cómoda ¡de tamaño natural! . . . como si fuera un portamonedas. Entonces Víctor despertaba sintiendo sobre sí un peso tal que no podía moverse, y un terror supersticioso que no sabía relacionar ni con la cómoda, ni con la dama, ni con los espejos" (XI, 1018).

The dream endows the character with the capacity for anxiety and therefore attributes a psychology to him. Like other *mises en abyme,* the dream is a figured particularity, an accumulation of localized significance at a specific juncture in the narrative. As a gratuitous piece of embedding, the passage's assimilation into the reader's novel of morality and judgment is unusually difficult, since its relevance to the larger novel derives almost entirely from its analogical and evocative figural properties. Víctor's dream calls up the elaborate oneiric discourse that Luisito's text generates and at the same time infinitely reiterates that portion of Víctor's novel—"las faldas corruptoras"—which the reader never witnesses. Where the reader's novel is concerned, the problem of judgment remains. As Langbaum says, the myriad particulars of a given case mean that "judgment can never be final . . . it must always be checked against fact, which comes before judgment and remains more certain." In our empirical and untranscendent age, "judgment is largely psychologized and historicized" (107). Galdós's inclusion of Víctor's dream figure is a fleeting assertion of a character's historicity, a fact of seemingly transitory significance whose presence nevertheless calls permanently into question the absolute transcendence of his amorality.

In Galdós's realism the narrative figure has the quality of an aesthetic assertion, which brings with it a purely aesthetic form of transcendence. Generic and thematic reduplications lead to interpretive doubts and analogical certainties, just as parables are rhetorically determinate and didactically paradoxical. Parable, fable, and allegory are generic designations that recur frequently in critical treatments of Galdós's middle and late novels.[8] Each novel is its own kind of exemplary fiction, borrowing something of the manner and the matter of exemplary deep structures. In the case of *Miau,* Galdós adds the dimension of fable to that of parable. There is early evidence that he regarded the terms as interchangeable,[9] so we can perhaps read the novel's animal motif as a further extension of its exemplary figuration. The title *Miau* is a mimetic animal sound that becomes a cumulatively recurring figure of many aspects. As an acronym, "M.I.A.U." has its own pivotal *mise en abyme* in Guillén's "aleluyas": "una serie de dibujillos de mala muerte, con sus pareados al pie . . . comprendiendo la historia

completa de Villaamil desde su nacimiento hasta su muerte" (XXXIV, 1085). Villaamil's "historia completa" will never, of course, be told. His fictional birth and death, like Manso's, are no more than his novel's beginning and its ending. Yet the "aleluyas" are the figuration of a purely hypothetical life outside the novel, just as they are a prefiguration of the novelistic death that is to come. As a character epithet, "Miau" convokes Galdós's gallery of comic-grotesque animal caricatures: the gorilla Mendizábal, the cat ladies, the tiger *paterfamilias,* the "bestia apocalíptica" and "animal dañino" Víctor. Then, as a commonly used expletive, the word "miau" brings "clear connotations of derision and skepticism," as both Sackett and Rodgers have pointed out. The word is a warning "against taking the surface meaning of the novel too literally" (Rodgers 21).[10]

Literal misinterpretation is another of *Miau*'s coordinates, a motif that centers on Luisito Cadalso and his consistent misreading of his own visionary fictions. Luisito interprets literally; Villaamil interprets selectively. Both characters fail to see the child's visions for the figured fantasies that they are, and their mutual acceptance of paradox as prophecy gives the suggestion of cause and effect to the novel's textually decisive ending. Like Luisito with his dreams, Villaamil is incompetent as an internal reader of his novel's parable discourse. To the external reader, the summarizing logion is no help. Admittance to the "viña del Señor" remains provisional, and, in the absence of faith, the conditions of provisionality remain unknown and unknowable except through the closed systems and hermetic prophecies of figures.

In *Miau,* abyss calls to narrative abyss and figures circumscribe figures. Such is the analogical dimension of figuration and such is its strategy of containment. "In writing," Foucault has said, "the point is not to manifest or exalt the act of writing . . . it is rather a question of creating a space into which the writing subject constantly disappears" (102). Thus regarded the *mise-en-abyme* figure could be seen to function as one of the black holes of fiction, as the ultimate in postmodernist denial of the author and his text. It is perhaps more appropriate in this connection to heed Dällenbach's opening admonition. He reminds us that *abyme* is a technical term and one should avoid being beguiled by its rich metaphysical associations (17). Both Gide and Dällenbach attempted to describe the practice of a particular kind of reflexive mode and in its elucidation were themselves beguiled. Galdós is more inventive and more practical.

Miau, with its coda logion, represents an extension of Galdós's earlier uses of narrative figuration. Other experiments in unknowing and the unknowable coincide with the composition of *Miau (La incógnita/Realidad),* and more extensive parabolic narratives are soon to follow: *Torquemada*—"Más liviano trabajo es pasar un camello por el ojo de una aguja que entrar un rico en el reino de Dios" (Mat. 19.21)—and *Misericordia*—"Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia" (Mat. 5.7). Parable morphology surfaces definitively in *Nazarín, Halma,* and *Ángel Guerra.* In *Miau,* however, Galdós's narrative set pieces and abysses recall already familiar strategies of ordering and signalling, applied here with artful ingenuity to reconciling a closed construction with its disturbing moral open-endedness. Inserted as a prelude to a closure, the soliloquy sequence is a rhetorical excess. Yet its presence configures surplus feeling for the character and surplus meaning for the reader. In this fashion, Galdós provides each with a formalized catharsis, with a release whose energy disconcertingly turns inward

upon the fiction itself. The character's self-reflection permits self-justification but not self-knowledge. The reader encounters uneasy resolutions as art creates order among the tag ends of reality. For Galdós, *Miau* is both an echo and a portent. Framing neither dogma nor denunciation but cosmic frustration and moral vacuum, the novel's ending explores the poetics of evasion, as Galdós, assiduous now in his objective to "retratar la humanidad viva," dissipates among figures the tendentious "inconvenientes" of his fiction.

Mount Holyoke College

NOTES

[1] See in particular Parker and Matthews.

[2] Bly's reading is much nearer the mark when he places Villaamil's "joyous contemplation of beautiful nature" in the context of "the ultimate paradox . . . of Villaamil's suicide within the sight of this beautiful landscape." He sees the "basic inauthenticity of Villaamil's change of attitude." Villaamil's apparent renewal "strikes an excessively discordant note and masks the real new direction in Villaamil's life . . . ." (180).

[3] See Miller for a discussion of *Miau* in terms of Darwinian competition and aggression.

[4] In a recent study, Andreu concludes that finally even the text itself is "cesante": "Establece el texto cesante, por lo tanto, que fuera de [la arbitrariedad y la ambigüedad de sus signos] no hay nada intrínsecamente presente o ausente en la escritura" (185).

[5] Although the origin of the phrase is biblical, I have taken it from Unamuno, who inserts a cryptic *mise en abyme* at the end of *San Manuel Bueno, mártir* in the form of a parable-like aprocryphal narration, which, for "el que entienda," gives another turn to the interpretive screw.

[6] The critical dialogue is well known. See Weber, Parker, Matthews, Sackett, Ribbans, Scanlon and Jones, Ramsden.

[7] Sackett sees in Víctor "a very developed inferiority complex" (32). Round finds that Víctor's "cynicism and cruelty . . . no longer appear motiveless . . . they are a reprisal . . . for the exclusion from which he has suffered" (29). Bretz finds Víctor more complex than is generally thought: "In terms of Víctor's character, what was initially presented as incontrovertible is subsequently shown to be deceptive . . . . Galdós utilizes irony with a double purpose: to negate the absolute truth of any single outlook and conversely to suggest the relative validity of each" (18, 19).

[8] Turner argues that even Galdós's first novel is "a fable, an exemplary novel possessing, by definition, a message which the author desires to impose upon the readers" (13).

[9] In March of 1866 Galdós writes: "idear una sencilla parábola, haciendo intervenir en ella dos o más animales, en quienes se ha personificado una virtud o un vicio . . . esto se llama fábula, palabra que en su acepción rigurosa no distingue este género de las demás manifestaciones de la poesía" (Shoemaker 131).

[10] Sackett (36) cites Iribarren in explaining that "miau" in popular usage can be interpreted as "eso es mentira," "no me vengas con tonterías," or "¡que te crees tú eso!" (408).

WORKS CITED

Andreu, Alicia G. "*Miau:* La escritura del poder o el poder de la escritura." *Anales Galdosianos* 21 (1986): 179-85.

Bergmann, Emilie. "'Los sauces llorando a moco y baba': Ekphrasis in Galdós's *La de Bringas*." *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 75-82.

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

Boudreau, H. L. "Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós." *Anales Galdosianos* 15 (1980): 113-28.

Bravo Villasante, Carmen. "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda." *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-52 (1970-71): 9-51.

Bretz, Mary Lee. "The Ironic Vision in *Miau*." *The American Hispanist* 4 (1978): 16-19.
Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination.* New Haven: Yale Univ. Press, 1976.
Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris: Seuil, 1977.
Deutsch, Lou Charnon. "Inhabited Space in Galdós's *Tormento*." *Anales Galdosianos* 10 (1975): 35-43.
Foucault, Michel. "What is an Author?" *The Foucault Reader.* Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984. 101-20.
Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse.* Trans. Alan Sheridan. New York: Columbia Univ. Press, 1982.
Gilman, Stephen. "The Fifth Series of *Episodios nacionales:* Memories of Remembering." *Bulletin of Hispanic Studies* 63 (1986): 47-52.
Iribarren, José María. *El porqué de los dichos.* Madrid: Aguilar, 1955.
Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative.* Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979.
Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Experience.* London: Chatto & Windus, 1957.
Lowe, Jennifer. "The Function and Presentation of the World of Nature in Three Galdosian Novels." *Anales Galdosianos* 14 (1979): 7-12.
Matthews, Anthony. "The Unheroic Tragic Hero: Some General Considerations." *Anales Galdosianos* 15 (1980): 89-101.
Miller, Stephen. "Villaamil's Suicide: Action, Character and Motivation in *Miau*." *Anales Galdosianos* 14 (1979): 83-96.
Minter, G. G. "*Halma* and the Writings of Saint Augustine." *Anales Galdosianos* 13 (1978): 73-97.
Parker, A. A. "Villaamil: Tragic Victim or Comic Failure?" *Anales Galdosianos* 4 (1969): 13-23.
Percival, Anthony. "Melodramatic Metafiction in *Tormento*." *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 153-60.
Pérez Galdós, Benito. *El amigo Manso.* Vol. 1 of *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1970. 1185-1310.
———. *Miau.* Vol. 2 of *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1970. 985-1116.
———. "Prólogo a Francisco María Pinto, *Obras*." *Los prólogos de Galdós.* Ed. William H. Shoemaker. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1962. 62-65.
Ramsden, Herbert. "The Question of Responsibility in Galdós' *Miau*." *Anales Galdosianos* 6 (1971): 63-78.
Ribbans, Geoffrey W. "La figura de Villaamil en *Miau*." *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Madrid: Editora Nacional, 1977. 397-411.
Rodgers, Eamonn. *Pérez Galdós: Miau.* London: Grant & Cutler, 1978.
Round, Nicholas. "Villaamil's Three Lives." *Bulletin of Hispanic Studies* 63 (1986): 19-32.
Sackett, Theodore A. "The Meaning of *Miau*." *Anales Galdosianos* 4 (1969): 25-38.
Scanlon, Geraldine M., and R. O. Jones. "*Miau:* Prelude to a Reassessment." *Anales Galdosianos* 6 (1971): 53-62.
Shoemaker, William H., ed. *La crítica literaria de Galdós.* Madrid: Ínsula, 1979.
Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre.* New York: Columbia Univ. Press, 1983.
Turner, Harriet S. "Rhetoric in *La sombra:* The Author and His Story." *Anales Galdosianos* 9 (1971): 5-19.
Urey, Diane F. "Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós's *Tormento*." *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 47-63.
Weber, Robert J. *The "Miau" Manuscript of Benito Pérez Galdós.* Berkeley: Univ. of California Press, 1964.

EL BESTIARIO DE *MIAU*

Nicole Malaret

En *Miau,* a la manera de Dios-Creador, Galdós levanta la pluma y sale una multitud de animales, desde los más nobles, como el león, hasta los más humildes, algunos como personajes principales, otros como comparsas o figurantes en las comparaciones para poner de relieve los rasgos predominantes de los personajes. En la estampita que mira Luisito durante su enfermedad gástrica, está Dios representado en el acto de fabricar el mundo: "levantaba un dedo . . . y salían los leones, los cocodrilos, las culebras enroscadas y el ligero ratón . . ." (182). El mismo título de esta obra de Galdós sugiere que la novela nos introduce en un mundo de animales, pero al leer las primeras páginas descubrimos el significado de esta onomatopeya y vemos que se trata más bien de hombres disfrazados de animales.

Analizaremos lo bien fundado de esta asimilación tanto física como moral, y, comparando la actuación de tales personajes con la de verdaderos animales, nos preguntaremos qué es lo que transmite Galdós a través del paralelo establecido entre la sociedad de los hombres y el mundo animal. [1]

Desde el primer capítulo se explica la expresión onomatopéyica que sirve de título a la obra: *Miau* es el apodo que se da a la familia Villaamil, y lo que podría ser una simple descripción física va a transformarse a lo largo del argumento en una profunda analogía y hasta ósmosis entre el personaje y el animal.

Pura, su hermana Milagros y su hija Abelarda son las tres Miaus. Tal es el apodo que se les dio a estas tres mujeres en el Paraíso del Real porque "tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como las de los gatos" (62). En el retrato que nos pinta de ellas, Galdós se hace el portavoz de la doctrina de Jean Gaspard Lavater, quien elaboró en el siglo dieciocho una ciencia de las fisonomías: la fisiognomonía. Esta ciencia estriba en el conocimiento de la relación que une el exterior con el interior, la superficie visible de la persona con lo que en ella hay de invisible, y su significado. Galdós, adoptando esta forma de conocimiento, subraya, hablando de Pantoja: "El tipo fisiognómico de este hombre consistía en cierta inercia espiritual que en sus facciones se pintaba" (216). Y al igual que Lavater, que estableció correlaciones precisas entre ciertos tipos de hombres y ciertos animales, nos hace descubrir la realidad de sus personajes a través de su aspecto animal.

El primero en conocer el apodo y sufrir de él es Luis porque sus compañeros, sobre todo Posturitas, le persiguen "gritando *Miau* . . . con el infernal zipizape" (62). A partir de esta toma de conciencia de la visión que el mundo exterior tiene de su familia, empezará Luisito a escudriñar a sus tías y abuela y a analizar actitudes comparando su fisonomía "con la del micho que en el comedor estaba durmiendo a los pies de Abelarda", y concluye que hay una perfecta semejanza entre ellas. Lo confirma el narrador haciendo su retrato, y adopta el mote en seguida, haciéndose el cómplice de Posturitas. Esta semejanza y el miedo de ser

él también un motivo de burla le turba la imaginación hasta el punto de que se le ocurra "la idea de que las tres mujeres eran gatos en *dos pies y vestidos de gente,* como los que hay en la obra *Los animales pintados por sí mismos*" (67). Esta confusión en la mente del niño entre realidad y ficción que consiste en admitir que los familiares pudieran ser animales es algo más que una alucinación infantil; es una reflexión del autor sobre la sociedad, y por esto la comparación llega más allá del mero parecido físico.

También existen analogías en el comportamiento de estas tres mujeres y el del gato que vive con ellas. Se dice que los gatos son animales aseados y lo es en efecto Milagros cuando sale de su habitación "con su cara gatesca muy lavada, bata suelta, el pelo en sortijas enroscadas con papeles, y un pañuelo blanco por la cabeza" (102). Asimismo le dice Dios a Luisito: "Tu abuela y tías parecen propiamente tres gatitos. Es que son ellas muy relamidas" (83). Y la misma Abelarda refiere que le dieron este mote porque "dicen que parecemos tres gatitos de porcelana" (190). También es notable en Abelarda el desarrollo del olfato. Cuando, llevada de los celos, busca cartas en el baúl de Víctor, advierte el narrador que "antes de descubrir el cuerpo del delito ya creía olfatearlo, porque el olfato era quizás su sentido más despierto en aquellas pesquisas" (251).

En cuanto a la actitud moral de las tres mujeres, hace pensar en gatos también. Se dice de los gatos que son animales ociosos y el narrador dice de Milagros que es una inútil. Las tres viven en la hora presente y no piensan en el día de mañana. Sólo se preocupan por sí mismas, saliendo cada noche al teatro y olvidando sus asuntos materiales cotidianos. Abelarda es la "insignificante", como el micho que duerme a sus pies, y Doña Pura se comporta con un egoísmo desprovisto de todo sentido moral. Acepta el dinero de su yerno cuando lo necesita, y cuando, desde la cocina, oye a Ponce decir que su tío está expirando, vuelve al comedor "con rapidez gatuna" (192).

El parecido físico y moral de las tres Miaus con el gato es el fruto de un proceso de metamorfosis del ser humano en animal, en fiera y hasta en monstruo. El egoísmo de Pura, la pasividad y ociosidad de Milagros, la falta de dominio sobre sí misma de Abelarda constituyen las tres causas principales de tal transformación de mujer en gata y de gata en fiera. Pura pasa de ser gato doméstico a gato salvaje cuando olfatea el olor del dinero. Así cuando Víctor saca de su cartera un billete de cien pesetas, ella lo toma "echando la zarpa al billete, como si éste fuera un ratón" (148); y cuando Víctor quiere llevarse a su hijo, Doña Pura arremete contra él "hecha una pantera" (361). En cuanto a Abelarda, cuando se da cuenta de que Luis ha intuido sus sentimientos por Víctor, le contesta al niño "asustándole con la fiereza de su semblante" (203). La misma Luisa, hija fallecida de Pura, se vio "trocada de madre en fiera" (305) por dejarse invadir por una pasión incontrolada.

Así comprendemos, primero, cómo el humano se vuelve animal y segundo cómo el animal doméstico puede recobrar instintos ancestrales y volver a un estado salvaje. El narrador de Galdós explica claramente este proceso regido por la ley de la supervivencia que impone una ley de violencia entre los animales: "Como las fieras enjauladas y entumecidas recobran, al primer rasguño que hacen al domador, toda su ferocidad, y con la vista y el olor de la primera sangre pierden la apatía perezosa del cautiverio, así Abelarda, en cuanto derribó y clavó las uñas a Luisito, ya no fue mujer . . ." (343). Asistimos en Abelarda a este

proceso de regresión, debido en ella a la pérdida de la razón y a la consecuente invasión de los instintos más primarios que llevan al individuo a manifestar una violencia ciega para la satisfacción de los mismos. Brota entonces la imagen de una jungla con su ley implacable del más fuerte y del más astuto, ley que rige en gran parte las necesidades de la selección y el progreso de las especies según la teoría desarrollada por Darwin en *El origen de las especies,* obra publicada en 1859 y que Galdós conocía bien.[2]

Otro fenómeno interesante de observar en la familia Miau es la formación de una comunidad gatuna por un tipo de mímesis. Abelarda viene a ser gata progresivamente, por mímesis con sus mayores: "La similitud del cariz de la joven con el morro de un gato no era muy marcada, al juntarse con las otras dos parecía tomar de ellas ciertos rasgos fisiognómicos" (112). Galdós completa la descripción del fenómeno sugiriendo que venía a ser como "un sello de raza o de familia", lo que añade la idea de una fatalidad de la que pueden difícilmente escapar los otros miembros y allegados de la familia. Esta fatalidad trágica constituye un obstáculo a la libertad y a la felicidad y contribuye a apartarlos de la sociedad. Así, de la comparación de las tres mujeres con gatos, el mote se extiende a toda la familia. Es la familia MIAU.

El nieto Luisito, criado entre el "run run" de las Miaus desde su infancia, no escapa de esta fatalidad. Se le suele aplicar el mote porque vive con sus abuelos y tías desde que su padre le abandonó. Por más que haga o piense, es un Miau. Para sus maestros como para los niños de su clase es un Miau. "Cara de gato", le dice Posturitas; "Miau tiene la culpa", dice otro al maestro. A fuerza de vivir con las Miaus, se le han imprimido los caracteres de la comunidad felina, que vienen a ser caracteres adquiridos, en virtud de la ley de herencia de las variaciones expuesta en las teorías de Darwin. En consecuencia, Luis llega a ser un personaje bastante solitario, egoísta, silencioso, pero muy presente y curioso. Le gusta observar y escuchar durante conversaciones o momentos cruciales. Así no se pierde una palabra de lo que pasa en casa, ni de las palabras de Villaamil, ni de las conversaciones de Abelarda con el novio, ni de las de Víctor con los novios. Y Dios se lo hace notar: "¿Pero a ti quién te mete a escuchar lo que dicen las personas mayores?" (356). Otro detalle que ilustra este tipo de mímesis que se puede observar entre los miembros de la misma familia es el siguiente: de las Miaus se ha dicho que se parecen tanto a los gatos "que era como si las tres hubieran estado rodando por el suelo en persecución de una bola de papel o de un ovillo" (112). Luis precisamente juega con los hilos de su tía; un día tuvo "la mala idea de tirarle del hilo de unos hilvanes y la tela se arrugó" (343), y es cuando recibe una manotada tremenda de su tía exasperada. Hasta el "ínclito Ponce", futuro yerno de Villaamil, empieza a comportarse como un gato, trabando una conversación "hocicante" con su novia Abelarda, estando "morro con morro" (196).

Este efecto de generalización, de invasión ineluctable de las características felinas, establece una distancia cada día mayor entre los Villaamil y el resto de la sociedad, como si no tuvieran nada en común con los que divulgan el mote a través de la ciudad, es decir con las otras especies. Se produce una deshumanización total, de modo que todo retorno a la situación inicial parece imposible, y por lo tanto parece imposible la colocación de Ramón Villaamil. O sea que no sólo los Miaus están señalados por rasgos distintos y se les atribuyen costumbres

distintas, sino que además se ven marginados de la sociedad como si estos rasgos distintos fueran vergonzosos. Los niños de la clase persiguen a Luisito, y en las oficinas del Ministerio el nombrado Guillén hace reír a todos sus colegas con las caricaturas que dibuja de Ramón. Los Miaus son víctimas de un ostracismo evidente. Aquí se percibe por supuesto el racismo latente que se atribuyó en su tiempo a las teorías de Darwin. Y con decir que el insulto "Miau" transformado en marca de infamia designa a la comunidad felina "como el *Inri*, el letrero infamante que le pusieron a Cristo en la cruz . . ." (325), la asimilación con el antisemitismo se hace deslumbrante.

Al contrario, Víctor aparece como un "ejemplar de los que parecen destinados a conservar y transmitir la elegancia de formas en la raza humana" (131). Es el "león de la ciudad", el número uno de los chicos "elegantes". Es también el águila, rey de las aves: "había nacido Víctor para las esferas superiores de la vida, como el águila para remontarse a las alturas" (251). Se destaca de los demás por su belleza y soberbia, belleza por la cual va a seducir y a engañar para mejor precipitarse sobre su presa. Destacan en estas comparaciones dos aspectos predominantes del personaje: su carácter seductor y embaucador, que domina a las mujeres con una conciencia aguda y perversa del poder que ejerce sobre ellas y su carácter peligroso por su maldad y su hipocresía, como lo expresa Ramón: "Para hacerle más temible, Dios que ha hecho tan hermosos a algunos animales dañinos, le dio a éste el mirar dulce, el sonreír tierno y aquella parla con que engaña a los que no le conocen, para atontarles, fascinarles y comérseles después . . ." (237). Su ingenio es inagotable, sus recursos infinitos; sabe manifestar crueldad y aplastar a los demás en su vida privada y en su vida profesional. Víctor es el vencedor, el que domina a todos, como lo indica su nombre, en contraste con Ramón, el fracasado, el vencido, y por esto asistimos a una exacerbación de sus rasgos animalescos a la inversa de Ramón que recobra poco a poco sus cualidades de hombre gracias a su preocupación moral.

Éste, Ramón Villaamil, jefe de esta sociedad o quizá más bien padre de esta comunidad, es el tigre. Pero en realidad es el menos salvaje de todos. Su edad y su situación de cesante hacen de él un ser amargado, anémico. Es un tigre "viejo y tísico" (69), "caduco y veterano" (85) y no una fiera robusta y viva. El narrador nos explica que esta decadencia e invalidez se agravó de modo notable cuando murió Luisa: "fue tomando su cara aquel aspecto de ferocidad famélica que le asemejaba a un tigre anciano e inútil" (161). Su animalización se produjo en una época de gran turbación psíquica y resalta cuando unos problemas vienen a perturbar su espíritu. En particular recobra su ferocidad cuando se reavivan sus sentimientos de rencor, especialmente contra el gobierno, es decir cuando le apremia el deseo de recobrar lo que le han quitado injustamente: "a la manera de lobo en ayunas, que sin reparar en el peligro de muerte se echa al campo y se aproxima impávido al caserío en busca de una res o de un hombre, así don Ramón se lanzaba otra vez, hambriento de justicia, a la oficina del Personal . . ." (257). Su agresividad no es innata ni gratuita. Se vuelve más salvaje aún después del golpe que le asesta su hija en la iglesia al revelarle la colocación de Víctor; y al final, cuando se entera de que Víctor quiere llevarse a su hijo, se le despiertan los instintos carnívoros.

Ramón Villaamil es la bestia salvaje preocupada por su sustento y el de los suyos, movido esencialmente por el hambre, aunque sea de orden psíquico o

metafísico. Preocupación natural, pues, que no denuncia ninguna maldad profunda. Su agresividad es aparente en la medida en que se manifiesta en la expresión y no comete nunca ningún acto agresivo. Es la revelación de su sufrimiento interior. Todos lo saben y nadie lo teme. Su mujer le dice: "eres inofensivo, no muerdes, ni siquiera ladras, y todos se ríen de ti" (88). Es una fiera lastimosa cuya transformación es otra de hombres más fieras que él. Se vuelve tanto más feroz cuanto más impotente se siente. Finalmente su voluntad de destrucción, su violencia, la tendrá que dirigir contra su propia persona, y quizá entonces, al escapar de su leonera, de su jaula, en este acto voluntario y razonado de huir de un mundo injusto y cruel, es cuando recobra su libertad y su humanidad.

En este último episodio de la novela, en esta transmutación del animal en hombre, aparece otro personaje esencial para este estudio, que sufre en aquel momento una transmutación inversa a la de Ramón: es Mendizábal, vecino de la familia felina. Lo presenta el narrador como un hombre bueno sin más tacha que su furiosa inquina contra el libre pensamiento. Sin duda por esto, por su bondad, es de todos los personajes de la novela el que más se asemeja a un hombre; es el hombre-mono, "hombre feísimo, de semblante extraño . . . de pelambre ralo y gris . . . las manos enormes y velludas, el cogote recio, el cuerpo roto, inclinado hacia adelante como resabio de una raza que hasta hace poco ha andado a cuatro pies. Al descender la escalera parecía que la bajaba con las manos, agarrándose al barandal" (129). A pesar de su filiación de gorila, Mendizábal era un hombre bueno, "benévolo, indulgente, compasivo, que se hacía cargo de las cosas. Sentía lástima de la familia, y verdadero afecto hacia Villaamil" (153). Atribuyéndole estas cualidades, Galdós lo alza al rango de raza superior, lo humaniza, colocándose en una perspectiva evolucionista estrechamente ligada en su espíritu a la noción de "humanidad" en el sentido moral de la palabra.

Este personaje y su actuación expone humorísticamente la antítesis de la doctrina creacionista presentada indirectamente en la novela por la estampita mirada por Luisito cuando está enfermo. Esta doctrina, que descansa en cierta interpretación del relato bíblico de la Creación, en que cada especie es creada separadamente por Dios, se opone explícitamente a la doctrina evolucionista de Darwin, según la cual todos los individuos descenderían de una misma especie; y Mendizábal era precisamente "aquel tipo de transición zoológica en cuyo cráneo parecían verse demostradas las audaces hipótesis de Darwin . . ." (153).

Pero al final de la novela, cuando vuelve Ramón y acecha a los de su casa, creyendo obrar bien Mendizábal le persigue "como cazador que anda quedito tras la res", y por esta actitud de animal de rapiña Ramón piensa por primera vez de él: "Ese animal me ha conocido y viene tras de mí" (385). Luego exclama: "jeríngate, animal", y poco a poco el hombre-mono se vuelve mono: "creía verle salir de todos los portales o agazapado en todos los rincones oscuros, acechándole para caer encima con salto de mono y coraje de león" (386). Persiguiendo a su antiguo amigo Villaamil, tratando de capturarlo para el cautiverio, Mendizábal se ha dejado poseer por los instintos primarios de sus antepasados y ha regresado en la escala zoológica. Encarna entonces toda la sociedad animalesca animada por el egoísmo y la injusticia. La metamorfosis del hombre en animal subraya la dualidad del mundo y su arbitrariedad. En un mundo como éste, sólo sobrevive el animal más feroz y astuto aplastando a los más débiles e inermes, según la ley de la selección natural.

Al lado de esta comunidad felina, encerrada sobre sí misma, vive la sociedad de los ratones. Los ratones se caracterizan por su minuciosidad en la tarea que se proponen. Dicha familia abarca tanto a Pantoja como a Posturitas y Silvestre Murillo, hijo del sacristán de la iglesia de Montserrat.

Pantoja es el tipo del funcionario adicto a su trabajo, capaz de sacrificarlo todo a su actividad laboral. Su constancia en el trabajo es comparable a la de un roedor. De manera general la sociedad burocrática está presentada a través de un prisma muy crítico; es la rata prolífica, destructora, roedora, que destroza al hombre de modo lento, disimulado e incontrarrestable. Víctor zahiere a estos tipos, increpándoles: "Ratas de oficina, idos a roer expedientes" (143). También es ratón Posturitas, por su rapidez y la viveza de sus movimientos y por ser un niño astuto. Lo gracioso es que Posturitas persigue a Luisito gritándole Miau y "plantándose frente al que fue su camarada, con las patas abiertas, el hocico risueño . . ." (280): el ratón persigue al gato. Ello no deja de hacer hincapié en la irracionalidad que puede presentar aquel enfrentamiento. La relación entre los dos grupos es una relación de persecución constante.

En medio de esta fauna metafórica actúa Canelo, el perro de los Mendizábal que acompaña a Luis en todos sus desplazamientos. Este animal le manifiesta al niño comprensión y amistad; es su amigo. Canelo es capaz de compartir la vida y las preocupaciones de un ser que no es de su "raza" y que por lo tanto no vive como él. En la calle, Canelo espera a su amigo, el cual va mirando objetos en los escaparates: "a veces decía a su compañero esto o cosa parecida: '*Canelo,* mira qué trompetas tan bonitas'. El animal se ponía en dos patas, apoyando las delanteras en el borde del escaparate; pero no debían de ser para él muy interesantes las tales trompetas, porque no tardaba en seguir andando" (76). Asistimos a la transformación física de Canelo, que se pone en dos patas, mientras, como lo hemos acentuado, Mendizábal al final de la novela se agazapa en los rincones como un animal. En otra ocasión se ve a Luis cargar con el álbum de sellos y bajar a la portería para enseñárselo a Paca y a Canelo. Esta comprensión entre los dos y esta tolerancia de parte del perro explica su personificación, incluso su humanización, pero sin excluir, con todo, una caracterización más realista que hace hincapié en sus instintos alimenticios. Las tres Miaus le dan golosinas y cuando entran provisiones en casa no le escapa el hecho. La señora de Mendizábal se lo hace notar a Luisito: "Así no hay quien haga bajar a Canelo de tu casa" (124).

El narrador prolonga la ambigüedad entre animal y persona aludiendo a sus inclinaciones sexuales: en lugar de ir al entierro de Posturitas, Canelo prefiere ir en busca de "alguna perra elegante y sensible" (272); mientras Luis está en el Congreso aguardando la respuesta a la carta de su abuelo, Canelo "había matado el tiempo . . . viendo las *muchachas* bonitas que pasaban, algunas en coche, con sus collares de lujo" (280). El narrador evoca las "depravadas excursiones" del perro, mas nunca desprecia ni vulgariza su comportamiento. Ya desde su primera aparición le designa por su nombre, Canelo, y a lo largo de la novela habla de él con simpatía, ternura y humor. Tiene además Canelo cualidades morales. Es inteligente y sabio. Se hace comprender con meneos de cola y comprende lo que hacen los hombres. Por poco adquiere el lenguaje: "Miraba el memorialista a su perro, el cual parecía decirle . . ." (152). Incluso tiene el sentido moral de las obligaciones: "*Canelo* salió de mala gana, por cumplir un deber social y porque no dijeran" (111). Luisito y Canelo son los únicos personajes de la novela que

comunican entre sí, por lo cual Canelo hace resaltar las carencias y defectos de los que le rodean.

Mundo animal y mundo humano tienen fronteras imprecisas. Los dos universos se desdibujan y Luis siente la necesidad de expresar la diferencia, aunque le parece difícil: "vio en los transeúntes *personas naturales,* y a *Canelo,* que a su lado seguía, le tuvo por verídico perro" (84). Aquí de nuevo la distinción entre realidad y ficción aparece confusa.

Otra presencia importante y determinante es, al final, la de los pájaros. Esta presencia real viene inspirada por una referencia bíblica en que Jesús aconseja a sus discípulos abandonarse en manos de la Providencia sin pensar en el día de mañana (*San Mateo* 6.25). Ramón, desengañado, se enfrenta con la indiferencia y el egoísmo de todos y se refugia en el mundo de la naturaleza y de los animales al que quisiera pertenecer: "ser pájaro sí que es cómodo y barato" (375). Los pájaros hacen surgir en su espíritu todo un contexto religioso y vienen a ser el receptor involuntario y mudo del balance de su vida. Pero la actitud de los pájaros suscita su rebeldía pues, después de darles comida como lo había hecho con su familia, de servirlos como lo había hecho con el Estado, los pájaros vuelan, mostrándose indiferentes e ingratos. Incluso el mundo animal le abandona y sólo le queda la solución que elige: darse la muerte.

Al mismo tiempo que el autor expone su observación sobre la actitud y el comportamiento de los Villaamil con respecto a los felinos, el argumento se desarrolla, presentado en un estilo en el que florecen las alusiones a toda clase de animales. Son comparaciones, metáforas o clichés, incluso juegos de palabras que llenan la obra de humor e ironía. Los recursos estilísticos ayudan a la lectura simbólica de la novela.

Esto se comprueba primero al salir del círculo Villaamil; entonces aparecen otros personajes deformados por los espejos de la animalización. La señora de Mendizábal es una vaca que se sienta "acomodando los cuartos traseros en el banquillo" (64); la señora de Cucúrbitas es la "imitación humana del elefante *Pizarro,* tan popular entonces entre los niños de Madrid" (77); su marido es un "pollancón rubio, ralo de pelo, estirado, zancudo . . ." (335). Estas comparaciones, más fugitivas, sirven para atraer la atención sobre un rasgo en particular de la persona. También pueden permitir que se revelen rasgos comunes y se establezcan correlaciones entre varios personajes o varias especies. Las comparaciones con pájaros y más especialmente con aves de corral sugieren la estupidez: Cucúrbitas se parece a un "vástago precoz de la raza gallinácea" (335). Las comparaciones con insectos insisten sobre las características de un grupo o colectividad. La administración se vuelve "una colmena donde se labra el panal amargo de la Administración" con intenso "tráfago y zumbido" (322). En aquella colmena se afana el valiente bicharraco Pantoja, como si fuera la abeja reina. Pero a Villaamil no le parece que haya más que zánganos. Se ve cómo la imaginación creadora de Galdós se divierte. A través de estos datos disparatados, inesperados, transparece su gusto por la zoología. Gracias al catálogo establecido por Berkowitz, sabemos que en efecto su biblioteca contaba con obras científicas sobre el comportamiento animal, la inteligencia o la evolución de las especies.

Las metáforas pueden aparecer en un apellido que permite luego hacer juegos de palabras que realzan el estilo y el humor produciendo efectos cómicos. Es el

caso de Pez y su familia: "El Jefe de aquel departamento, sobrino de Pez y sujeto de mucha escama . . ." (257); "Si mi mujer fuera Pez en vez de ser rana, ¡ay!, no estaría yo en seco" (313).

También surgen comparaciones hechas por los personajes mismos con una voluntad de crítica evidente de los unos sobre los otros y viceversa. Así el cojo Guillén es "un sapo venenoso que en cuanto ve algo que no es sucio como él, se irrita y suelta la baba" (240). Pertenece éste a la familia de los batracios. Doña Pura, indignada por las caricaturas de Guillén, se muestra determinada a echarle de su casa: "Yo le diré a ese galápago que no vuelva a poner los pies en mi casa" (240). Más tarde en la oficina un colega suyo advierte su parecido con la tortuga. Ramón, hablando de uno de sus empleados, dice: "Era tan asno . . . ¡qué hombre más animal!" (215); de Guillén: "esa garrapata" (323) o "ese piojo" (326); de Pantoja: "ese mal bicho" (330) o "ese perro" (323). Es decir, no sólo el lector mira este bestiario sino que al mismo tiempo los animales de este bestiario se juzgan entre ellos y salen de su papel para echar un ojo crítico sobre el espectáculo creado, imaginado por el autor, como en la obra leída por Luis, *Los animales pintados por sí mismos.* Este segundo bestiario, creado por los animales del primero, una vez más hace difícil la distinción entre realidad y ficción. Los espectáculos se entrecruzan; los diferentes planos se superponen o se combinan como los juegos de puntos de vista y permiten al novelista poner de relieve su propia ideología.

El bestiario de Galdós se refleja en su propia representación, revelando así todos los defectos de los personajes que la componen, como los de los grupos que componen la sociedad humana. En efecto, la ironía que alcanza a los personajes también la amplía a los grupos sociales, no a través de una comparación con un animal, sino a través de un adjetivo, un verbo o un sustantivo que evoca al animal o la crueldad que impera entre los animales. El Estado es "perro Estado" (144) y todos los que pertenecen a la Administración son perros y cometen perrerías, incluso los ministros. Las credenciales son para los que "se las ganan enseñando los colmillos" (88). La misión de Pantoja, como mediador entre el contribuyente y el Estado, es "impedir que ambos se devoren, y no quedarían más que los rabos" (140). Los usureros, como el padre de Posturitas, son como sanguijuelas: "viven de chuparle la sangre al pobre" (63); los oportunistas que han conseguido permanecer en la Administración a pesar de los cambios de gobierno han "mamado en todas las ubres" (258); etc.

La corrupción que reina en todo el país hace surgir la imagen de suciedad, de porquería y de puercos. "Ese puerco país" o "ese puerco Madrid", dice Ramón exasperado por la cesantía, y maldice a todos los gobernantes: "Allá se van el país y el Ministro en los puercos y desagradecidos . . ." (311), "se han portado cochinamente" (371), tanto "la muy marrana Administración" (371) como "el Ministerio del cochino ramo" (380). Y para acabar con esta "puerca tierra" (371), coge el "cochino revólver" (389) y se da la muerte.

También incluye Galdós clichés o tópicos para intensificar, aunque artificialmente, la presencia animal: "tener malas pulgas" (63), "son peores que la filoxera" (74), Ramón es "incapaz de matar una mosca" (85), Abelarda tiene "cara de carnero a medio morir" (204), etc. La presencia animal se hace muy densa.

Todos estos procedimientos añaden y mezclan la intención cómica a un proceso sutil de investigación psicológica. El relato se transforma en un fresco

extraordinario, incluso en los episodios secundarios: "*Miau* peleándose con *Posturas* era espectáculo nuevo . . . algo como ver la liebre revolviéndose contra el hurón, o la perdiz emprendiéndola a picotazos con el perro" (123). Hasta puede alcanzar dimensiones míticas cuando el autor añade referencias culturales, bíblicas o mitológicas. Víctor es un "monstruo" y su carácter diabólico, plasmado varias veces en los nombres que se le atribuyen (como Mefistófeles) o en las comparaciones que se hacen de él con Satanás o el Diablo, halla su remate en el calificativo de "bestia apocalíptica" (351). Él mismo quiere ilustrar su presencia maléfica con una imagen impresionante para Abelarda: "En mí tienes un trasunto del Prometeo de la fábula. He arrebatado el fuego celeste, y en castigo de esto, un buitre me roe las entrañas" (179).

Estas referencias introducen el aspecto negativo de la animalidad, la agresividad, el salvajismo y el espanto. Al mismo tiempo, los símiles múltiples son una revelación del universo particular del autor. ¿Dónde se sitúa entonces Galdós en este universo animalesco? A través de su interés y adhesión a las doctrinas científicas de su época, aparece como hombre desilusionado, aterrado por el egoísmo, la codicia, la crueldad y violencia que rigen las relaciones humanas.

Université Lyon 2

NOTAS

[1] Ampliamos en estas páginas los estudios que otros ya han dedicado a esta importante dimensión de *Miau* (Paradisis, Dölz-Blackburn; véase también Lowe).

[2] La primera traducción al español de esta obra es de 1877. A partir de esta fecha menudearon las obras, conferencias y artículos polémicos sobre las doctrinas de Darwin.

OBRAS CITADAS

Berkowitz, H. Chonon. *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio.* Las Palmas: El Museo Canario, 1951.

Darwin, Charles. *Origen de las especies por medio de la selección natural o conservación de las razas en su lucha por la existencia.* Trad. Enrique Godínez. Madrid: José de Perojo, 1877.

Dölz-Blackburn, Inés. "La animalización de personajes en *Miau* de Galdós." *Explicación de Textos Literarios* 10.2 (1981-82): 53-60.

Lavater, Johann Caspar. *Elementos anatómicos de osteología y miología para el uso de los pintores y escultores.* Trad. al francés por Gauthier de la Peyronie, y de éste al castellano por Atanasio Echevarría y Godoy. Madrid: Vega, 1807.

———. *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.* Trad. H. Bacharach. Lausanne: L'Age d'Homme, 1979.

———. *Sistema de Lavater, sobre los signos fisiognómicos o medio de penetrar las disposiciones de los hombres y sus inclinaciones.* Barcelona, 1845.

Lowe, Jennifer. "Animal Imagery in *Misericordia.*" *Anales Galdosianos* 17 (1982): 85-88.

Paradisis, A. G. "La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós." *Thesaurus* 26 (1971): 133-42.

Pérez Galdos, Benito. *Miau.* 7.ª ed. Barcelona: Labor, 1982.

PRAGMATIC PLOYS AND COGNITIVE PROCESSES IN *LA INCÓGNITA*

Maryann Weber, S.N.D.

> La lecture nous donne des amis inconnus, et quel ami qu'un lecteur! . . . l'auteur espère avoir payé sa dette en dédiant cette oeuvre DIIS IGNOTIS.
>
> —Balzac

La incógnita explores both how we read reality and how we read texts. There is no doubt that Galdós is consistently conscious of his reader, whom he allots an active role in constructing his novels. Germán Gullón remarks that "El lector es parte de las novelas de Galdós; se le incluye en ellas, dando por supuesto no sólo que está enterado de los acontecimientos, sino que se interesa en ellos y va formando juicio sobre lo que está pasando y sobre las consecuencias de cuanto los personajes dicen y hacen" (112).[1] But although critics have noted Galdós's concern for the implied or virtual reader, less attention has been paid to the specific techniques with which Galdós describes, challenges, and occasionally attempts to manipulate the reader. Because *La incógnita* is structured by dialogue between the narrator and his narratee, the work offers a particularly interesting example of reading relationships. Galdós goes far beyond the common technique of inserting a series of interpellations or marks of complicity with the implied reader and actually makes the cognitive processes of the reader the central focus of the text.

Several preliminary questions can be raised about this dialogue with the narratee of *La incógnita*. Exactly who is the narratee?[2] How does the narrator interact with him? Further questions bear on how the narratee's "place" is carved out within the text by the illocutionary force of his interlocutor and on how he relates to the implied reader.

The identity of Equis has been one of the focal points of critical debate concerning *La incógnita*. Several important facts about the recipient of Infante's letters emerge from the text: he has been a friend since their adolescent school days at a "colegio" in Beauvais; he is a playwright, banished from Madrid to Orbajosa, and has prior knowledge of many of the persons that the narrator is meeting for the first time.

Structurally, Equis is not a presence in the novel; he is an absence. Or, more precisely, Equis functions as a series of disconnected absences, the silences which open at the end of each of Infante's letters. It would be inaccurate, of course, to say that one cannot read Equis's replies to Infante merely because they have not been included in the text. Quite simply, the replies (as real objects) have never existed, either within the fictional world or outside it. Yet the intermittent silences that constitute Equis's identity are charged both with semantic traits and, more importantly, with a pragmatic force that interacts with Infante's discourse

and helps to shape it. Infante accurately assesses his narratee: "eres . . . consumado gramático del idioma del silencio" (77).

Does Equis indeed have a separate identity? Sobejano argues cogently that "Infante y Equis son, claro está, la misma persona," calling the former an author-witness and the latter an author-judge who sorts the true from the false (92-93). Ricardo Gullón labels Sobejano's arguments "brilliant" but expresses reservations about his conclusions. Gullón maintains that it is not self-evident that Infante and Equis are identical because the activities of Equis and his discursive role place him "del lado del lector" (28-30). The most convincing hypothesis seems to be a combination of both critics' assertions, as well as Gullón's analysis of Equis as "leyente" and Tarrío's argument that the dates of the letters make the receipt of any "real" answers impossible (78). The closeness of the relationship between narrator and narratee seems to support the psychoanalytic explanation which envisions the person for whom a text is written as existing within the psyche of the writer but composed of elements from outside the self. In this framework, the narratee is seen as both a projection of the writer's needs and a reflection of a possible "real" reader, an image of the Other within the text.[3] Insofar as Infante, the fictional writer, has a textual correlate of what would be a human psyche, Equis is the internal image of the person for whom Infante puts his words onto paper. Jacques Lacan says: "'Style is the man.' Would we still ridicule that formula if we merely lengthened it: the man to whom one speaks?" (15-16; my translation). We are defined by our choice of interlocutor.

The symbiotic relationship that exists between narrator and narratee in *La incógnita* is heightened by the plot, which is part *Bildungsroman* and part detective story. Infante possesses many of the facts, the raw data of events in Madrid (although some key items elude him), whereas Equis, isolated in backward Orbajosa, has better interpretative skills but no opportunity to make first-hand observations. As a result, Equis and Infante become codependent, without ever fusing into a single mind. Indeed, they become more distinct as personalities when Infante falters socially and politically and becomes increasingly obsessive, while Equis calmly produces the most coherent explanation of events in the pseudo-document, *Realidad*. Perhaps we must finally conclude that the author simply wanted the narratee always to remain "D. Equis X," as he is first addressed–double X, and therefore an insoluble equation.

Although narrator and narratee are clearly codependent and even, to a certain extent, co-operative (with the emphasis on "operative"), they engage in a pragmatic tug-of-war. An examination, from a linguistic perspective, of the way the narrator addresses his epistolatory confidant reveals how the narrator's speech creates Equis's "place" in the novel. The concept of "place" as used by Flahaut is a social construct based on implicit assumptions regarding status and roles; it corresponds roughly to the common English use of the word when we speak of someone having a certain "place" in society.

When Infante addresses Equis, he uses a high proportion of verbs in the imperative or interrogative form. An imperative verb always carries with it an illocutionary force (as soon as its meaning is comprehended), whether or not the person to whom it is directed ever acts upon it (Récanati, *Enoncés* 247).[4] Infante often gives orders to Equis: "Cállate la boca" (147); "Prepárate para la próxima"

(139); "No pongas el ceño de moralista" (171). In addition, this illocutionary force implies a specific social relationship between the interlocutors: by ordering Equis, the narrator shows that he considers himself to have a position of authority, to be socially superior to his interlocutor: "¿Te deja a media miel? Pues fastídiate, y aguántate, y revienta" (73). Yet, this self-asserted superiority conflicts with other forms of address within the text. Infante calls Equis "mi mentor" (79) and recognizes Equis's superior talents (145). Frequently he asks for advice: "[D]ime algo, ilumíname" (215). Seeking advice places the speaker, at least temporarily, in a position of inferiority in relation to his interlocutor.

Questioning also conveys an illocutionary force and solicits a response. When a question is addressed to the interlocutor, the latter may answer or not; but to refuse to answer is in itself a kind of response: silence after a question is charged with meaning. Consequently, there is no purely neutral answer possible to the narrator's questions that punctuate the letters and maintain contact with the recipient. The narratee is obligated to respond (by words or by silence) and a pragmatic tension results. Some questions serve to emphasize details: "¿Ves qué moral?" (104). Others are a pretext for introducing new information: "¿Conoces tú a Trujillo, el banquero, y a su señora, Teresita Trujillo? De seguro que no les conoces" (105). Many function only to stimulate the curiosity of the narratee and, through him, that of the implied reader as well: "¿No adivinas lo que es?" (94). The high frequency of verbs with illocutionary force (imperative, interrogative) prods the reader to remember that there are two simultaneous stories: the story of the lovers' triangle and that of the narrator-narratee dyad.

The result of these up-down shifts in illocutionary force and social "place" is a highly ambiguous relationship with Equis that fluctuates from rudeness to obsequiousness, from camaraderie to pleading. These pragmatic variations in the narrator's speech parallel the shifting dynamics of the narratee's role in absentia. Although Equis may be continually called upon, put down, or appealed to, he is not passive. He is perceived as actively seeking information, reacting to Infante and advising him, and therefore generating a force of his own. When the narratee asks for more information, he partially controls the content of Infante's letters: "¡Qué pesado estás con tu exigencia de que te cuente algo de mi campaña, y de cómo he puesto las paralelas para rendir plaza tan bien artillada y defendida!" (122). The narrator gripes but submits to Equis's demands. At other times Infante refuses these requests: "El encargo que me haces de que te describa la casa de Orozco, con todo lo que hay en ella, fondo y forma, añadiendo un croquis de los tipos diversos que la frecuentan, no lo puedo desempeñar en esta carta" (93). In both cases the reader sees the effects without possessing Equis's words. It is as if one witnessed the perlocutionary force without the original locutionary force: the author inscribes in the text the paradox of a silent speech act.

Equis rejects certain explanations and provokes protests from his friend. The narrator clarifies his ideas by confronting them with those of Equis: "Orozco es, según tú, . . . merecería, según tú . . . . Fijas están en mi mente tus ardorosas alabanzas de este hombre, y créelo, me duelen . . ." (74). The narrator fears above all else the laughter of Equis (85, 128, 234). He anticipates it, either to provoke or avoid it. A kind of fencing match ensues, the narrator's language dueling with the silent laughter of the narratee: "Apuesto a que te reirás de mí al leerme, pues no caen bien, en hombres de nuestra edad descreída, el misticismo amoroso de

un Petrarca, ni la fiebre de un Werther . . ." (72). The narratee's perceived laughter is often therapeutic: it attempts to cure Infante of his folletinesque exaggerations and exalted emotions. It causes him to alter his narration: "Suprimo las imágenes porque te estás riendo de mí, y de seguro dices al leerme: 'iMiren el tonto ése!'" (55). Laughter is usually a relatively minor paralinguistic element, but in *La incógnita* it becomes a pragmatic force which deflects or refines the narrator's judgments and remains a permanent damoclean threat to his tale-telling.

The narrator frequently seeks advice from Equis: "¿Qué te parece? ¿te ríes? Dame tus graves consejos, alma de cántaro; vacía ese saco de filosofías pardas y de marrullerías espirituales" (78). But those counsels he asks for are precisely the explanations and connections needed to complete the textual network and formulate hypotheses–in other words, to read the text: "Complétala tú, si puedes, añadiendo tu saber al mío" (160). The narrator's questions are also a challenge: "¿Cómo me explicas esto tú, sociólogo y psicólogo: tú que sabes tanto, y que, de tanto saber, no se te puede aguantar?" (68). Narrator and narratee thus collaborate and demonstrate what Borges so aptly expresses: reading is not an entity but a relation: "Mas vienes tú con la otra mitad, . . . y ya tenemos el ser completo y vivo" (252).

Up to this point, we have examined only the pragmatics of the relationship between narrator and narratee, a relationship based on shifting interpersonal forces and the unstable social "place" occupied by Equis. In the context of *La incógnita,* the interplay of these forces between narrator and narratee raises the basic issue of the text: the role of the reader. Galdós elucidates this role by exploring, both narratively and discursively, the cognitive processes that constitute the act of reading itself.

The problem of reading is clearly posited in the first visit Infante pays to Cisneros. Infante cannot read the events he witnesses (Urey 80-81). Strolling through his godfather's gallery, Infante reveals his incompetence: he cannot understand art. The paintings bore him: "Es que no . . . entiendo [el arte], y tengo la franqueza de decirlo . . . . Repito que soy muy bruto, y declaro que mi antipatía a las tales tablas no es inferior a la que me inspiran los códices en lengua sabia, de ésas que no entiende ya ningún cristiano" (50). Art, like society, is a sign system that he cannot decode. Though he observes "lealmente" (111), remembers accurately (or so he claims), and notes everything around him, he never penetrates the heart of the matter. He speaks of "este jeroglífico" (231), "enigmas" (151), and the need to "descifrar." But his inadequate reading compromises his writing. The irony is that, despite his own inability to decode, Infante becomes a teacher of reading, attempting to direct the cognitive processes of his confidant.

The narrator consciously controls the information that the narratee has access to and the order in which the information becomes available. Both maneuvers are crucial. Infante manipulates and hides facts: "¿Te he contado que la noche de Navidad cenamos en casa de Orozco . . .? Pues, mira, tampoco lo cuento ahora" (128). He also tampers with the order of exposition: "Con este recursillo pensaba yo construir artísticamente la narración para jugar con tu curiosidad; pero, chico, se me ha escapado antes de tiempo, y yo no borro nada de lo escrito. En rigor, debo preferir el orden lógico del relato a las triquiñuelas del oficio narrativo, que

no son para usadas por aprendices" (202). These feigned slips of the pen are not innocent. Empirical investigations in cognitive psychology demonstrate that the order in which information is presented, called the "primacy effect," enormously influences the reader's judgments (Sternberg 93-96). The old cliché that first impressions count is scientifically valid. A change in the order of narration is an attempt to manipulate the narratee's judgment–and the implied reader's interpretation as well. The preceding example shows Infante overtly reordering events in an ironic mode.

Manipulating the order of events is not the only way in which the narrator influences the cognitive processes of the narratee-reader. He tells Equis how to create mental images, how to link information to cognitive schemata, how to formulate hypotheses, what conclusions to reach, how to achieve closure, how to respond emotionally, and, most outrageously, even at what rate to read the letters. Taken together, these cognitive processes constitute the act of reading. (Equis, of course, is not particularly docile to all of Infante's directives.)

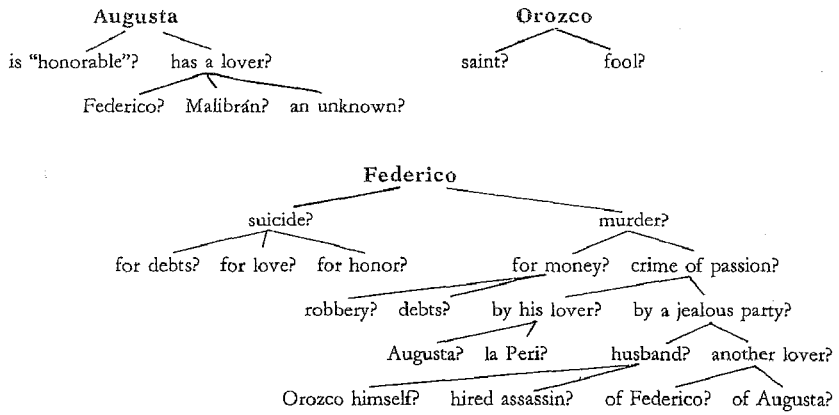
Image-making or ideating enables the reader to visualize scenes in the imagination. Infante issues directions: "Trae a tu imaginación aquellos guerreros afeitados que parecían curas, . . . piensa en el obispo Acuña, . . . reconstruye el cuño de la raza y tipo de la madre Castilla y podrás decir: 'Vamos, ya le tengo'" (49). The imperative mood sets the tone here. The narrator guides the imagination step by step, "pues así puedo yo introducirte y guiarte, señalándote lo que me convenga" (103).

Even more important than imaging is the formulation of hypotheses, which contemporary theories of reading emphasize as the most essential and dynamic strategy of the reader (Spiro 8; Rumelhart, "Understanding" 4; Brooks 73). The narrator of *La incógnita* constructs hypotheses for his narratee: "¿Pero no se te ocurre enlazarlo con otra cosa? ¿Me entiendes, tonto? ¿No se te ocurre, como se me ha ocurrido a mí, buscar un hilo entre la intención cristiana del grande hombre y el objeto de ella . . .? ¿No has pensado que el plan de Orozco pueda ser más sugerido que espontáneo? ¿No se te pasa por la cabeza que . . .? ¿Crees tú que . . .?" (174). In another passage the narrator explicitly shapes the questions that the reader might ask about la Peri: "Y ahora se me ocurre hablarte de la Peri. Dirás tú: '¿Y quién es la Peri? ¿Y por qué eslabona este tonto el nombre de Federico con el de ésa que no sé si es mujer, o gata, o yegua?'" (137).

Narrator-directed questioning is a significant intrusion because the reader is most active when hypothesizing. This process is related to the concept of *Leerstellen,* the "blanks" in the text. According to Wolfgang Iser, a blank is an absence between two presences, as, for example, between the background and the foreground, or between a cause and a consequence, which invites the reader to make the necessary connection between both facets (169-70, 182, 202). The explicit hypotheses in *La incógnita* are probably not the same as those which the implied reader will make, but they function as self-reflexive demonstrations of the process itself. The "blanks" become the hypothesis points of the text, like nerve synapses that stimulate a creative connecting leap.

The formulation of hypotheses is the basis of the narrative structure of *La incógnita.* The narrator is motivated by the persistent question: is Augusta "honorable"? But his replies multiply, like the many versions of the crime of "la calle del Baño" (Tarrío 76), and shatter the surface coherence and vectorization

of the text. The divergent explanations are rather like a mathematical game of possible permutations of a given set of elements.



Instead of leading to a single coherent conclusion, *La incógnita* functions as a mechanism for generating possible conclusions, for proliferating theories.

Cognitive psychologists like Rumelhart assert that "the fundamental processes of comprehension are taken to be analogous with hypothesis testing, evaluation of goodness of fit, and parameter estimation" ("Understanding" 3). Understanding a text usually means finding a coherent configuration of hypotheses. But coherence is precisely what Infante makes impossible. Ricardo Gullón links this multiplication of hypotheses to the perspective of the subjective narrator, and Infante himself alerts us to the fact that "La realidad filtrada por una consciencia no puede ser más que sucesión de hipótesis, cadena de incógnitas, o explicitadas o insinuadas" (12). But the problem of hypothesis generation is even more complex, because the implied author deliberately juggles the quantity, nature, and position of hypotheses in *La incógnita*, testing not only the content of the hypotheses but even the reader's ability to evaluate the cognitive process itself.

A reader's comprehension of a text depends largely on the ability to link both explicit textual elements and hypotheses with previous knowledge stored in the long-term memory; in other words, on the ability to activate schemata. These schemata are organized sets of data, processes, and the relation between them (Rumelhart, "Schemata" 34). The narrator makes direct references to the prior knowledge that Equis possesses, frequently reminding him, "como sabes" (57) and "ya conoces" (122), thus at the same time persuasively making him an accomplice and recalling the necessary interpretive schemata. Infante prompts: "Durante varias noches se trató del crimen misterioso de la calle del Baño (habrás leído algo de esto en la prensa)" (107). The integration of new information with cognitive schemata already in the memory assures comprehension. Linking schemata is one step in understanding a text, because meaning is a construction of the reader and not a given (Spiro 245-46). The narrator urges Equis to "enlazar" elements in order to reach conclusions. But Infante is not at all subtle: he also explicitly informs his narratee precisely which conclusions the latter should

reach–that Augusta is honorable; Orozco, less unselfish than he appears; etc.–and defends these conclusions vigorously.

While the readers construct their version of the text, they also react, and Infante does not leave his friend Equis's reactions to chance. He seeks to stimulate curiosity: "[C]on motivo de este suceso, inventa, zurce y enjareta argumentos más o menos aceptables, se me ha pegado algo del amaneramiento artístico, y aspiro a excitar en ti el interés de lector . . ." (201). He indicates at which points laughter would be appropriate: "Y ahora te diré otra cosa que te hará reír más" (47). He even orders melodramatically at the beginning of an episode: "Escucha y tiembla" (61). His directives to the narratee have all the detail and incisiveness of stage directions in an actor's script.

Just as the narrator tries to impose certain emotional reactions on Equis, he also tries to guide Equis's interpretation of events: "[Q]uiero quitarte de la cabeza esos juicios malévolos. Créelo . . . . Ríete de mí; pero acepta la versión que hoy te mando, que es la oficial, la verdadera. Que es honrada te digo, y si me lo niegas, hombre de poca fe, nos veremos las caras" (110-11). He asserts with humor and irony, but also with conviction: "Punto, punto aquí, vive Dios. Pon un punto como una casa, indiscreta pluma, o te estrello contra el papel" (56). He is not too successful in subduing Equis. Sometimes he must vigorously defend his version against the narratee's objections: "No, querido Equis: te juro que es retrato" (208).

In addition to controlling interpretations, Infante imposes his own rhythm on Equis's reading. Even though Equis pressures him, the narrator refuses to hand over information more quickly: "Modera tu impaciencia, voluntarioso y desocupado Equis. ¿Deseas saber pronto lo que pienso de mi prima? . . . Contén tu insana curiosidad . . ." (54). "No me arrancarás una sílaba más, y si te empeñas en que cante antes de tiempo, te trataré como a mis electores" (118).

It is evident that a double exchange of roles occurs. The narrator tries to teach the narratee how to read, and the narratee heavily influences the writing of the narrative. The narrator is keenly conscious of that ever-present absence who helps shape the narration. The reversal is completed when Equis sends his letter and thus has the last word in the novel. At the beginning the narrator had taken possession of the power of the word: "Yo resucito, y tú mueres" (44); in the end, he loses that power: "¿Qué es esto, Equis de mi vida? ¿Está escrito que yo he de volverme loco, y que seas tú quien me remate?" (249). The sentence is auto-reflexive of the act of writing, of course. The reader "remata," achieves, finishes off the narrator when the narration ends, and completes the narration, producing another text which is concretized in Equis's garlic chest manuscript. After seeing the *Realidad* manuscript, the narrator inquires: "¿Quién la ha escrito? . . . La letra es tuya, tuya, desfigurada" (251). But the narratee-reader replies: "¿. . . ni conoces tu propia escritura?" (253). The writer produces the manuscript, but the "text" is the work of both writer and reader.

There are at least three major consequences of this focus on the narrator-narratee relationship in *La incógnita*. First, the narrator underlines and clarifies the role of the virtual reader, which is to perform the cognitive operations described in the text itself. The absent Equis is a photographic negative of those strategies and activities which are the task of the reader: to formulate hypotheses, link information with the schemata stored in his long-term memory, interpret, react, and construct his own text. These activities, "mimed" for the reader by Equis,

serve as possible models for strategies the reader could be using. Not only does Galdós attempt to renew the novel as form, but he also proposes a more self-conscious type of reading.

Furthermore, the narrator of *La incógnita* does not merely reveal himself but actually creates himself through his interaction with Equis. To choose a receptor, the Other of dialogue, is to define oneself by expressing one's desires and psychological structure. Whether Equis is person or projection, he still fulfills this function. He is the Other, the one to whom the narrator talks, both as a character (at the discursive level) and as the inner image of difference.

Finally, the novel questions the triangular relationship among reality, reading, and interpretation. Infante, an incompetent semiotician, can neither read nor interpret signs. Equis, a competent reader, claims to be able to explain what his friend has seen and writes *Realidad* to capture the "real" truth. But if the original observer is unreliable, is it possible to arrive at the reality of a situation through a second-degree reading, a (possibly) adequate interpretation of a report which is already an inadequate reading of the facts? The virtual reader then interprets the interpretation of Equis superimposed on that of Infante. Can this third-hand decoding be "reality"? In *La incógnita* readers are confronted with the limits of their own reading and with the limits of reading itself.

Notre Dame College
Cleveland, Ohio

NOTES

[1] Other critics corroborate the importance of the reader for Galdós. See Tarrío (78), Ricardo Gullón (28-32), and Kronik (227-28). Ross deals with reader response specifically in relation to the passage from serialized fiction to single-volume publication.

[2] The term "narratee" is, by now, well established in critical discourse. For further discussion of the concept of fictionalized reader or the term narratee, see Ong, Prince, Piwowarczyk, and Genette (*Figures* and *Nouveau Discours* 90-92). We will use "the writer" or "the implied author" in the technical sense of the French term "scripteur," that is, the writer in the text, not the subject of a biography. "Implied reader" (or virtual reader) is used here in Iser's sense of "a network of response-inviting structures" (34-38). The implied author communicates with the implied reader; the narrator communicates (directly) with the narratee and sometimes, through the narratee, with the implied reader. For additional discussion of various types of "readers," see Coste.

[3] A related but somewhat different approach is taken by Le Galliot (46-47).

[4] "By the illocutionary force of an utterance is to be understood its status as a promise, a threat, a request, a statement, an exhortation, etc. By its perlocutionary effect is meant its effect upon the beliefs, attitudes or behaviors of the addressee and, in certain cases, its consequential effect upon some state-of-affairs within the control of the addressee" (Lyons 2: 731).

WORKS CITED

Balzac, Honoré de. Dedication. *L'Elixir de longue vie.* Vol. 7 of *La Comédie humaine.* Paris: Seuil, 1966.

Brooks, Peter. "Constructions psychanalytiques et narratives." *Poétique* 61 (1985): 63-74.

Coste, Didier. "Trois Conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire." *Poétique* 43 (1980): 334-71.

Flahaut, François. *La Parole intermédiaire.* Paris: Seuil, 1978.
Genette, Gérard. *Figures* III. Paris: Seuil, 1972.
———. *Nouveau Discours du récit.* Paris: Seuil, 1983.
Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid: Taurus, 1976.
Gullón, Ricardo. Introduction. *La incógnita.* Madrid: Taurus, 1976.
Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Trans. David Wilson. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.
Kronik, John W. "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata." *MLN* 97 (1982): 272-310.
Lacan, Jacques. *Écrits* I. Paris: Seuil, 1966.
Le Galliot, Jean. *Psychanalyse et langages littéraires.* Paris: Nathan, 1977.
Lyons, John. *Semantics.* 2 vols. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977.
Ong, Walter J. "The Writer's Audience Is Always a Fiction." *PMLA* 90 (1975): 9-21.
Pérez Galdós, Benito. *La incógnita.* Madrid: Taurus, 1976.
Piwowarczyk, Mary Ann. "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory." *Genre* 9 (1976): 161-78.
Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." *Poétique* 14 (1973): 178-96.
Récanati, François. "Le Développement de la pragmatique." *Langue Française* 42 (1979): 6-20.
———. *Les Énoncés performatifs.* Paris: Minuit, 1981.
Ross, Kathleen. "Galdós' *El audaz:* The Role of Reader Response in Serialized Spanish Fiction." *Modern Language Studies* 11 (1981): 33-43.
Rumelhart, David E. "Schemata: The Building Blocks of Cognition." *Theoretical Issues in Reading Comprehension: Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education.* Ed. Rand J. Spiro et al. Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1980. 33-58.
———. "Understanding Understanding." *Understanding Reading Comprehension: Cognition, Language and the Structure of Prose.* Ed. James Flood. Newark, Del.: IRA, 1984. 1-20.
Sobejano, Gonzalo. "Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita* y *Realidad* de Galdós." *Revista Hispánica Moderna* 32 (1964): 89-107.
Spiro, Rand J. "Constructive Process in Prose Comprehension and Recall." *Theoretical Issues in Reading Comprehension...* Ed. Rand J. Spiro et al. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, 1980. 245-78.
Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.
Tarrío, Ángel. *Lectura semiológica de "Fortunata y Jacinta."* Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982.
Urey, Diane F. *Galdós and the Irony of Language.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

NARRATIVE PLAY AND SOCIAL CONTEXT IN *TORQUEMADA EN LA HOGUERA*

William M. Sherzer

In recent years Pérez Galdós's *Torquemada en la hoguera* has been the source of a number of studies that serve as a clear illustration of the depth and breadth of current Galdós criticism. Parallel to the development of literary theory in general, various approaches have been adopted in the study of this short novel, the first volume of the *Torquemada* series. (Boudreau has laid to rest any final doubts about the unity that exists among the four works.) While actual interpretive differences are at times minimal, there is a wide variation in the critical methodologies that lead to each interpretation, methodologies that vary in scope from the socio-historical and socio-economic approaches of Sánchez Barbudo, Earle, and Blanco Aguinaga to the recent, strictly textual studies of Urey and Lowe. While Blanco Aguinaga expresses the desire to "precisar en lo posible qué función específica, concreta, cumple la Historia en la estructuración de un texto galdosiano" (98), Urey writes that "[t]his novel has less to do with constructing a perfect moral *exemplum* than with identifying the conventions of reading which govern the texts of novel, society, and self" (100). Because of the complex nature of *Torquemada en la hoguera,* these two contrastive readings are not mutually exclusive but interdependent and support each other's conclusions. This interdependency can be made clear by combining a sociohistorial, socioeconomic approach to Torquemada as a *converso* with the narratological method of critics such as Urey and Lowe.

There are a number of subtle indications that Torquemada may be a *converso.* Though no strict historical evidence exists, it has generally been suspected that Tomás de Torquemada, the founder of the Inquisition and, by allusion, the protagonist's prototype, was of Jewish lineage. Should Galdós's readers miss this connection, they will find it in the implicit identification between usurer and Jew in Spanish society, an association made even more explicit by Galdós's use of the slang word "judío" in reference to Torquemada. In *The Jew in the Novels of Benito Pérez Galdós,* Sara Schyfter maintains that the usurer symbolically represents a *false* convert and that this symbolism demonstrates the protagonist's inability to comprehend the spiritual values necessary in the modern world. A close textual reading of this first volume of the series substantiates such a definition of Torquemada, while the role of the narrator and certain aspects of the narrative structure are necessary to the resolution of this question.

At the outset of the novel the author develops an essential construct: the creation of a first-person narrator who will in turn describe, from his point of view, the character and personality of the protagonist. The narrator's presence is evident from the first words, "Voy a contar...," and continues in his many references to himself as a "real" member of the society being described. This sense of narrator as character is heightened not only by his personal contact with

the other characters of the novel but also by doubts he raises about the reliability of his own narration. As Lowe points out, this unreliability draws the reader closer to the characters and "encourages his readers to form their own opinions" about them (94). At the same time, the disappearance of narrative authority creates a state of confusion that is key to the novel at every turn, especially with regard to one of the major themes of the work: charity. In the attempt to save his son's life, Torquemada seeks to use charity as a mediating factor. From the moment he makes this decision, the usurer is–supposedly–operating on foreign ground and therefore not acting rationally within his character. I say *supposedly* because in reality Torquemada carries his materialistic principles with him to this terrain and by doing so further complicates the possible levels of confusion that might arise in the mind of the narrator, the reader, or Torquemada himself. Torquemada's soliloquy upon leaving Isidora and Martín illustrates the Cervantine complexity of the character's vision of himself:

> –¡Vaya, que es bueno ser bueno!. . . ¡Siento en mi interior una cosa, un consuelo. . .! ¡Si tendrá razón Martín! ¡Si se me pondrá bueno aquel pedazo de mi vida!. . . Vamos corriendo allá. No me fío, no me fío. Este botarate tiene las ilusiones de los tísicos en último grado. Pero ¡quién sabe!, se engaña de seguro respecto a sí mismo y acierta en lo demás. A donde él va pronto es al nicho. . . Pero los moribundos suelen tener doble vista, y puede que haya visto la mejoría de Valentín. . .; voy corriendo, corriendo. ¡Cuánto me estorban estos malditos cuadros! ¡No dirán ahora que soy tirano y judío, pues rasgos de éstos entran pocos en libra!. . . No me dirán que me cobro en pinturas, pues por estos apuntes, en venta, no me darían ni la mitad de lo que yo di. Verdad que si se muere valdrán más, porque aquí cuando un artista está vivo nadie le hace maldito caso, y en cuanto se muere de miseria o de cansancio le ponen en las nubes, le llaman genio y qué sé yo qué. . . Me parece que no llego nunca a mi casa. ¡Qué lejos está, estando tan cerca! (928)

These final lines–"¡Qué lejos está, estando tan cerca!"–are a fitting conclusion to a paragraph that demonstrates the protagonist's constant ambivalence towards the line of action upon which he has embarked. One is tempted to evoke as a possible Cervantine source Don Quijote's decision not to retest his helmet after repairing it: "lo tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje" (1: 89). In the cases of both protagonists the need for self-deception is so great that the character loses control of his true feelings. And as the reader perceives Torquemada through the eyes of another character, the narrator, by extension that character either suffers the same confusion or is its very originator.

The narrator's confusion is most essential when he creates Torquemada's seeming potential to be humane. Torquemada's correct marital relationship and his love for his children, especially Valentín, develop in him a level of humanity that would otherwise have no reason to exist. Sánchez Barbudo expresses these sentiments when he refers to the narrator's "dureza . . . que queda, como en Cervantes, ampliamente compensada por una mirada llena de ternura, comprensiva y amorosa, hacia el carácter que está creando" (52).[1] That "mirada llena de ternura" first appears in the initial chapter of *Torquemada en la hoguera*, when the narrator describes Torquemada's relationship with his wife, a woman of "excelentes prendas y circunstancias," according to "*todos los que tuvimos el honor de tratarla*" (my italics):

Falleció de cólico miserere, y he de decir, en aplauso a Torquemada, que no se omitió gasto de médico y botica para salvarle la vida a la pobre señora. Esta pérdida fue un golpe cruel para don Francisco, pues habiendo vivido el matrimonio en santa y laboriosa paz durante más de cuatro lustros, los caracteres de ambos cónyuges se habían compenetrado de un modo perfecto, llegando a ser ella otro él, y él como cifra y refundición de ambos. Doña Silvia no sólo gobernaba la casa con magistral economía, sino que asesoraba a su pariente en los negocios difíciles, auxiliándole con sus luces y su experiencia para el préstamo. Ella defendiendo el céntimo en casa para que no se fuera a la calle, y él barriendo para adentro a fin de traer todo lo que pasara, formaron un matrimonio sin desperdicio, pareja que podría servir de modelo a cuantas hormigas hay debajo de la Tierra y encima de ella. (905)

Though Doña Silvia shows herself to be as frugal as her mate and the description creates an obvious comic irony in a paragraph designed to portray a model family,[2] the objective of the description is nonetheless to underline the harmony of their marriage. This touch of tenderness allows for the compassion felt not only by the narrator, as Sánchez Barbudo tells us, but also by the reader, who is led to perceive the anguish that a good husband and a loving father suffers, regardless of his other character traits and regardless of his qualified reasons (Valentín's genius) for loving his son. The importance of these early passages cannot be underestimated, for all that follows in the novel will contain two levels of meaning that use these statements as their point of departure. The narrator presents his character in such a way as to ridicule Torquemada's materialistic and hypocritical attitudes, but at the same time the protagonist's pain and confusion guarantee the authenticity of his suffering. Were the usurer not presented with at least a minimal level of sympathy, his genuine anguish would never be established.

This basic narrative structure of hypocrisy versus suffering will break down towards the close of the novel, however, and with shocking revelations for the reader. At the end of the eighth chapter Torquemada is in conversation with Tía Roma, an old rag picker who has been closely connected with the family since Silvia's childhood. In an implicit admission of his own lack of spirituality, Don Francisco recognizes in the old woman's disdain for material wealth a sign of a direct link to the divine ("Reza tú también, reza mucho hasta que se te seque la boca, que tú debes ser allá muy bien mirada, porque en tu vida has tenido una peseta" [920]) and asks for her intercession on behalf of Valentín. But when Torquemada attempts to carry out his dealings with Tía Roma on the level of "compra-venta," the old woman totally rejects his attitude. She combines the roles of conscience and spiritual truth, both of which the symbolism of her name underlines: Roma or Jerónima, the first standing for the site at which the word of God is delivered to humankind, the second symbolizing perhaps the most pure and self-sacrificing of all the saints.[3] Once the character of Tía Roma is fully defined as the single pure and wholly spiritual voice in this text, a voice of authority recognized above all by Torquemada himself, a totally denunciatory paragraph undermines any narrative statements of marital harmony that may have appeared earlier in the text:

–Déjeme . . . le conozco a usted desde que se quiso casar con la Silvia. Y bien le aconsejé a ella que no se casara . . ., y bien le anuncié las hambres que había de pasar ... me *paice* que fue ayer cuando le contaba los garbanzos a la cuitada de Silvia y todo lo tenía usted bajo llave, y la pobre estaba descomida, trasijada y ladrando de hambre. Como que si no es por mí, que le traía algún huevo de

ocultis, se hubiera muerto cien veces. ¿Se acuerda de cuando se levantaba usted a media noche para registrar la cocina a ver si descubría algo de condumio que la Silvia hubiera escondido para comérselo sola? ¿Se acuerda de cuando encontró un pedazo de jamón en dulce y un medio pastel que me dieron a mí en casa de la marquesa, y que yo le traje a la Silvia para que se lo zampara ella sola, sin darle a usted ni tanto así? ¿Recuerda que al otro día estaba usted hecho un león, y que cuando entré me tiró al suelo y me estuvo pateando? Y yo no me enfadé, y volví, y todos los días le traía algo a la Silvia. . . Era una *mártira,* don Francisco, una *mártira;* ¡y usted guardando el dinero y dándolo a peseta por duro al mes! Y *mientre* tanto, no comían más que mojama cruda con pan seco y ensalada. Gracias que yo partía con ustedes lo que me daban en las casas ricas, y una noche, ¿se acuerda?, traje un hueso de jabalí, que lo estuvo usted echando en el puchero seis días seguidos, hasta que se quedó más seco que su alma puñalera.... (930-31)

This paragraph is essential to a final understanding of the protagonist's personality. When we compare the words of Tía Roma with the narrator's earlier description of Torquemada's marriage, it becomes evident that the suffering that Tía Roma describes in no way befits a couple that has "vivido . . . en santa y laboriosa paz durante más de cuatro lustros." The reader is faced with a problem and must make a choice. One may either decide that Galdós has simply forgotten the exact words of his earlier passage, or one may interpret Tía Roma's condemnation as the confirmation of the narrator's unreliability. The first choice is merely a hypothesis, for one cannot ultimately prove the unreliability of an author's memory. Furthermore, in this particular case one would have to conclude that a memory lapse on the part of the author has resulted in a logical narrative structure. The second choice presumes a calculated creation of two story lines. Until this moment the reader is able to entertain a certain level of sympathy or pity for a character who, regardless of his serious personal failings, has lost a beloved wife and is in danger of losing his even more beloved son. But at this point in the text that sympathy is undermined as the reader is made aware of the true relation between Torquemada and his wife. Torquemada's genuinely vicious character is bared, and the reader is forced to rethink the entire novel from a fresh point of view. As a result we may speak of two readings, with two different protagonists: one who is the recipient of a measure of compassion and a second who deserves only the reader's condemnation.

The second reading of this passage constitutes more than an alternative interpretation of the novel: it creates valuable insights into Galdós's use of the narrator in his novels. With regard to this particular work, it strengthens those critical readings that invoke the concept of narrative unreliability, for it demonstrates the role of that unreliability as a factor in the development of the meaning of the text as a whole.

The question that one must ask is why Galdós created this curious narrative structure. I believe that the answer is to be found in the connection between narrative play and social context. The symbolism of Torquemada as a *converso*—false or real—may explain this connection. The *converso* imagery is created through the metaphorical reference to Tomás de Torquemada and the frequent use of the slang word "judío" for moneylender. But the reader is not to interpret this symbolism as a mere portrait of a character of Jewish descent; rather, one must see it as representative of that broader social conversion which was taking place during the final quarter of the nineteenth century: the transition towards a bourgeois dominated capitalist economy. (Nowhere will this transition be more evident than in the fourth novel of the series, where Torquemada's final

utterance, "conversión," may be interpreted as either a religious or an economic term.) Under these circumstances the sincerity or insincerity of Torquemada's religious conversion is essential to a complete reading of the series.[4] In *Torquemada en la hoguera,* Tía Roma's denunciatory speech serves to question the protagonist's level of religious conviction. Just as we are led to doubt the usurer's affection for his wife, so too are we led to doubt the sincerity, on the symbolic level, of the Jew who has converted to Catholicism and, by extension, of the pre-capitalist who has undergone the transition to capitalism.

In the second chapter the narrator describes the transition that Torquemada makes towards a more stately bourgeois personal existence. Among the various manifestations of this conversion is a change in eating habits: "el estofado de contra apareció en determinadas fechas por las noches, y también pescados, sobre todo en tiempo de blandura, que iban baratos; . . . se iniciaron en aquella mesa las chuletas de ternera y la cabeza de cerdo, salada en casa por el propio Torquemada, el cual era un famoso salador . . ." (907). Curiously, in reference to this paragraph, Schyfter sees Torquemada's eating of pork as a forswearing of traditional Jewish law and a reinforcement of that *converso* character which she later describes as false (59). Regardless of this contradiction, the second judgment (the inauthenticity of the conversion) seems more plausible if we accept the symbolism found in the key paragraph of chapter eight. While destroying the credibility of the narrator's description of Torquemada's relationship with his wife, the ragpicker also creates a new perspective on his eating habits. The reader is confronted with the "cryptojudaic" equation of miserliness and Jewish practices found in much of the picaresque literature of the Golden Age. Torquemada is described as an unfeeling miser when he inspects the kitchen for any excess food, but might this not also be the false convert searching for any products that should not exist in his home? The discovery of a piece of "jamón en dulce" along with some pastry turns the usurer into a lion. Furthermore, when Torquemada *does* accept a wild boar bone, he uses it in stews for six days, drying it out totally and recreating for the reader a vision of Quevedo's suspect Licenciado Cabrera, whose guilt about using pork lard in his stew led him finally to "sólo asomar el tocino a la olla" (42). It might be worth adding that Torquemada's miserly control of chickpeas is also an echo of the seventeenth-century figure.

Once again a narrative structure has been turned around. The *converso* reverts to his earlier Judaism, and the reversion symbolizes a lack of spiritual character that undermines the socioeconomic transition to capitalism that Torquemada represents. Though others have seen Torquemada in this light, it is important to recognize the role of narrative structure in Galdós's development of his social theme. No ambiguities remain regarding Torquemada's true character. The ironic duality of Torquemada's personality and actions is reduced finally to one basic statement: the material transformation of Spain cannot succeed without an accompanying spiritual foundation.[5] Valentín's death, in a sense, symbolizes this position, since it brings about his father's ultimate rejection of Christian charity, but that rejection has already been portrayed, structurally and symbolically, in the previous chapter, in Tía Roma's description of Torquemada's spiritual hypocrisy.

Brooklyn College
City University of New York

NOTES

[1] Schyfter, from a different critical perspective, arrives at a similar conclusion: "If Torquemada is an ironic version of the *converso* in Spanish society, he is presented nevertheless in a basically sympathetic light. As a Jew in a hostile and rejecting environment he is seen with antipathy to be sure, but also with pity and affection" (61).

[2] Perhaps Isidora and Martín's relationship serves as an equally comic/ironic counterpart to this marriage. The poverty-stricken lovers are not legally married, and rather than form their union upon the manipulation of money, they meet and fall in love in a pawn shop. Regarding Torquemada and Silvia, Urey suggests that the irony of Silvia's presentation undercuts the sincerity of Torquemada's grief (101-02).

[3] Cf. García Sarriá (108) for an application of St. Jerome to this character.

[4] Schyfter makes this point very clearly: "Torquemada, therefore, becomes not only the image of the mythic *converso* in regard to spiritual values but also the representation of an unsophisticated Spain aspiring to achieve something for which it is not ready" (58). "In converting to Positivism and Materialism and in joining the forces of power and class, Don Francisco had done so at the expense of his soul. He is the false *converso* who betrays or is unable to understand a new spiritual message and as such he represents modern man silenced and confused in a world without faith or direction" (77).

[5] MacGregor O'Brien also makes this point in his recent article, "Las religiones de Torquemada": "Sin embargo, Valentín–en sus diferentes manifestaciones–no es más que una concretización, si vale decirlo así, del tema central: la posibilidad de que la religión, o alguna religión, pudiera llenar el vacío espiritual creado por el materialismo mercantilista que Galdós percibía como fuerza dominante en la España de su tiempo. Galdós no propone una solución u 'otra religión', por ejemplo; simplemente anota un malestar espiritual que permea la sociedad en general: la pérdida de valores de una sociedad en transición" (119).

WORKS CITED

Blanco Aguinaga, Carlos. "Historia, reflejo literario y estructura de la novela: el ejemplo de Torquemada." *La historia y el texto literario.* Madrid: Nuestra Cultura, 1978. 95-124. Previously published in *Homenaje a Julio Caro Baroja.* Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978. 161-76; and *Ideologies and Literatures* 1 (1977): 23-39.

Boudreau, Harold L. "The Salvation of Torquemada: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós." *Anales Galdosianos* 15 (1980): 113-28.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha.* Ed. John Jay Allen. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1984.

Earle, Peter G. "Torquemada: hombre-masa." *Anales Galdosianos* 2 (1967): 29-43.

García Sarriá, F. "El plano alegórico de *Torquemada en la hoguera.*" *Anales Galdosianos* 15 (1980): 103-11.

Lowe, Jennifer. "Narrator and Reader in *Torquemada en la hoguera:* Some Further Considerations." *Anales Galdosianos* 18 (1983): 89-95.

O'Brien, MacGregor. "Las religiones de Torquemada." *Discurso Literario* 3 (1985): 111-19.

Pérez Galdós, Benito. *Torquemada en la hoguera.* Vol. 5 of *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. 7th ed. Madrid: Aguilar, 1970.

Quevedo, Francisco de. *El Buscón.* Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

Sánchez Barbudo, Antonio. "Torquemada y la muerte." *Anales Galdosianos* 2 (1967): 45-52.

Schyfter, Sara. *The Jew in the Novels of Benito Pérez Galdós.* London: Tamesis, 1978.

Urey, Diane F. *Galdós and the Irony of Language.* Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1982.

THE RECURRENCE OF IMAGES IN *ÁNGEL GUERRA*

D. J. O'Connor

The final scene of *Ángel Guerra*, in which the protagonist recognizes his errors, judiciously distributes his worldly goods, and utters parting words to those close to him, has reminded many readers of the similar recantation of Don Quijote. Ángel refers here to his plans for founding a religious order as a "quimera," to his decision to become a priest as an "ensueño" and an "espejismo." The proximity of death has illumined his judgment and caused these illusions to vanish. What led him to entertain them in the first place? Ángel tells Leré that he was driven to conceive his illusory projects by his attraction to her: "una ley fatal me deformaba haciéndome a tu imagen y semejanza" (705). Don Quijote understood at the last that he could not mold reality to his desire; Ángel, that the deformation of his authentic being led to inauthentic and unrealizable actions without, in the meantime, altering the nature of his love for Leré.

The changes Ángel had submitted to, often guided directly by Leré, aimed at nothing less than the transformation of the natural man to one actively engaged in the imitation of Christ. From this perspective, Ángel's life suggests parallels with St. Anthony, whose life of renunciation struck several artists and writers in the second half of the nineteenth century as meaningful for their own time.[1] The vivid images and dream/visions that objectified St. Anthony's fears, desires, and obsessions have always attracted visual and literary artists with their sensuous potency and psychological interest. Similarly, the images and dreams that haunt Ángel strikingly reveal the inner landscape of a consciousness, steeped in a religious tradition as well as in personal experience of eroticism and violence, as it works its way through the last few months of an agitated and misused life. Moreover, the world Galdós has invented in this novel seems arbitrary and magical, not unlike that of St. Anthony, particularly as depicted by early Renaissance painters. The eerie strangeness of certain images in *Ángel Guerra* brings to mind the nightmarish visions of pullulating demons and monstrous animals besieging St. Anthony in paintings of Bosch. In both instances, images and creatures signal spiritual malaise, and, in the case of the novel, their relentless presence forewarns the reader of Ángel's likely defeat.

One of the keys to the peculiar reality that Galdós created here lies in his use of repetition or recurrence. Certain acts such as biting or being grabbed from behind recur at times in dreams or in the course of the narrative action.[2] The identification of Ángel with Christ toward the beginning of the novel and later with St. Anthony and Don Quijote implies a prefiguring of events which itself constitutes a mode of recurrence. Both of these types of recurrence contribute to the uneasy mood of foreboding and fatality that permeates this novel.

The reader's sense of a mysterious fatality must also be attributed, in part, to a plot that rests on an excessive number of coincidences: the death of Ción, the Babeles' move to Toledo, the nature of María Antonia's malady as well as her husband's association with the Babeles and her own kinship to Lucía, the

relationship between Jusepa and Policarpo. But even more suggestive in this regard is the recurrence of the novel's principal images, most of which are related to the unnatural, to deceit, to violence, and death. Their placement in the narrative ensures that they possess predictive power as well as implying patterns of meaning. This is not to say that they "explain" events but rather that they reinforce a sense of their inevitability. Both devices taken together–coincidence and recurrence–structure a reality that reflects or even, on occasion, appears to fulfill Ángel's fears and obsessions, rather than one that, in accord with strict realist and naturalist tradition, is indifferent to them.

The first scene in the novel furnishes an example of how Ángel's imagination restlessly seizes on a real phenomenon–in this case, a fly–and, through association, transforms it into something different. Ángel's wound and the violent act in which he has just taken part exacerbate his sensitivity to the point where he is painfully annoyed by a buzzing fly in his room. He first calls the fly "ese bicharraco estúpido," then "ese moscardón del infierno." The narrator describes how the fly flew over the pillow of Ángel's bed "reforzando su infernal trágala." The narrator also refers to the fly as "maldito" and subsequently reports Ángel's calling the fly a "fiera." Directly, Ángel addresses it as "Canalla, trasto, indecente." The narrator then remarks: "Poco faltaba para que en la excitada imaginación de Guerra se representase el zumbador insecto como animal monstruoso que llenaba todo el aposento con sus alas vibrantes." The narrator is the last to characterize it before it is killed as "el enemigo [...] el monstruo" (11-14). The fly is thus associated with hell, a beast, and a monster. Ángel makes the first and second association, the narrator the third. Later, in an exhausted state, Ángel identifies the dead fly with the cadaver of the colonel he and his comrades have just shot. He imagines that the dead colonel is flying around the room and beseeches Dulce to kill it just as she had killed the fly. There is nothing particularly remarkable in calling the fly a "moscardón del infierno"–anything bothersome can be called hellish–and, once hell has been mentioned, Christian iconography and superstition provide grounds for associating a flying creature, perceived as coming out of hell like an avenging spirit, with the murdered colonel. The fly's transformation ends its role in the novel, but its death throes furnish two images that recur throughout the work. Dulce's blow had caused the "monstruo" (the narrator's word) to fall to the floor with its legs doubled up and its wings broken. She peered down and saw it "hecho un ovillo negro y pelado [...]. En su agonía parecía comerse sus propias patas y hundir la cabeza en la panza turgente" (14).

The phrase "hecho un ovillo" is used in the course of the novel by the narrator to describe Leré's brother, the "monstruo," when music lulls him to sleep (136); to describe Ción's posture after the last convulsion before her death (173); by Leré to refer to the devil's stoop when it is brought to heel by the triumphant Virgin Mary (422); and by the narrator to describe the first appearance of the blind woman, Lucía, as she prays, crouching at an altar at church (510). This image of a body, either dead or death-like in its stillness, contracted in a fetal position, which normally suggests the beginning of life, is associated in all but two of these instances with death. And, to the extent that sleep mirrors death and Lucía functions as a harbinger of Ángel's death, the connection applies there as well. When the faith of the blind Lucía allows her to

"see" a miracle, Ángel is forced to concede his incapacity to perceive a reality to which the laws of physics do not apply. Having eyes, he has not seen, and, as he later explains, his lack of genuine religious calling brought him to an impasse vis-à-vis Leré, an impasse whose only solution was death.

The "hecho un ovillo" image is further connected to the "ovillos," the balls of yarn Ción pulls out from a drawer in a dream she relates to her father. Like the brooms of the sorcerer's apprentice, the balls of wool multiply themselves, and, no matter how many the child extracts, more remain (163). The image relates as well to the "acericos" Ángel finds in his room at Teresa Pantoja's house in Toledo. Eventually, he discovers that the nuns at the convent where Don Tomé says mass were in the habit of giving them as gifts to their priest. At one point, Ángel imagines that the pincushions are bristling with needles like porcupines, eavesdropping on him (246). In both cases, it is the great and, in the second case, initially inexplicable quantity of the ovoid objects, their apparent capacity, though inanimate, to reproduce themselves that adds to their sinister suggestion. The "ovillo" image is also connected to that of a "lío." Leré's brother, Juan, pictured as "hecho un ovillo," is described to Ángel by Leré as being placed on the table "con los brazos y piernas formando un lío y en el centro la cabeza" (134). At the end of the novel, Arístides, "Hecho un lío en la manta" on Ángel's bed, wraps and unwraps himself, "fijando en su favorecedor una mirada profunda" (690). Leré had earlier described to Ángel how the "monstruo," Juan, expressed happiness and love for those who cared for him, that is, "con los ojos mirando fijo, fijo" (134). The connection of Juan with a monster and monster with devil, monster, and "lío," leads to an association of Arístides, "hecho un lío," with the devil, especially since Arístides is, in Ángel's view, tempting him with the suggestion that Ángel should take Leré by force and abandon all hypocritical and false saintliness.

These ovoid images—woven through the text with their interconnected suggestions of death (especially as figured paradoxically in the fetal beginnings of human life), of monstrous configurations of misshapen flesh, of the distinctly inanimate somehow reproducing itself serially, and, finally, of a menacing, metamorphosing evil—may not be in the foreground of Ángel's consciousness, but they are undeniably present, possessing shape and bulk. They are as disturbing in their way as the empty eggs suggestive of sterility and death that Bosch placed in some of his paintings.

The second image, the plunging of the fly's head into its swollen belly, relates to a number of images in which something is jammed, stuffed, or poked into or through something else. In one of Ángel's two recurrent dreams, he falls from a great height and strikes the ground with such force that his legs are jammed up through his body so as to protrude through his shoulders. Ción pulls the legs off doll furniture and pokes them through the eyes of a toy cardboard bull (100). When Leré's cruel stepfather exposes the "monstruo" on the street, urchins stick straws into his ears to torment him (137). In Ángel's last dream/vision, grotesque animals bite and maim him, gouging out his eyes and stuffing them into his stomach (608). Finally, Ángel's assailant, Policarpo, stabs him, penetrating to his liver and destroying it. This disturbing image of bodily violation and violent death is first mentioned in connection with the fly's death in the novel's opening scene, but its origin lies in Ángel's long-recurring dream of falling, and it always

appears in relation to experiences that directly affect him. Similarly, it was Ángel's imagination that associated the fly with a buzzing creature from hell, then transformed it into the cadaver of the dead colonel. But the "hecho un ovillo" image, referred to above, does not appear to have any analogues in Ángel's imagination, and since it was Dulce who observed the fly's death throes (Ángel was in bed and did not witness them), the image cannot have originated in Ángel's memory of this event. While it may have persisted in Dulce's memory, the acts and figures with which it is associated are not meaningful to her. In this instance, an image initially registered by her consciousness is used subsequently to heighten the meaning and emotional impact of experiences that Ángel either undergoes or that affect him.

The opening scene contains a remarkable number of the images used throughout the novel, most notably images of monstrosity that are later related to Leré, to both her brothers, to Ángel's dream beasts emblematic of lust, and to Ángel himself insofar as he has been "deformed" by his attraction to Leré.[3] It is also significant because it demonstrates that Ángel's imagination works on principles of association derived from Christian tradition and iconography, together with personal experience of violence and death. Of greater significance in determining the unusual ambiance of this novel is the incongruous interweaving of psychological realism with techniques that are decidedly unrealistic. That Ángel's heated imagination "creates" something new out of something given and familiar is not surprising. Not so easily explained in terms of traditional realistic technique is that the narrator contributes to Ángel's imaginings a context that later appears to have been assimilated into the protagonist's consciousness. Ángel's subsequent experience is permitted to be colored by the affective connotations of an image (the doubled-up fly) that Dulce, not he, had seen.

How can an image that one individual has registered but not communicated in any way to someone else find its way into the experiences undergone by another character? How can it be used, that is, to evoke responses in the character or in the reader similar to those originally recorded? Two possible conclusions emerge. On the one hand, boundaries of individual consciousness are blurred. When, for example, not long after the account of the fly's death, the narrator describes Ción as "toda ella hizo un ovillo," the reader may infer that the emotion generated by the association with this posture of the dying fly as seen by Dulce has somehow been transferred to Ángel as he observes the same posture in the dying child. Or, it is possible that the readers, recalling the image as Dulce saw it, project into situations where it later reappears whatever reaction they think she experienced.

This first possibility–the mysterious transference of perceptions from one character to another–suggests the existence of a pool stocked with key images that may be drawn upon by the narrator and characters. If that were the case, it would be not only Ángel's imaginative life that in all its vivid and violent activity lies, so to speak, beneath the surface action but an imaginative life that can be shared in a distinctly uncanny manner.

The second possibility, which does not cancel the first, suggests further that it is the omniscient reader who must draw together and complete the mental and imaginative landscape of the novel: that is, the reader must recreate one level of its meaning by drawing relationships between images and characters where no

materially demonstrated links exist. In effect, the reader's task regarding this aspect of the novel is similar to that of an interpreter of dreams, and the significance the reader discovers rests largely–like that of dreams–on oddly unanchored and often recurrent images.

An analysis of another cluster of images and of their function may further clarify how Galdós created an ambiance apparently irrational and magical for *Ángel Guerra.* Allusions to several subsequent actions, ideas, and images appear when the narrator locates Ángel's and Dulce's apartment on Santa Águeda, a street that connects Santa Brígida to San Mateo. Santa Brígida was most notable for the mixed convent she founded. Ángel, of course, later advocated the cohabitation of monks and nuns. Attributing specific significance to the mention of San Mateo seems less plausible, but it may be worth noting that a text from the Gospel according to St. Matthew moved St. Anthony to renounce the world. That same text, "If thou wilt be perfect, go and sell that thou hast, and give to the poor, and thou shall have treasure in heaven, and come and follow me" (19.21), might have provided one reason for Ángel's decision to become a priest. Certainly, his situation as the son of rich parents is crucial to the action, as is his sense of guilt over his own wealth and discomfort over the generally unjust distribution of wealth in society.

The first allusion to the images and actions connected with Leré and her breasts appears here. In light of later developments and repeated references to the "corta y solitaria calle de Santa Águeda" (16), the reader versed in hagiographical tradition will recall that Santa Águeda's breasts were torn off by order of the prefect of Catania who was unable to consummate his lust for her or to make her sacrifice to his gods. The saint was hung upside down on a pillar where her breasts or nipples were ripped off with tongs. Perhaps Leré's bizarre account of how her stepfather had suspended her upside down from the ceiling, threatening to slit her open, contains a reference to Águeda's unusual position during this first phase of her martyrdom. There is an echo here as well of the "play" Ángel shared with Ción: "Pues el padre se prestaba a la operación, ofreciendo también su ayuda para abrir en canal a una muñeca y sacarle la estopa que formaba sus carnes" (99). Shortly after Leré tells Ángel about her stepfather's act, Ángel is thinking about her breasts. The narrator notes that they certainly did not seem to him (Ángel) to be stuffed with "paja," thereby connecting the image of the mutilated doll to Leré and her threatened mutilation (144).

After her maiming, Santa Águeda was thrown into a dungeon where St. Peter appeared and miraculously restored her breasts. Because of the nature of her misfortune and her subsequent cure, the saint was venerated in Spain as the "abogada del mal de pechos."[4] Toward the end of *Ángel Guerra,* the narrator introduces Lucía, the blind follower of Ángel. Lucía has a sister who suffered a mastectomy and is being cared for by Leré. One night Lucía informs Ángel that she has temporarily been granted sight to see her sister–with breasts restored–nursing her youngest child. Lucía's sister had happily explained that Leré had torn off her own breasts and given them to her. Santa Águeda's story contains images of mutilation and restoration (though not transfer): it does not provide the vivid image that appears in two of Ángel's dream/visions toward the end of the novel, namely, that of Leré ripping off fat, white chunks of her breasts to throw to a beast.[5] This image was, nonetheless, prefigured (284-85) in the scene

where Leré broke a "bollo" into pieces and fed them to her brother, the "monstruo." It must be noted that the feeding was not observed by Ángel who came into the room only after Leré had finished. The two talked as the "monstruo" grunted, agitated as a dog might be in the presence of a stranger. Leré calmed him by patting him on the head, smoothing his hair, and caressing his face.

Ángel, in the first of the visions referred to above, apparently drew upon his customary penchant for association as well as on the unusual capacity he shared with St. Anthony of seeing whatever he thought about with intense concentration (554). Ángel's keen awareness of Leré's full-bosomed figure recalls the Egyptian saint's persistent memories of the fellah girls' breasts. But while Anthony saw visions of naked girls, Ángel objectifies his lust as a beast, then imagines that Leré is feeding it the flesh it craves, tearing it from the part of her body that most inflamed his desire.

It can be argued that a different association with this action is made in Ángel's last dream/vision, a vision that occurs, appropriately, at the Easter season. The reader has been told shortly before–and Ángel would have known also–that Don Tomé left Leré a crucifix with the sacred heart of Jesus in the middle and a pelican at the head. Since the pelican, an emblem for Christ, plucks out its own flesh to feed to its young, just as Christ offers his as nourishment in the sacrament of the Eucharist, the author has created an image undeniably analogous to Leré's act. But its sense is inverted, for Leré's bleeding flesh feeds sin and therefore fosters death, not everlasting life. The image gives the lie to Ángel's consciously held belief that he can overcome his carnal desire for Leré and forecasts his final recognition of failure at the very time when the resurrection of his model, Christ, is being celebrated. The premonitory value of Ángel's descent into the ravine and subsequent vision of Leré is further strengthened by echoes of Don Quijote's descent into the Cave of Montesinos, where, in a dream, after reaching out for the fleeing Dulcinea–as Ángel reached out for Leré–his disquieting interview with her messenger took place.

Except for the transfer of breasts, Christian iconography accessible to everyone can account for the images discussed here. The idea of transfer is strange in itself: its recurrence in the consciousness of two different people constitutes another problematic use of this device. The thought of transferring breasts occurs to Leré early in the novel. The reader's perception of the strangeness of the idea–that it would be convenient in Leré's view, to cut off her breasts (more or less as one pares overly long fingernails) and give them to Dulce is somewhat offset by the immediate interest of the information conveyed in the meditation of which this is only a part. The reader learns that Leré is aware of the attraction her full figure exerts on Ángel. Moreover, she understands that Dulce's thin frame by contrast displeases him. In effect, Ángel exaggerates Dulce's thinness to the point where he sees the skeleton beneath the skin. The fundamental idea–that Leré imagines cutting off and bestowing on someone else what is not only desirable erotically but a source of fecundity, of nourishment–is later echoed in Lucía's account of her sister's restored breasts. The idea is bizarre to begin with: that it should occur not only to Leré but independently to Lucía and her sister is doubly bizarre. The condition Galdós sets for the recurrence of the idea–Leré's attendance on a woman who had just had a mastectomy–is highly coincidental. The fact that the restoration resulting from the transfer of breasts is

witnessed by a blind woman who claims to have been granted sight for the occasion is not only heavy with symbolic freight but also approaches being comical. The temporary granting of sight to the blind, one feels, ought to result in a vision of truth, an epiphany of undeniable significance, not in a grotesque sight such as this–a transfer of body parts which even Ángel finds disconcerting. That the flesh involved here is associated with the erotic underscores the grotesqueness implicit in such miracles–at least for modern readers–as does still further the notion of transfer and the special condition of the witness.

Yet it is not so much the content of the image as the manner of its recurrence that is of interest here. The inexplicable transference of a highly unusual image from one character's consciousness to another's strains credulity. It does not strain Ángel's credulity, for he is aware only that the thought occurred to Lucía and her sister. His one consideration, after musing over Lucía's vision, is regret that he lacks the faith to believe in miracles despite his long-standing yearning for a world in which the laws of physics might be suspended.

For most readers, the manner of this image's recurrence would certainly strain the laws of probability: its coincidental reappearance once again suggests a common pool of images mysteriously drawn upon. Galdós seems to imply that while miracles do not happen, certain mental phenomena cannot be wholly accounted for by reason or by experimental science. Even if, for example, the genesis and variants of the images discussed in this essay are explainable, their recurrence (and the manner of their recurrence) at key junctures lends them a mysterious power to affect Ángel's emotions, will, and capacity for action, as well as to presage future acts, and this recurrence is not susceptible to rational explanation.

One of the most pervasive images in *Ángel Guerra* is that of the mask. References to "máscaras," "mascarillas," "mascarones," "caretas," or "disfraces" recur so frequently in the novel as to suggest that the ideas they embody–concealment, deceit–are closely bound to the novel's theme. In effect, these two basic ideas find expression even without explicit use of the word mask or its variants. The Babel family, for example, except for Naturaleza, all have a wholly deceptive look of nobility about them which masks their true natures as incompetents, delinquents, and potential Judases. As if in compliance with a family tradition of deceit, Don Pito reveals at the end that he has concealed the true paternity of the assassin, Policarpo. The latter, for his part, has masqueraded as a bullfighter in order to deceive Jusepa. Even where mask references do not suggest fear of death, deliberate concealment or premeditated deceit, they contribute to an uneasy sense of inappropriateness that verges on the monstrous. Don Tomé looks like a "mujer disfrazada de cura" (541); Juan Casado seems to be wearing a "careta de chimpancé para que no le conozcan" (395); and Sor Expectación's face, with its negroid features and alabaster skin, more than once confounds Ángel's sense of what is fitting.

In one of the novel's most arresting uses of mask imagery, Ángel pictures to himself the "overlay," the masking, so to speak, of his real being effected by the power of Leré's fascination over him: "sobre los atributos propios de su ser iba claveteando como una lámina de oro que los ahogaba y envolvía. Era como esas imágenes bizantinas forradas de chapa de metal precioso, que no permite ver la escultura interior" (423). Along with enrichment, the image implies a

stifling concealment and, in so doing, reflects one aspect of the novel's deepest theme: Ángel's attempt to compensate through his association with Leré for what he himself regards as his lack of self-worth has necessarily led to a concealment of his authentic self and, finally, to the deformation of that self.

The "overlay" of associations–occasionally made by the protagonist himself–of Ángel with Christ, St. Anthony, and Don Quijote is also a masking that serves to enhance and intensify the actions, aspirations, dreams, and failures of a man who, if not hollow, is–and, even more important, fears being–ordinary; for as Ángel avows at the end, his real self, however generous of spirit and desirous of justice for all men, is essentially conformist and normal. His true nature is that of a latter-day Alonso Quijano, fatally beguiled by the possibility of being "filled" and thereby somehow authenticated by a great purpose. The image used early on to figure Ángel's sense of his lack of worth is precisely that of an empty glass (127). Later, when he believes that he has found the higher purpose he sought in Leré's powerful, self-renouncing faith, he consciously thinks of that faith as a seed implanted in his mind. Contrary to the natural order, Leré assumes the paternal role; Ángel, the passive, difficult gestation (367). Convinced of her power to fulfill him, "Lo único bueno que hay en mí es esta idea que tengo de tu poder espiritual, y si la perdiera, quedaría reducido a un hombre insignificante y vulgar" (526). When Casado suggested that Leré be sent to another province so as to remove temptation, Ángel remonstrated: "Dejarla, dejarla, si no se quiere que yo me convierta en el más vulgar de los hombres" (558).[6]

The recurrent images of this novel, whether they reappear in their original formulation or related ones, imply patterns of meaning. It is as if certain images evocative of the unnatural, of deception, violence, and death possess the force to attract otherwise neutral actions or figures to their orbit of meaning and, by so doing, establish fateful links between them. So, for example, Arístides, at the end of the novel, is transformed from a frightened, reluctant assailant to an embodiment of Ángel's long-standing fear of violent death. This transformation is effected by Galdós's recurrent use of a particular mask image. The image of a man's face with turned-down mouth–an image that Ángel likened to a Greek mask–first appeared in one of Ángel's two recurring dreams. He took it to represent his terror at the execution he had witnessed as a child rather than a real man actually present at the scene. Ángel dreamed of that mask-like face just before his mother died, again when Ción died, and on the night of the day in Toledo when he thought he had killed Arístides.

At the beginning of the third and last part of the novel, entitled "El Hombre Nuevo," the reader is told that, having made the decision to become a priest, Ángel slept soundly without dreaming about the Greek mask, Ción, or falling. But the following day, deep in thoughts concerning his forthcoming transformation into a priest, he came upon two Carnival maskers: the mask of one represented a negro, that of the other, a monkey. The negro who appeared before St. Anthony was the devil in disguise urging the saint to fornication; in *Ángel Guerra,* references to blacks (made by Don Pito, for the most part) emphasize their barbarousness, their unthinking, child-like natures, as well as their instinctive violence. The monkey, especially in the context of Carnival, suggests concupiscence, lower animal instincts. Ángel, whose besetting sins are lust and violence, finds the maskers repellent and pushes them away. Later, when Fausto

and Policarpo threaten to kill Ángel, Arístides intervenes, stretching out his arms toward Ángel as if to embrace him. At that moment, Ángel congratulates himself for his Christ-like forbearance. He consciously refrains from defending himself against attack. But then he looks at Arístides's face with its expression of false, treacherous friendship, and the narrator reports that looking at that "máscara" instantly triggered an explosion of rage. Ángel fails to be Christ-like, attacks Arístides, and, in the ensuing struggle with the three men, is stabbed. As he sits tied to his bed in a state of impotent rage, Jusepa appears at the door "con cara de terror, la boca como de máscara trágica, erizadas las greñas, los ojos saliéndosele del casco, los dedos tiesos, y en cortadas frases que más bien eran ladridos roncos decía: –Al amo . . . daño no . . ., al amo no . . ." (697).

It is difficult not to attribute predictive significance to the appearance of the maskers, coming as it does precisely at the time of Ángel's flawed decision to become a priest. It is difficult, similarly, not to see a fateful revelation, of the kind experienced sometimes in dreams, in Ángel's coming face to face at the end with the "mask" not only of Arístides's countenance but also of Jusepa's, which in every detail recalls the one he had seen repeatedly in his dream. Even the non-human quality of her voice and the repetition of her utterance echo the dream figure: "El desconocido que parecía demente salió otra vez de entre los escombros, los ojos desencajados, los cabellos literalmente derechos sobre el cráneo [...]. La cabeza de aquel hombre era como un escobillón, su rostro una máscara griega contraída por la mueca del espanto . . . De su cuadrada boca salió más que humana voz, un fiero rugido que decía: '¡Esto es una infamia, esto es una infamia . . .!'" (91).

In a novel whose theme and narrative action constantly pose questions of causality, Galdós has created a world in which images and acts exert something akin to magical attractions upon each other. These attractions are the more compelling since Ángel's actions, or at least his principal act (his conversion), are, in effect, overdetermined. Galdós provides so many possible motives for Ángel's conversion as to weaken perceptions of effective causes. Guilt stemming from his mother's death, his daughter's death, his political activity and complicity in the Colonel's death, his unearned wealth, his fear of death, his need for authority, his sense of inner emptiness: causes abound, to the extent that Ángel's entire life comes to serve as explanation, a realistic but–from an artistic standpoint–overly diffused account of causation. [7]

The use of recurrent images, on the other hand, not only permits an understanding of Ángel's plight by emphasizing a limited number of elementary fears and desires but, most importantly, establishes the possibility that Ángel, obsessed by his horror of violence and death and debilitated and "deformed" by repressed sexuality, is "fated" to end badly. Ángel's lament that destiny has pursued him with bloody spectacles from which there was no escape, his conviction that iron laws govern our lives regardless of modifications in our characters that might affect our wills, his plaintive recognition at the end that he has not changed in any fundamental way–all ultimately impress the reader not as self-serving attempts to evade responsibility or self-knowledge but rather as inescapable truths that necessarily emerge from Galdós's structuring of this novel.

University of New Orleans

NOTES

[1] See Flaubert, *Temptation* (20) for examples of nineteenth-century use of St. Anthony and Scanlon (103) for connections between Ángel and St. Anthony.

[2] Biting: Ángel imagines that the dead colonel is lying on the floor: "Aprieta los dientes, como si tuviera entre ellos a uno de nosotros" (31); the "monstruo," Juan, bites a boy when he is put out on the street to serve as spectacle to the mocking children: "logró pillar entre los dientes el dedo de uno de ellos, y por poco se lo arranca" (137); the devil only desists from biting the hem of the Virgin's robe because of her imperious glance (422); on Thursday of Holy Week, Ángel is in the cathedral when he is told by Mancebo that the "monstruo le había pegado tal mordisco a su tía que por poco le arranca el dedo" (603); and later on that same day Ángel has a dream/vision in which repugnant beasts "le mordían, le desgarraban las carnes [...]" (611). Grabbing or being grabbed from behind: Ángel, unable to restrain himself in the face of Arístides's insults, ran after him, "le echó la garra al pescuezo, le derribó, y poniéndole una rodilla sobre el vientre, le estrujó con insana violencia, arrojándole cara a cara las expresiones más horribles y desvergonzadas de la ferocidad humana" (388-89); in the dream/vision Ángel experiences on Thursday of Holy Week, Leré motions to Ángel to be silent and to follow her into a dark cavern; "Pero éste no pudo contenerse, y abalanzándose hacia la doctora, le echó ambas manos al cuello. La doctora se desligó suavemente de aquel abrazo y siguió. Ángel, furioso, dio un salto para cogerla de nuevo [...]" (609); after Ángel has been stabbed, Jusepa tries to flee down the stairs: "Poli corrió tras ella y en el tercer peldaño le echó ambas manos al pescuezo" (697).

[3] Valis has developed the idea of "monstruosidad" in relation to the "deformidad genérica" of this novel. I am grateful for Professor Valis's permission to read and cite her paper.

[4] See Reau (27-32, 246-48) for Saints Águeda and Brígida.

[5] As Lowe (51) remarks, the allegorical nature and significance of Ángel's vision when he is lost in the storm have been discussed frequently. Leré's act of self-mutilation has an analogue in the supposed self-mutilation of the female pelican (mentioned below). As for Ángel's vision of dismemberment, La Barre (55) suggests that such a fantasy in schizophrenics may be the result of social and sensory isolation in some self-absorbed catatonic states and observes further: "certainly superstitions of dismemberment by demons are found in places as far apart in space and time as Melanesia, Tibet, and ancient Egypt. Self-hypnotic, motionless, self-absorbed meditation in remote places may aid in inducing this quasi-catatonic state. Without containment of consciousness by a constant flow of information from the environment, the self itself disappears. Even our prized 'identity' depends on constant bounding by the 'cosmos.'" Ángel's state of mind was clearly troubled. He was not isolated nor deprived of information, however, although both he and the narrator refer to the monotony and solitude of the "cigarral" and La Degollada. In any case, La Barre does not speculate as to why, of all possible fantasies, dismemberment has traditionally been favored.

[6] Valis discusses the reversal of traditional sexual roles. For Galdós's use of masks in *Nazarín*, see Kronik (45-46).

[7] For a contrasting point of view on the use of abundant causes, see Ruiz Ramón (39-69).

WORKS CITED

Flaubert, Gustave. *The Temptation of Saint Anthony.* Trans. and ed. Kitty Mrosovsky. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1980.

Kronik, John W. "Galdós and the Grotesque." *Anales Galdosianos.* Anejo (1976): 39-54.

La Barre, Weston. *The Ghost Dance. Origins of Religion.* New York: Dell, 1978.

Lowe, Jennifer. "Structural and Linguistic Presentation in Galdós's *Ángel Guerra.*" *Anales Galdosianos* 10 (1975): 45-53.

Pérez Galdós, Benito. *Ángel Guerra.* Madrid: Editorial Hernando, 1970.

Réau, Louis. *Iconographie des saints.* Vol. 3 of *Iconographie de l'art chrétien.* Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

Ruiz Ramón, Francisco. *Tres personajes galdosianos. Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Scanlon, Geraldine M. "Religion and Art in *Ángel Guerra.*" *Anales Galdosianos* 8 (1973): 99-105.

Valis, Noël M. "*Ángel Guerra,* o la novela-monstruo." III Congreso Internacional Galdosiano, August 26-30, 1985, Las Palmas.

UN NIHILISTA RUSO EN LA ESPAÑA DE LA RESTAURACIÓN: ISAAC PAVLOVSKY Y SUS RELACIONES CON GALDÓS, OLLER, PARDO BAZÁN, PEREDA

José Manuel González Herrán

Uno de los capítulos de nuestra historia literaria y cultural más necesitado de estudio y profundización es aquél que se refiere a las relaciones entre España y Rusia.[1] Según los trabajos más solventes al respecto (Portnoff, Alekseev, Turkevich, Bagnó, Fernández Sánchez), fue en el siglo diecinueve, y más concretamente en su segunda mitad, cuando hubo un mayor intercambio y esfuerzos de conocimiento mutuo, tarea en la que, forzoso es reconocerlo, pusieron más empeño los rusos que los hispanos. A ello contribuyeron en buena medida algunos curiosos viajeros que, como otros muchos extranjeros coetáneos, participaron del "descubrimiento" de la España romántica y postromántica y rindieron cuenta de sus andanzas en crónicas de viajes, colecciones de apuntes turístico-costumbristas, etc. (vid. Fernández Sánchez). Pero también colaboraron en el mutuo conocimiento entre ambas culturas con una notable labor de traductores (del ruso al castellano, pero también de éste –o del catalán– al ruso) y la no menos valiosa de poner en relación, epistolar casi siempre, a algunos de los más destacados autores de aquellas literaturas.

De todas esas actividades (crónicas de viajes, traducciones, enlace entre escritores rusos e hispanos) se ocupó el protagonista de este artículo. Aunque poco estudiado en este país, Isaac Pavlovsky no es ningún desconocido en las letras españolas de los años 80 y 90 del diecinueve: Emilia Pardo Bazán lo menciona con reconocimiento y afecto en su serie de conferencias, *La revolución y la novela en Rusia* (322-23, 342), y en las crónicas de la Exposición Universal de París, *Al pie de la Torre Eiffel* (255). En sus interesantísimas *Memòries literàries*, Narcís Oller, que fue su más constante amigo en España, ofrece abundantes noticias y referencias.[2] Como tendremos ocasión de mostrar en este trabajo, hay alusiones a Pavlovsky, sus andanzas y escritos en las publicaciones periódicas españolas de esos años, así como en los epistolarios de los escritores que con él se trataron: los ya citados y también Galdós o Pereda. (Algunos documentos de esa correspondencia, hasta ahora inéditos, entre ellos varias cartas del propio escritor ruso, se ofrecen aquí como fruto de nuestra indagación sobre su relación con España.) Por último, cabe señalar que recientes trabajos de Zviguilsky (118-19), Bagnó (32-33, 41-42, 97, 102-03), Fernández Sánchez (43-44) y Chamberlin-Weiner ("A Russian View") aluden a Pavlovsky o se ocupan de él. A sus aportaciones, de las que, obviamente, es deudora esta investigación, se suma la que aquí ofrecemos con la intención de contribuir a la reivindicación de su papel como difusor de nuestros escritores en Rusia.

I

Isaac Yakovlevich Pavlovsky,[3] que a veces firmó sus crónicas periodísticas como "Yakovlev", había nacido en Taganrog en 1852 ó 1853.[4] Por actividades revolucionarias en su etapa de estudiante, fue encarcelado y deportado (cf. Oller, "Prefaci" a Paulovsky 5; Bagnó 41; Fernández Sánchez 43). De su estancia en las durísimas cárceles de la Rusia zarista dejó un impresionante testimonio en un texto que, tras su huida en 1878, publicaría el periódico parisino *Le Temps* en 1879 con el título de *En Cellule. Mémoires d'un nihiliste.*[5] Instalado primero en Suiza y luego en la capital francesa, enviaba crónicas para diversos periódicos rusos. Quizá como parte de sus actividades como corresponsal de prensa, viajó por España en 1884 y 1885 (y volvería a hacerlo en 1908 y 1922); en aquellos primeros viajes trabó conocimiento y se entrevistó con políticos, artistas, escritores. En Madrid trató con cierta frecuencia a Galdós y, avalado por la recomendación del novelista canario, se puso en contacto en Barcelona con Narcís Oller y su círculo: Josep Yxart, Joan Sardá, etc. (Oller 36).

A juzgar por el testimonio de Oller en sus *Memòries,* el nihilista ruso obtuvo una excelente acogida en aquel grupo, llegando a estrechar una cordial amistad con todos ellos: el autor de *La Papallona* le contará entre sus amigos y las referencias que le dedica en su libro autobiográfico son tan frecuentes como afectuosas. Por otra parte, el copioso epistolario de Pavlovsky a Oller (más de 140 cartas escritas entre 1885 y 1923), aún inédito –salvo algún fragmento que el catalán reproduce en sus *Memòries*– contiene abundantísimos datos, noticias y comentarios muy útiles.

La primera carta de la serie, fechada en París el 10 de marzo de 1885, da a entender que el ruso conoció personalmente a Oller en su primera visita a España, en 1884: "Qué lástima que no puedo exprimir todos mis sentimientos para su simpática familia, de que mi esposa guardaba los mejores recuerdos, porque muy difícil es para mí de escribir en castellano".[6] En efecto, en todo el resto de su correspondencia con Oller (y lo mismo hará con Galdós y Pereda) empleará el francés.[7] Las siguientes cartas, fechadas también en la primavera del 85, dan cuenta de su segunda jira por España: Valencia, Sevilla, Cádiz, Granada son los lugares desde donde escribe a su amigo catalán, contándole algunas de sus impresiones de viajero.[8]

Su relación con Oller fue, con mucho, la más estrecha y duradera de cuantas estableció en España y presenta aspectos tan notables que justificaría con creces una edición y estudio de aquel epistolario. Para lo que ahora nos importa, baste recordar que, entre las traducciones que Pavlovsky publicó en los periódicos rusos de que era corresponsal, hubo algunos textos catalanes de Oller: *El vailet del pa, La reunió de la tieta* y su obra más conocida, *La Papallona,* que aparecería como folletón del periódico *Vedomisti* de San Petersburgo. Por su parte, el novelista catalán tradujo a su lengua las citadas *Memòries d'un nihilista,* publicadas en Barcelona en 1886 con un interesante prólogo del traductor (cf. Oller 13, 23, 45, 53).

Según dijimos, había sido Galdós quien introdujo a Pavlovsky en aquel círculo barcelonés: en la correspondencia entre el escritor canario y el catalán hay también algunas referencias al periodista ruso (Shoemaker 269-71).[9] Las relaciones de éste con Galdós nos son menos conocidas: sabemos que Pavlovsky había traducido al

ruso *El amigo Manso,* en tres entregas que aparecieron en la revista *Vestnik Evropy* en 1883.[10] De la fidelidad de aquella traducción (y de la opinión del traductor sobre el estilo de don Benito) podemos juzgar por una confidencia epistolar a Oller: "Galdós a une prolixité de parole regrettable; en le traduisant en russe j'étais forcé de la reduire de moitié" (N.O.-I-1179; París, 4.VIII.85). Ni que decir tiene que en su libro de 1889 (del que más adelante nos ocuparemos) "Yakovlev" se referiría a Galdós en términos mucho más favorables. En todo caso, la relación entre ambos fue respetuosa y cordial: Pavlovsky hizo llegar al autor de los *Episodios nacionales* la primera traducción francesa de *Guerra y paz* de Tolstoi; y, conociendo la fervorosa admiración que don Benito sentía por Turguenev, le envió también, con expresiva dedicatoria autógrafa, sus *Souvenirs sur Tourguéneff,* que había publicado en París en 1887 (Pavlovsky 172; Zviguilsky 119; Bagnó 102-03; Fernández Sánchez 44). Todavía en 1906-08 se mantenía aquella amistad, según algunos testimonios que tendremos ocasión de transcribir y comentar.

En cuanto a Emilia Pardo Bazán, también se relacionó con el hispanista ruso. Se habían conocido en París en febrero de 1886,[11] cuando aquélla alternaba sus investigaciones en la Bibliothèque Nationale con la asistencia a tertulias literarias con Daudet, Zola, E. Goncourt (cf. Pavlovsky 174; Bagnó 42); y en la primavera de ese mismo año, ambos recibirían en la capital francesa la visita de Josep Yxart y Narcís Oller (que se hospedarían en casa de Pavlovsky). En sus inapreciables *Memòries literàries* ha dejado el novelista catalán un pormenorizado y amenísimo relato de las correrías parisinas (visitas a Zola y Goncourt, una audición de la "Gran Misa" de Liszt en presencia del ya anciano músico húngaro) de Bquella curiosa pandilla00de la que también formaban parte Rosa Pavlovsky, hermana de Isaac, y Albert Savine. El testimonio de Oller, demasiado extenso y minucioso para ser parafraseado aquí, y las cartas de doña Emilia que allí se transcriben, constituyen una extraordinaria fuente para reconstruir aspectos de la biografía y del carácter del escritor ruso o –lo que aquí nos importa más– para apreciar el grado de su vinculación con las letras españolas y la afectuosísima consideración que mereció a algunos de nuestros autores (Oller 75-101 passim).

Es probable que el interés de doña Emilia por la literatura rusa obedezca a su trato con Pavlovsky en aquellos días. Además de lo que pudo aprender en conversaciones con él (cf. Bagnó 41-42), mucho de lo que dice de Turguenev en *La revolución y la novela en Rusia* procede del libro de Pavlovsky, aparecido en el mismo año en que la Pardo dictó en el Ateneo sus conferencias, inmediatamente recogidas en volumen. De nuevo podemos aducir una confidencia epistolar de Pavlovsky a Oller, referida a la escritora coruñesa y a su ensayo: "Quant à la Pardo, elle est si folle et si legére, que vraiment il est difficile d'entretenir avec elle des rélations amicales (Cela –entre nous!). Je trouve son livre par trop bavard et confus. Elle n'a pas voulu profiter des renseignements que nous lui avons donné –c'est son affaire. Mais je trouve que quand on a si largement puisé dans l'oeuvre de Dolinsky, il était au moins juste de ne pas mentir, ne pas dire que son livre est 'l'oeuvre d'un émigré'.[12] En Russie même les réactionnaires lui ont rendu cette justice, qu'il est trés impartial et trés moderé. Mais la Pardo avant d'étudier son sujet avait dejà son livre tout fait. Tant pis pour elle. Je me propose d'en parler dans le *Novoié Vrémia,* mais je me moquerai bien de son travail, indiquant toutes les betisses dont il est plein. Quant aux bonnes intentions –vous savez– l'enfer en est pavé" (N.O.-I-1196; 4.VIII.87).

Un par de años más tarde, con ocasión de la Exposición Universal, Isaac y Emilia vuelven a encontrarse en París: la coruñesa se refiere a él como su acompañante en *Al pie de la torre Eiffel* (255). La versión del ruso –otra vez en carta a Oller– es algo menos grata y revela un curioso aspecto de aquellas relaciones: "Pendant que Pardo était ici et que la conversation est tombée un jour sur vous, la voilà tout d'un coup furieuse. –Ah oui, je le connais maintenant. Quand j'étais à Barcelone, il a dit de moi ceci, et cela, et ceci encore! Enfin, mon cher, *tout ce que vous avez vraiment dit sur elle.* Je vous ai cependant prevenu qu'il ne faillait pas parler d'elle avec Galdós. Il lui a tout raconté. Et maintenant, si vos relations avec elle et Galdós ont changées, –vous connaissez la cause. J'ai fait tout mon possible pour la dissuader des idées qu'elle s'est faite sur vous. Dans cela il ne me fallait même pas me faire violence, puisque je vous connais, et je sais que tout en vous moquant un peu de ses manieres, vous l'aimez et vous l'estimez" (N.O.-I-1204; 25.XI.89; subraya Pavlovsky). A renglón seguido añade un muy favorable juicio sobre el último libro de la escritora: "J'ai lu le dernier roman de Pardo, *Morriña,* et je le trouve excellent. Je vous avouerai même que je ne m'attendait pas à ce qu'elle possede à ce point une observation aussi délicate, un humour aussi charmant et une facilité d'écrire comme elle l'a fait dans *Morriña.* Je l'ai avalé avec un trés grand plaisir".

Sin que podamos explicar el por qué, parece que la antaño cordial amistad entre el ruso y la gallega sufrió un progresivo enfriamiento –por parte de ella– a partir del invierno del 89-90. El primer indicio lo encontramos en la postdata de una carta de Pavlovsky a Oller (probablemente de marzo o abril de 1890) que alude al reciente fallecimiento del padre de doña Emilia: "J'ai appris le malheur de Pardo et je lui ai ecris ces jours-ci. Cet hiver je lui ai ecris, mais elle ne m'a pas repondu. Alors, je croyais qu'elle est facheé" (N.O.-I-1308; sin fecha). Poco después, el 18 de mayo, vuelve a aludir Pavlovsky a ese enfado de la Pardo, que al parecer se debe a un confuso *affaire* de dimes y diretes.[13] Todavía en febrero de 1891, cuando acaso Pardo Bazán estaba ocupándose de conseguir que los escritos de Pavlovsky fuesen conocidos en España, seguía éste quejándose en carta a su confidente catalán del inexplicable silencio de aquélla: "Maintenant, voulez vous m'expliquer –si vous le pouvez– ce fait étrange: l'excellentisima señora Pardo Bazán a cessé de repondre à mes lettres, voilá bien un an, au moins. Cela m'a d'abord etonné, puis attristé. Aprés tout c'est une femme trés loyale. Si elle ne repond pas et avec une telle obstination, c'est que'elle doit avoir une raison solide. Mais, quelle raison peut-être? [...] Enfin, voilá une amie de moins. Et cela m'attriste. Aprés tant de lettres que'elle a laissée sans réponse, je ne veux plus lui écrire" (N.O.-I-1209).

Todas esas relaciones, sus estancias en España, sus lecturas y entrevistas con personalidades de la vida política, artística y literaria, suministraron a Pavlovsky material no sólo para las crónicas que publicaba en la prensa rusa, sino para un empeño de más ambición: un libro de 622 páginas, aparecido en San Petersburgo en 1889 con el título de *Ocherki sovremennoi Ispanii, 1884-1885* y que, por ser prácticamente desconocido entre nosotros, merece que le dediquemos una buena parte de este trabajo.[14]

II

El 24 de noviembre de 1889, Isaac Pavlovsky anuncia a Narcís Oller: "Mon volume sur l'Espagne vient de paraître. C'est un gros bouquin de 622 pages de grand format. Je regrette beaucoup que vous ne lisez pas le russe, et que vous ne pourrez pas lire les pages que j'ai consacré a votre pays, non pas pour son merite intrinseque, mais puisque dans ces pages vous verriez le profond amour que je professe pour votre pays, pour votre littérature, ainsi que pour tous les amis que me suis fait chez vous".[15] Un año más tarde, según esta correspondencia, ambos escritores acariciaban el proyecto, aún pendiente, de publicar en España una traducción de aquel libro. En carta del 18 de mayo del 90 se alude a las condiciones de los previstos editores, la casa Ramírez, y a la posibilidad de que sea Oller el traductor: "Ma grande prière serait que vous acceptiez de traduire le volume en castillan. Je ne connais que vous qui puissiez le faire *chicment*" (N.O.-I-1205). Las gestiones se concretan y perfilan en otra misiva del 9 de julio: "1) Croyez vous que Ramírez voudrait accepter mon livre que j'ai l'intention de refaire dans ce but (c'est à dire couper les chapitres que ne peuvent pas avoir d'interêt en Espagne). Je le traduirais avec Rosny. 2) Quel est le maximum que l'editeur peut payer pour le manuscrit en français? 3) Voudriez vous vous charger de la traduction? si vous me donnez une réponse satisfaissant nous nous mettons à l'oeuvre tout de suite. Pour ma part, la question financière est au second plan; mais je serais trés heureux de voir mon oeuvre traduite dans le pays dont il s'occupe" (N.O.-I-1206).[16]

Sin que sepamos por qué –el epistolario no vuelve a aludir a ello– el proyecto no cuajó. Sin embargo, el libro de Pavlovsky no pasó totalmente desapercibido en la sociedad literaria española, gracias al esfuerzo de algunos amigos del autor que se ocuparon de que aquella visión rusa de nuestro país tuviera algún eco. Y es curioso notar que en ese empeño probablemente correspondió a Emilia Pardo un papel destacado (aunque interesado): al menos, así lo creyeron algunos suspicaces lectores.

Por otra parte, parece que *Ocherki* obtuvo suficiente acogida entre los lectores rusos; tanta que, a los tres años de su primera edición, ya se pensaba en una segunda. Se lo anuncia Pavlovsky a Oller en una carta de 1892, probablemente de septiembre u octubre, escrita al regreso de una estancia suya en Rusia: "On veut faire une seconde édition de mon *Espagne,* cette fois illustrée. Entre autres choses, je veux y mettre des portraits des hommes illustres (litterateurs et politiciens) de l'Espagne. Il me manque des portraits: de Pérez Galdós, de Pereda, Castellar *[sic],* Py-y-Margall *[sic],* et parmi les catalans Villanova. Voulez vous me l'envoyer avec le compte?" (N.O.-I-1212). No parece que esa proyectada reedición ilustrada de aquel libro llegase a publicarse; el epistolario no añade ningún dato más al respecto ni tampoco tenemos noticia de más ediciones de *Ocherki* que la primera de 1889.

En cuanto al eco de esta obra en la España de entonces, la noticia más amplia (no sabemos si la primera) la encontramos en un extenso artículo en dos partes, aparecido en los números 29 y 30 de *La España Moderna* en mayo y junio de 1891. Se titulaba "La España contemporánea según un reciente libro ruso" y lo firmaba Ernesto Bark. Aunque parezca un excurso impertinente, conviene que fijemos nuestra atención por unos momentos en este curioso personaje, cuyo

papel en el asunto que nos ocupa no es irrelevante. En la historia de las letras españolas, Ernesto Bark ha alcanzado una notoriedad acaso superior a sus méritos, gracias al genio de don Ramón María del Valle-Inclán, que literaturizó su figura y carácter en diversas ocasiones, la más memorable en el Basilio Soulinake de *Luces de bohemia* (vid. Zamora Vicente 34-37; Fressard). A pesar de que llegaría a ocupar un lugar de cierta relevancia en los ambientes literarios y periodísticos del Madrid finisecular (fue uno de los promotores del grupo y de la revista *Germinal*),[17] los datos que sobre él conocemos son confusos, cuando no contradictorios: alemán, polaco o ruso, probablemente anarquista y nihilista, agitador y promotor de huelgas obreras, pero también acusado de confidente de la policía.

La imagen que ofrece Oller en sus *Memòries* no es demasiado favorable a aquel "alemany empeltat de rus", cuya honestidad intelectual y moral deja en entredicho. Lo curioso es que, según cuenta, Bark se le había presentado apoyado en una recomendación del propio Pavlovsky (23-24).[18] Éste, por su parte, en la correspondencia con su colega catalán, aludía evidentemente complacido a aquella reseña de su libro. "Bark –escribe el 2 de febrero del 91– m'a lu un article qu'il a fait sur mon *Espagne* pour la *Revista Moderna* (?)[19] où il a bien résumé quelques chapitres de ce livre. Parcourez-le vous, quand il aura paru" (N.O.-I-1209). En carta posterior, sin fecha, comenta algo que tiene que ver con el enojoso asunto de la exactitud o deformación de aquel resumen: "Bark ne m'a pas envoyé la *Revista Moderna*. Si vous pouvez, envoyez-le moi. Il est bien possible que dans mes premiers chapitres je sois un peu trop enthousiaste de l'Espagne. Mais d'aprés ce que Bark m'a lu de son article, j'ai bien vu qu'il n'a parlé que de bons côtés de ce pays, que j'ai indiqué, en ometant *exprés* (pour ne pas me faire des ennemis) les mauvais" (N.O.-I-1299). Aquel artículo-reseña había de desencadenar una pequeña polémica a causa de la dudosa fidelidad con que traducía las apreciaciones de Pavlovsky sobre los escritores españoles, una polémica en la que estuvo implicado, aunque sin dar la cara, el otro escritor mencionado en el título de este trabajo y que aún no ha salido a escena: José María de Pereda.

III

Algunas semanas después de la aparición del segundo de los artículos de *La España Moderna*, el diario santanderino *El Atlántico* publicaba una "Gacetilla" titulada "Autores y libros" y firmada por "Pedro Sánchez", perediano seudónimo de José María Quintanilla, habitual colaborador crítico de aquel periódico. El artículo se presentaba como un balance del año literario recién concluido, al comenzar la temporada veraniega, aludiendo a algunos de sus títulos más significativos en el género novelístico *(Nubes de estío, Pequeñeces, Ángel Guerra, Su único hijo)*. El comentario derivaba en seguida hacia el ataque indisimulado a Emilia Pardo Bazán: aún estaba reciente la ruidosa polémica de la coruñesa con Pereda, y Quintanilla no dimitía de su papel de fiel portavoz perediano.[20] Lamentando la escasa atención que la crítica madrileña ha concedido a los últimos libros de Galdós y Clarín, el periodista santanderino acusa a los "chicos de la prensa" de "guardar todos sus mimos" para doña Emilia, injusticia que, según él,

obedece a una "conspiración". Los argumentos que en su razonamiento esgrime traen a colación el libro de Pavlovsky y la reseña de Bark:

> Galdós y *Clarín,* que tienen probada entre otras virtudes la de la claridad, antídoto de la envidia, ni sentirán estos *mimos* ni lamentarán aquel desprecio, débil saetazo para su última reputación; pero los que los admiramos, [...] tememos la *conspiración,* "máxime" cuando ya no cabe duda de que ésta ha traspasado la frontera. Ha llegado hasta Rusia, pásmense ustedes, de cuyas letras y literatos ha escrito con tal maestría y entusiasmo la ilustre y citada doña Emilia.
>
> Además de *Ángel Guerra* y *Su único hijo,* el año literario nos ha dado en sus postrimerías un libro ruso, que puede considerarse español porque trata de España; el tal libro, original de don Isaac Pavlovsky, al tratar de nuestra novela contemporánea, dice que la señora Pardo Bazán es la primera novelista[21] que tenemos; no cita siquiera a Pereda, Valera y Alarcón y sólo nombra a Galdós de pasada, como vendiéndole la fineza... Pase lo de la famosa autora de *Los Pazos de Ulloa,* aunque es injusto el exagerado favor que la hace y da mala espina la estimación que la profesa el ruso; pero lo demás, ¿es o no es *conspiración*?

Advierte luego Quintanilla que sólo conoce el libro en cuestión por el resumen de Bark (a quien llama "Catedrático del Ateneo de Madrid") y ello le da ocasión para insinuar el origen de ese bombo excesivo hacia Pardo Bazán: además de esa malintencionada alusión a la "estimación que la profesa el ruso" (eco tal vez de los comentarios que *sotto voce* se harían sobre la conducta y relaciones de la condesa), "Pedro Sánchez" recuerda la vinculación de doña Emilia y el director propietario de *La España Moderna,*

> revista del Señor Lázaro, de cuya íntima amistad literaria con la señora Pardo y condiciones y exigencias de director ya nos habló *Clarín* en uno de sus *Folletos;*[22] y aunque el señor Bark comenta y adiciona a ratos el *extracto,* por ejemplo al hablar de la política y los políticos, deja pasar el *bombo* y las pretericiones, y parece como que presta su conformidad a uno y otras [...] ¡señor Bark y señor Lázaro! ¿A quién se pretende engañar? ¿Cómo no han dicho ustedes en una nota que *Sotileza* y *La Puchera* y *El Sabor de la tierruca* y *La Desheredada* y *El Amigo Manso* y *El sombrero de tres picos* son novelas españolas contemporáneas, y que no las ha escrito doña Emilia? [...]
>
> Seguramente que la misma celebrada redactora del *Nuevo Teatro Crítico* habrá lamentado las injusticias de Pavlovsky y se habrá disgustado de verlas popularizadas en *La España Moderna,* temiendo además, por ser ella el consultor supremo de esta revista, las sospechas de los más maliciosos...

A juzgar por los fragmentos citados, puede afirmarse que aquella gacetilla no parecía tener otra intención que aprovecharse del libro de Pavlovsky y de la reseña de Bark como pretexto para prolongar la campaña, indudablemente inspirada por Pereda, contra Pardo Bazán. Y, como solía acontecer en tales lides periodísticas y literarias, las armas y los procedimientos no siempre eran leales, precisión que es oportuno hacer, ya que el gacetillero santanderino comete un fraude semejante al que más tarde denunciará en el ruso-polaco. En otras palabras (y permítasenos el trabalenguas), si Pavlovsky no dijo lo que dice Bark, tampoco éste dijo lo que dice Quintanilla. Su articulito en *El Atlántico* sólo comenta cuatro de las veintitrés páginas que alcanza el trabajo de *La España Moderna,* aquéllas que se refieren a la novela, desdeñando cuanto alude a las costumbres, el arte, el teatro y la política (donde, de refilón, se menciona a Valera y a Alarcón, para decir que son "muy monárquicos" [Bark 38]). Y si bien es cierto que allí se habla preferentemente de doña Emilia, no hay tal preterición de Galdós: "Paulowsky –escribe Bark– habla con detención de la obra patriótica de Galdós"; y, además de un largo párrafo en que se comparan los *Episodios nacionales* con *Guerra y paz*

(bien que la comparación es idea de Bark y no de Pavlovsky), el artículo concluye transcribiendo, traducidas, las palabras con que el libro reseñado retrata a don Benito y pondera su obra (Bark 45-48).

Tampoco es muy fiel Quintanilla en la noticia que da de las referencias a doña Emilia. Silencia alguno de los reproches que Bark hace a la obra de su supuesta inspiradora y deforma sutilmente el dictamen de Pavlovsky. Compárense las líneas que arriba citábamos con éstas del artículo de *La España Moderna:* "el autor ruso parece ver en la Pardo Bazán el primer novelista de España; pero cree preciso explicar a sus lectores que no es *naturalista,* a pesar de decirlo ella misma" (46-47). Tales minucias adquieren un nuevo sentido si las apreciamos desde otra perspectiva, la del susceptible Pereda, que, como hemos apuntado, es quien está detrás de la denuncia de "Pedro Sánchez". De ello tenemos prueba documental en ciertos textos peredianos hasta ahora inéditos.

IV

Un mes antes de que *El Atlántico* publicase la gacetilla que hemos comentado y, con toda probabilidad, sin conocer aún el artículo de Bark (cuya segunda parte, que contiene las referencias a la novela y a los novelistas, se publicaba en el cuaderno de junio de *La España Moderna*), José María de Pereda escribía a Isaac Pavlovsky una carta cuyo borrador se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander y que transcribimos íntegramente: [23]

Santander, 16 de Junio/91
Mr. Isaac Paulousky
Paris

Muy sr. mío y dueño: Cumpliendo gustosísimo un encargo que me hace [¿confiando en V.?] nuestro común am.º D. Narciso Oller, por este mismo correo envío a V. en paquete certificado cuatro novelas mías, *Los hombres de pro, Sotileza, El sabor de la tierruca* y *Pedro Sánchez.* La primera, de escaso valor en todos conceptos, lleva al frente un estudio de mis obras, por Menéndez Pelayo, el más cumplido que de ellas se ha hecho hasta hoy y sólo por eso se la mando. Las tres restantes van a título de muestras de lo poco y malo que yo sé hacer en los respectivos géneros.

Si, lo que me espero [tachado: tiene V. deseos de conocer] quedan a V. ganas de leer más libros míos después de [¿haberse enterado de los pocos?] y si lo dice V. con franqueza, daré orden a mi librero en Madrid para que envíe a V. los restantes volúmenes de la colección (XII hasta hoy) así como las dos novelas últimamente publicadas. [24]

Para gobierno de V., le advierto que pasado mañana me trasladaré a mi casa de campo, donde me tendrá V. a sus órdenes durante todo el verano. Para dármelas, sirva V. dirigirme las cartas en esta forma:

Provincia de Santander (España)
Sr. D. .....
Torrelavega
Polanco

Entre tanto, aprovecho de muy buen grado esta ocasión para ofrecerme a V. con entera cordialidad como su att. y ss. y afmo. comp.º q.b.s.m.

J. M. de Pereda

s/c en esta ciudad, Muelle, 4.

Según se deduce del inicio de esta carta y de otra que el mismo día escribía a Oller (Bensoussan 223), éste había puesto a Pavlovsky en relación con Pereda,

posiblemente con el propósito de que el ruso ampliase su conocimiento de la obra de Pereda. Como luego apuntaremos, es posible que hasta entonces su contacto con la literatura perediana fuese escaso, superficial o indirecto, lo que no había sido obstáculo para que en 1885, elogiando al estilo de Oller, le escribiese: "En Espagne il n'y a que Pereda qui fait ainsi" (N.O.-I-1179; 4.VIII.85). Con todo, fácil es imaginar, conociendo la actitud y relación de Pereda con la crítica, las esperanzas de éste en cuanto al eco que sus libros podrían obtener a través de aquel periodista ruso en París. De ahí su decepción cuando, pocas semanas después, conociese, a través de los artículos de *La España Moderna,*[25] lo que Pavlovsky opinaba de los novelistas españoles. El tono y los razonamientos de la gacetilla de "Pedro Sánchez" pueden ser un indicio muy aproximado. Nos lo confirma la carta que a comienzos de septiembre escribe a Oller, quejándose del silencio de su recomendado: "El Sr. Pavlovsky no se ha dignado avisarme siquiera del recibo de la carta que le escribí y de los libros que le envié; lo cual no me sorprende después de haberme enterado por la revista de la Sra. Pardo que en opinión de aquel ruso, no hay en España más novelista que ella ni otro escritor de este género que deba mencionarse. Salud se les vuelva a ella y a él" (5.IX.91; Bensoussan 225-26).[26]

Como es natural, dada la amistad que el novelista catalán mantenía con uno y otro, inmediatamente trata de deshacer aquel malentendido y escribe al ruso trasladándole las quejas de Pereda. Pavlovsky reacciona también de inmediato y en carta del 3 de octubre, cuyos términos no conocemos pero que podemos deducir de la respuesta perediana, ofrece al autor de *Sotileza* toda clase de excusas y explicaciones y, al parecer, restituye el verdadero sentido de su juicio sobre la novela española en *Ocherki.*[27] La respuesta de Pereda es un documento, hasta ahora inédito, muy valioso no sólo por sus referencias a este asunto sino por otras cuestiones que luego comentaremos. Lo que a continuación transcribimos es un borrador, que, acaso por la importancia del asunto tratado y por el afán de precisión en don José María,[28] presenta abundantes tachaduras y correcciones, con palabras y frases de lectura dudosa, cuando no ilegibles.

Santander, 8 de Octe./91
Mr. Y. Paulousky
París

Muy Sr. mío y distinguido comp.º:
a mi llegada de Polanco, donde he pasado el verano, tuve el gusto de hallar sobre la mesa su grata carta del 3 en la cual me hace V. el favor, entre otros bien [ilegible] de explicarme la causa de su *aparente* silencio conmigo. No quiero ni debo ocultar a V. que ese silencio [varias palabras tachadas] llegó a preocuparme un [¿poquito?] [tachado: el amor propio] por haber coincidido con un hecho que no ha dejado de llamar la atención entre las gentes [varias palabras tachadas] contaminadas aquí del feo vicio de escribir para el público; y el hecho consiste en la publicación en *La España Moderna,* revista, si no de la propiedad, [ilegible] la inspiración de la Sra. Pardo Bazán, con un análisis de su libro de V. [tachado: *L'Espagne contemporaine*], según el cual análisis [tachado: afirmaba] declaraba V. en ese libro que no había [tachado: en España más que un novelista] por acá otro novelista que la Sra. Pardo Bazán digno de ser mencionado en ella [sic]. [tachado: y que esta novelista era la Sra. Pardo Bazán] Aunque [tachado: aquí entre nosotros sepamos] en España entre los de mi oficio [tachado: no dejan de ser notorias las flaquezas y debilidades de cada uno] con qué pie cojea cada uno de nosotros y por ello se sospechaba algo de lo que al fin ha resultado verdad; el hecho, como le decía a V., produjo bastante [tachado: sorpresa] extrañeza. Por lo que a mí toca, aunque me considero el último de todos y nunca merecedor de que los escritores extranjeros se acuerden [dos palabras ilegibles] de mi [¿nombre?], la circunstancia de haber coincidido con esa preterición el envío a V. de algunos de mis libros fue lo único que [varias palabras tachadas] mortificó con [ilegible] en mi amor propio y arrancó de mi pluma una [ilegible] en dos renglones al escribir al am.º Oller sobre

otros asuntos. Por lo demás, todas las noticias que yo tenía en [sic] la conciencia crítica y en [sic] la hidalguía personal de V. hacían incompatible con la verdad *verdadera* el relato de la España Moderna y la falta de cortesía conmigo; y esto me tranquilizaba en lo esencial al caso. [varias palabras tachadas] Después de esta franca y leal aclaración excuso ponderar a V. lo que me he complacido en la lectura de su mencionada carta, particularmente lo que se refiere a lo que yo echaba de menos. En cuanto a la [varias palabras tachadas] como va toda ella por [¿relación?] con mis pobres ilusiones de novelista... Dios se lo pague tanto como yo se lo agradezco, aunque con la pena de no merecerlo.

Y ahora [tachado: si no lo tomase V. a demasiado atrevimiento me atrevería a pedir a V. el favor de que me enviara] ¿podría llegar la bondad y la indulgencia de V. hasta el extremo de enviarme traducido al francés lo que en ruso ha [tachado: escrito] dicho V. de mí en su libro? [tachado: "La España Contemporánea"] Hay en esta mi pretensión algo más, mucho más que un antojo [ilegible] con personal complacencia y por eso me atrevo a pedírselo [ilegible] favor con el mayor encarecimiento.

Por este mismo correo escribo a mi Admor. de [tachado: Madrid] mis libros en Madrid para que le envíe a V. los que le faltan para completar la colección de los de mi propiedad. En cuanto al único que he cedido por algún tiempo a una casa de Barcelona y se publicó en mayo último haré porque también llegue pronto a sus manos. [29]

Entre tanto y en respuesta a algo que [ilegible] sobre el particular [varias palabras ilegibles] a V. para que traduzca (supongo que al ruso) la obra o las obras mías que más le agraden, sin otras condiciones que la de que se valga V. para la traducción de las ediciones de mis *Obras Completas*, donde están todas corregidas y expurgadas más a gusto mío, con excepción de *Pedro Sánchez*, que no entrará en la colección hasta dentro de unos meses y de *Nubes de estío* y *Al primer vuelo*, que publiqué en febr.º y mayo de este año.

A este propósito me permito [tachado: advertir] rogar a V. que si las traducciones con que ha honrado a *El Raquero* y *La Leva* están hechas de las ediciones primeras de Madrid o Santander, las acomode al texto del tomo [espacio en blanco] de mis *Obras Completas*. [30] En este tomo hallará V. una continuación o 2.ª parte de *La Leva*, con el título de *El fin de una raza*, que antes se había publicado en la 1.ª edición de *Esbozos y Rasguños*. Vale esta 2.ª parte, en opinión del público y de la crítica, más que la 1.ª y me permito aconsejar a V. que no publique la traducción de [tachado: aquella] esta sin la de [tachado: esta] aquella.

Al llegar aquí me asaltan aprensiones de que puedo haber abusado de la bondad de V., metiéndome en confianzas y atrevimientos para las cuales no estoy bastante autorizado todavía. [¿De todas maneras?] le pido a V. mil perdones si mis recelos no me engañan, ofreciéndole como atenuante de mi falta de consideración [¿el?] que la franqueza y la sinceridad [¿hasta lo rudo?] son la nota dominante de mi complexión natural y literaria de éste su muy obligado comp.º y affmo. ss. q.b.s.m.

J. M. de Pereda

Hay en este documento abundantes datos dignos de comentario, pero nos limitaremos a llamar la atención sobre aquéllos más pertinentes al objeto de este trabajo.

En primer lugar, a cualquier estudioso o buen conocedor de la obra de Pereda le llamarán la atención las referencias a traducciones al ruso de sus escritos, asunto del que no hay noticia en la bibliografía sobre el escritor cántabro. [31] Parece que Pavlovsky no llegó a publicar esas versiones, ni las que ahí se dan como ya hechas *(El raquero* y *La leva)* ni las que pudiera haber realizado después; pero no estaría de más indagar en las colecciones de periódicos rusos de los que aquél fue colaborador en esos años, por si fuera posible añadir un nuevo idioma a aquéllos en que se han vertido los textos de Pereda.

El otro asunto que nos importa en la carta guarda estrecha relación, creemos, con las denuncias de Quintanilla en *El Atlántico*. Repetidamente señala Pereda que el *affaire* de la reseña en *La España Moderna* –que atribuye únicamente a doña Emilia, sin mencionar a Bark– no sólo le ha extrañado a él sino a otras personas, entre las cuales el asunto ha sido objeto de comentario. ¿Alude Pereda a su propio círculo de escritores y periodistas, familiarmente conocido como "Las Catacumbas", del que formaban parte Enrique Menéndez Pelayo y José María Quintanilla,

habituales colaboradores de *El Atlántico* (que muchas veces funcionó como órgano oficioso del grupo)?[32] Eso justificaría la suposición que hicimos al atribuir a Pereda alguna responsabilidad en aquella denuncia que firmaba "Pedro Sánchez", campaña que ahora parece dispuesto a reanudar. Acaso sea ésa la razón no confesada ("algo más, mucho más que un antojo") de su petición a Pavlovsky de que le traduzca al francés algunos párrafos de su libro. Que nuestra suposición no está descaminada pueden confirmarlo las palabras del propio Pereda, que al día siguiente escribe a Oller a propósito de todo esto: "es un asunto que podía, y debía, dar mucho juego en la prensa para escarmiento de sinvergüenzas, y exterminio de *debilidades* que denigran el oficio de escribir en España para el público; en unos casos, por imperio del hambre y en otros muchos más, por comezones de vanidades ridículas e insanas" (Bensoussan 225-26).[33] La amenaza es inequívoca y tardará poco en cumplirse: sólo el tiempo preciso para que llegue a "Las Catacumbas" la traducción solicitada.

V

El día 1 de diciembre la "Gacetilla" de "Pedro Sánchez" en *El Atlántico* se titula "Textos vivos" y por el interés que tiene la reproducimos aquí:

> Por milagro –que suelen ocurrir estas casualidades– quizás recuerde algún lector, aunque sea para mal, una gacetilla del verano pasado en la que yo comentaba con asombro un artículo muy interesante. Era éste original de don Eduardo Bark, catedrático del Ateneo de Madrid; se había publicado en *La España Moderna,* excelente revista literaria que tiene, además de otros méritos el de ser patrocinada por la ilustre escritora doña Emilia Pardo Bazán, y trataba, continuando la tarea emprendida en un artículo anterior, de "un reciente libro ruso" cuyo autor D. Isaac Paulovsky estudiaba en él "la España contemporánea".
>
> A mí me pareció de perlas el trabajo del señor Bark, encaminado a convencernos de que por esos mundos de Dios hay escritores que se preocupan de nuestras cosas; pero como advertí en él, en la exposición de lo que decía el crítico ruso de nuestra novela y nuestros novelistas, ciertas ideas extrañas y pretericiones inverosímiles, se me aguó en parte la fiesta y me sorprendió que un crítico concienzudo e ilustrado como me habían pintado tiempo hacía al señor Paulovsky, no supiera que eran españoles Alarcón, Pereda, Valera, etcétera, etc., y le pareciera "ver en la Pardo Bazán el primer novelista de España". Así lo confesé en aquella gacetilla, sin dudar un segundo de la fidelidad de la exposición del señor Bark, tanto más autorizada cuanto que la publicaba *La España Moderna* inspirada por la misma señora Pardo, tan enterada de lo que se escribe en ruso.
>
> Y así se quedó la "cosa"; la ilustre escritora proclamada el primer novelista español; preteridos Alarcón, Pereda, Valera y Palacio Valdés; el señor Bark muy satisfecho de haber prestado a su país de adopción el servicio de comunicarle lo que se piensa de él en Rusia, y mi humilde persona muy convencida de que los rusos viajan por y escriben de España lo mismo que los franceses, pues ni se me pasó siquiera por la imaginación que en el *hecho* hubieran podido tomar parte los *manejos diplomáticos* de que habla *Clarín* muchas veces y con incisivas reticencias.[34] Hasta que hace poco recibí del librero que me presta estos servicios, el libro del señor Paulovsky, y como hay quien sabe ruso por estas tierras, con los textos a la vista, he vuelto a asombrarme... pero volviéndole el crédito al crítico ruso, que según yo me lo figuraba, no es otro cronista de *boulevard.*
>
> De lo que él dice de la novela española, a lo que contó el señor Bark en *La España Moderna* que decía, hay tanta diferencia en el fondo y en la extensión, que hoy dudo de que aquel catedrático alemán sepa el ruso y conozca la literatura castellana. Por lo pronto, en su *exposición* apenas explica más de dos capítulos del libro de Paulovsky, el cual –el libro– tiene 622 páginas en octavo, y lo explica de tal modo que suprime lo que le gusta, adiciona lo que le agrada e inventa cuanto le sugiere la fantasía. Señor Bark... y yo que le estaba a usted muy agradecido!
>
> Pase que el escritor de *La España Moderna* dijera que a Paulovsky "también le parece ver en la Pardo Bazán el primer novelista de España", porque esto no ofende a España aunque ofende a la

justicia, y además aquel *también* delata el inocente móvil de la inocente falsedad; pase este *bombo*, traducido tan libremente al castellano, que en ruso no hay ni asomo de él, pues Paulovsky ni siquiera alaba las novelas de la escritora gallega, y hablando, por ejemplo, de *Un viaje de novios,* dice que el libro es seco y pesado; pero ¿puede pasar que el señor Bark se calle lo que el ruso ha escrito de los demás novelistas y tergiverse lo referente al insigne Galdós? ¿Por qué no *acentuó* lo relativo al ilustre autor de los *Episodios Nacionales*? ¿Por qué, al menos, no añadió a lo poco que dice de él en su *traducción,* que Paulovsky le dedica largos párrafos y que además *remite al lector a una revista* en la que ha tratado de *El Amigo Manso*...?

Misterios son éstos que no se pueden desentrañar a no buscar la clave en el *Museum* del famoso *Clarín;* y no parece sino que, no bastando para determinados efectos los manejos diplomáticos *cerca* de las casas editoriales extranjeras, se trata de *reclamar* a las nacionales falseando y ocultando textos extranjeros. Y esto sí que sería conspiración! ¿Quiere explicarnos el señor Bark por qué calló *todo, absolutamente todo* lo que se dice de Pereda en el libro de Paulovsky? ¿Cree que Pereda es un *mito* y que Paulovsky había sido sorprendido tomándole por realidad? ¿O el señor Bark no sabe leer en ruso más que lo que le conviene? Ave María Purísima...!

Precisamente –y ya que hablo de Pereda– éste es el autor que está en el libro estudiado *más en extenso.*

En aquél, tantas veces citado, existen *catorce páginas* dedicadas al novelista montañés; en dos de ellas, las 181 y 182, se hace, con alguna inexactitud por cierto, el retrato y la biografía del que llama Paulovsky *pomestchik* (tipo conocido y amado en Rusia, equivalente al caballero, al *propiétaire foncière* de Francia); en otra habla aquél de sus cuadros de costumbres, de los que afirma que no hay nada en la literatura española que se les pueda comparar, y en las restantes, después de apuntar que su estilo recuerda al de Cervantes, y que él, Pereda, es maestro en el arte de novelar, analiza extensamente la novela *Pedro Sánchez,* según él "una de las obras maestras de la literatura española contemporánea", "algo así como *Las Almas Muertas* de Gogol", "perfectamente calificada por un crítico francés de *El Gil Blas del siglo XIX*" y la que "tiene reconcentradas todas las fases del talento de Pereda"... ¿Quería más el señor Bark? ¿Deseaba mayores elogios y declaraciones más explícitas? ¿No cree que todo esto, y LO QUE VENDRÁ, debía figurar en su *exposición* para que ésta resultara exacta y fiel al original? Pues confiéselo, y no piense que salió del compromiso en que se metió con sólo decir: "Paulovsky habla con detención de la gran obra patriótica de Galdós". Y tanto como habla, y muchas cosas más que Ud. no dice, y todo lo que he extractado referente a Pereda, y mucho referente a los demás novelistas, y mucho más que irá saliendo.

Que irá saliendo, sí, porque el asunto merece la pena y hay gatuperios literarios que conviene descubrir y hay textos *todavía* para confundir al más imperturbable. Este articulejo se continuará, y así tendré el honor de romper otra lanza en honor del estudioso, inteligente y simpático escritor ruso que el señor Bark quiso sin duda poner en ridículo... Y el señor Bark perdone.

Pedro Sánchez.

A pesar de su amenaza, no parece que Quintanilla cumpliera ese propósito de continuar su reivindicación de Pavlovsky, frente a los *gatuperios* de Bark (o de doña Emilia). Tras revisar las siguientes "Gacetillas" de *El Atlántico* no hemos encontrado nuevas alusiones a este asunto.

VI

Mientras no se emprenda la tarea de traducir y editar en nuestro idioma el libro de "Yakovlev", no será inútil resumir, parafrasear y citar fragmentariamente algunas de sus páginas, en especial aquella parte que se refiere a la literatura y a los escritores españoles de esta época. Con ello, además, cobrará más preciso sentido mucho de lo que hasta aquí hemos expuesto.

Ocherki sovremennoi Ispanii es un ejemplo característico de literatura de viajes. A lo largo de sus veintiún capítulos el autor recorre, como lo hiciera en 1884 y 1885, diversas tierras de España (Madrid, el País Vasco, Aragón, Cataluña,

Baleares, Valencia, Andalucía) y se ocupa de los más diversos aspectos de la vida española: desde la cuestión carlista al catalanismo, de las fallas valencianas a la Feria de Sevilla. Casi la mitad de los capítulos se refieren a la sociedad madrileña, sus fiestas y costumbres, el Ateneo, el mundo estudiantil, los toros, el teatro, la política, el arte.[35] Al objeto que en este trabajo nos importa, no cabe duda de que lo más valioso del libro se encuentra en su capítulo 8, titulado "La literatura española. Don Benito Pérez Galdós. La Condesa Pardo Bazán. Don José María de Pereda. *Pedro Sánchez*".[36]

Si bien sus páginas iniciales están dedicadas a Galdós, Pavlovsky, dando muestras de conocer y valorar el papel del escritor canario en la moderna renovación del género, diseña todo un acertado marco de la situación de la novela española en la etapa precedente: "Hace quince años [hacia 1870] la patria de Cervantes representaba un raro ejemplo de la decadencia y la perversión del gusto literario"; muestra de ello sería la preferencia del público lector hacia autores como "Fernández y González, afectado y grandilocuente imitador de Walter Scott, el hermoso pero superficial Trueba y otros semejantes"; la excepción entre "esa multitud de mediocridades" serían Fernán Caballero y Alarcón, aunque les reproche, a ella su "tosca y forzada tendenciosidad ultramontana", y a él su agotamiento creativo tras *El sombrero de tres picos,* por lo que ha quedado reducido a "un agradable y entretenido autor para las soñadoras damas españolas" (169-70).

En contra de lo que daba a entender Bark en su reseña, Pavlovsky no sólo se ocupa de los *Episodios* galdosianos, sino que aprecia las *Novelas contemporáneas:* "en ellas se ve la vida española como es, con todas sus alegrías y tristezas [...] cuadros llenos de poesía y belleza". Le parece ver en esas obras algo semejante a las de Turguenev (y recuerda, en nota, su propia traducción al ruso de *El amigo Manso*) (170). Además de estos juicios sobre la obra, Pavlovsky evoca su relación personal con el novelista canario a través de una conversación en la que recoge algunas opiniones de don Benito acerca del citado Turguenev (cf. Zviguilsky 118; Chamberlin-Weiner, "Galdós' *Doña Perfecta*" 19, 23; Bagnó 103; Cardona 203), de la visión que de España dieron algunos extranjeros (p. ej., A. Dumas o W. Irving) o del actual momento de la escuela realista en novela. Son de interés los elogios del autor canario a algunos "jóvenes que se convertirán en buenos escritores": Ortega Munilla, Palacio Valdés y, sobre todo, Pardo Bazán (cuya *Cuestión palpitante* pondera con entusiasmo,[37] además de recordar *Un viaje de novios* y *La Tribuna*). Concluye esa entrevista lamentando las pésimas condiciones económicas y comerciales del mercado editorial, que dificulta una verdadera profesionalización de los escritores, cuyas fuentes de ingresos suelen proceder de otras ocupaciones.[38]

Por más que Quintanilla (y Pereda con él) protestase por el excesivo protagonismo que Bark concedía a Pardo Bazán en su parcial lectura de *Ocherki,* lo cierto es que en el capítulo que ahora comentamos el autor ruso se ocupaba de ella y de sus libros con un detenimiento e interés muy superiores a los que le merecían los demás autores (174-81). No sólo relataba con lujo de detalles, acaso procedentes de informes de doña Emilia, episodios y anécdotas de su biografía y carrera literaria,[39] sino que citaba y comentaba con aprecio algunos de sus libros: el juvenil ensayo sobre Feijoo, *Pascual López, Un viaje de novios* (que, en efecto, califica de "tediosa y seca"), *San Francisco, La cuestión palpitante.* Este último título

es objeto de muy favorables referencias ("Decididamente, no conozco sobre este tema un libro escrito con más brillantez, inteligencia y energía [...] su investigación e incluso su erudición pasman por su agudeza, amplitud de miras y penetración de argumentos"). Finalmente, alude al ensayo que la escritora había publicado acerca de la literatura rusa, "una obra muy curiosa y diestramente escrita", elogio demasiado vago y que contrasta con aquel juicio de su carta a Oller de agosto de 1887 (N.O.-I-1196).

De todo ello podemos concluir que, aunque no fuese una opinión explícitamente formulada en *Ocherki,* tenía cierta razón Bark al afirmar, con gran escándalo de Pereda y sus amigos, que el autor ruso parecía ver en la Pardo el primer novelista de España. Que esa preferencia se basase sólo en un juicio crítico sobre los escritos de la coruñesa, o más bien en su amistoso trato con ella desde los días de París, era precisamente lo que despertaba la suspicacia del novelista cántabro.

Resulta significativo que las páginas que Pavlovsky le dedica (181-96) comiencen reconociendo: "No me he encontrado nunca con don José María de Pereda" (a causa, explica, de su retiro en la aldea natal). Con ello parece querer justificar la distancia con que hace el retrato de la personalidad y obra del novelista cántabro, tan diferente del tono familiar y confidencial con que evoca a otros autores. Más aún, no parece arriesgado suponer (y en seguida tendremos pruebas de ello) que las noticias que ofrece de Pereda son de segunda mano. El retrato que de él diseña, su caracterización y los comentarios que dedica a diversos aspectos de su producción literaria no superan los tópicos que eran moneda corriente entre los críticos coetáneos (vid. González Herrán, *La obra* 467-74): su figura "quijotesca", su predilección por la vida tradicional y provinciana, el vigor de su realismo costumbrista, el estilo "cervantino", su ironía benévola, su tendenciosidad ideológica, la limitación de sus horizontes novelescos, el menosprecio con que fue tratado inicialmente por la crítica madrileña, etc. Pero es más: fuera de una imprecisa alusión a *Escenas montañesas,* sólo se ocupa con detalle de un libro perediano, *Pedro Sánchez,* que, con toda seguridad, conoce por referencias ajenas.

El propio Pavlovsky, con toda naturalidad, ofrece la pista para identificar su "fuente". Elogiando la novela perediana ("es –afirma– una de las obras maestras de la literatura española contemporánea, una especie de *Almas muertas* españolas"), recuerda que Albert Savine, en un estudio dedicado a *Pedro Sánchez,* llamó a este libro "el *Gil Blas* del siglo XIX". Ese artículo, como en otro lugar hemos explicado (*La obra* 191, 194, 204), ocupaba sus primeras seis páginas en diseñar una caracterización de la obra perediana, su aportación a la novela española, su realismo o naturalismo; el resto (catorce páginas) era, más que reseña de la novela, mero resumen comentado de la trama argumental. Exactamente lo mismo hace Pavlovsky, quien, tras un par de páginas de generalidades sobre el escritor, dedica las trece restantes del capítulo a referir el asunto de la novela.[40] Que lo único que de ella conoce es el resumen redactado por Savine puede confirmarlo una confrontación entre los respectivos párrafos iniciales. Así cuenta Savine el comienzo de la historia perediana:

Une église, l'*ayuntamiento* (mairie), l'école et quelques maisons, forment le gros du bourg; le reste des habitants est éparpillé dans les champs ou caché dans quelque bois, en un creux de montagne.

Il en était ainsi de la patrie de Pedro Sánchez, dont le père habitait, cependant, la plus belle maison de son *pueblo,* quoiqu'elle fût bien vieille et bien délabrée. Après tout, elle avait deux balcons, un vaste portail, un jardin sur flanc, un puits et une pile à laver dans la cour, et même un fragment brisé d'écu armorié sur sa façade principale. Cet écu avait été celui des Sánchez, ou plutôt, pour être tout à fait véridique, celui des Sancho Abarca, dont les Sánchez devaient descendre, ainsi l'affirmait le père de Pedro. (355)

Y así inicia Pavlovsky su resumen:

Una iglesia, el ayuntamiento, la escuela y algunas casas constituyen en este lugar la parte principal de la aldea; el resto de los habitantes está esparcido por los campos u oculto en la espesura del bosque o en las pendientes de la montaña. El padre de Pedro vivía en la mejor casa del *pueblo* [en español en el original], aunque esta casa fuese muy vieja y derruida a medias; tenía dos balcones, una entrada principal, un jardín al lado, un pozo y un pequeño depósito de agua para el lavado de la ropa blanca; en su fachada principal se dibujaba un fragmento descalabrado del escudo de armas. Este escudo había sido el de los Sánchez, o más exactamente de los conocidos Sancho-Abarca, de los cuales los Sánchez, según palabras del padre de Pedro, creían descender. (183)

A la vista de tan notoria coincidencia, que se prolonga a lo largo de los párrafos que siguen a los citados, no será descabellado suponer que, en esta parte de su libro, el periodista ruso se limitó a reproducir el estudio del crítico francés, con quien entonces mantenía amistoso trato.[41] En consecuencia, es también probable lo que deducíamos de las cartas peredianas arriba transcritas: que los primeros libros del santanderino que leyó el autor de *Ocherki* fueron los que Pereda mismo le enviaba en junio de 1891. En todo caso, parece que habría que rebajar algo el entusiasmo peredista del artículo de Quintanilla y precisar sus afirmaciones: si es cierto eso de que el escritor cántabro "es el autor que está en el libro estudiado *más en extenso*", conviene advertir que ello no significa un especial aprecio por aquella obra (que, por otra parte, acaso desconocía).

Aunque el capítulo que acabamos de comentar es el que se ocupa específicamente de la literatura española del momento, hay en *Ocherki,* a propósito de diversos asuntos, noticia y referencia de otros escritores a quienes Pavlovsky conoció en su viaje por España. No podía faltar, por supuesto, su buen amigo Oller, de quien, entre otras cosas, afirma que es "uno de los mejores novelistas no sólo de Cataluña, sino de toda España; escritor que pronto ocupará un puesto importante incluso en la literatura europea"; y explica la índole de su realismo en estos términos: "el lector, con todo, se equivocaría si pensara que no es más que un simple fotógrafo. Oller, en efecto, *prend son bien où il le trouve,* pero esto atañe sólo al material en bruto; luego, como un arquitecto, levanta a partir de ese material un edificio completamente independiente, según el plan esbozado de antemano; y ese edificio queda ensamblado muy firmemente, es airoso y lleno de vida" (387, 389). Ni que decir tiene que en sus cartas al propio Oller abundan las referencias a la literatura del escritor catalán. Como muestra, he aquí las palabras con que el 4 de agosto de 1885 definía el estilo del autor de *La Papallona:* "C'est le trait caractéristique de toute la littérature catalane, et sourtout le vôtre [...]. Ne dire que ce qu'il est absolument nécessaire, le dire en moins de paroles possible, prendre les mots les plus propres, simples et énergiques –c'est là [tachado: le] votre style" (N.O.-I-1179).

También es interesante lo que recuerda de su encuentro en Bilbao con don Antonio de Trueba, "el mejor costumbrista español". En la conversación que

transcribe aluden a la abolición de los fueros y a sus consecuencias. Trueba diseña un cuadro verdaderamente idílico (con exageraciones tan ingenuas como tópicas) de "la felicidad perdida por su pueblo" y concluye la entrevista con estas palabras, cuya vigencia, cien años después, no parece necesario ponderar: "Diga a sus compatriotas [...] que nosotros no somos ni salvajes ni fanáticos, sino sencillos y honrados trabajadores; no huimos de la civilización, sino que la acogemos como a un huésped querido. Si nuestras montañas han de regarse de nuevo con sangre, que esa sangre caiga sobre la cabeza de aquéllos que llevaron a nuestro pueblo a la desesperación" (303-04).

VII

Aunque a través de sus cartas a Oller es posible seguir el rastro biográfico de Pavlovsky hasta 1923, lo cierto es que su relación con España y sus escritores –excepción hecha del novelista catalán– parece decaer a partir de 1891-92. En todo caso, aún podremos exponer y comentar algunos episodios, los últimos ya, de esta historia de amor entre el nihilista ruso y la cultura española.

Sin perjuicio de otras actividades literarias que ocupan su tiempo (traducciones, novela, teatro), Pavlovsky sigue ejerciendo el periodismo como corresponsal de publicaciones rusas, y entre los temas de sus colaboraciones las cosas de España continúan ocupando un espacio notable. Y no sólo es él quien escribe en aquellos periódicos sobre la situación política, cultural o literaria española, sino que busca que alguno de sus amigos españoles se haga cronista de la actualidad hispana para la prensa rusa. Así lo intenta en 1900 con Oller, de quien solicita, desde San Petersburgo y para el periódico *Rossia* –del que Pavlovsky figura como "director político"– un artículo "sur l'état actuel de l'Espagne, –politique, hommes politiques, état social, la reine, le roi, la famille royale (le mariage de l'infante), la Catalogne dans ses relations avec le pouvoir central, l'agitation catalaniste, le carlisme..." (N.O.-I-1217; 25.XII.1900).[42]

Su también vieja amistad con Pérez Galdós revive en 1906 con motivo de la aparición de *Prim, Episodio nacional* que a Pavlovsky le interesó especialmente, acaso –como él mismo confiesa a Oller en carta del 1 de enero de 1907 (N.O.-I-1128)– por la similitud que creía hallar entre la época evocada en el relato y la situación presente de su patria. Prueba de la impresión que aquel *Episodio* le había producido es no sólo el que le dedicase un artículo en la revista *Novoié Vrémia,* sino que, con tal motivo, reanudó su relación con don Benito, a quien escribe desde París una breve misiva sin firma que podemos situar a finales de 1906 o primeros de 1907:[43]

> Cher et très honoré Monsieur Galdós.
>
> J'ai lu votre beau "Prim", et j'ai dit dans le *Novoié Vrémia* tout le plaisir que cet ouvrage m'a procuré. Je vous envoie mon article. Peut-être trouverez-vous dans votre entourage quelque Russe, qui vous le traduira, –si cela vous intéresse.[44]
>
> Je profite de cette occasion pour me rappeler à votre souvenir. Mais il y a si longtemps que j'ai eu le plaisir de vous voir, –en 1884-85, lorsque j'écrivais mon livre sur l'Espagne. Peut-être ne vous souvenez-vous plus de moi!
>
> Quant à moi, j'ai gardé de vous le meilleur souvenir. Si vous venez à passer par Paris, je serais très heureux de recevoir votre visite.
>
> A vous bien cordialement
>
> I. Pavlovsky

La otra carta del hispanista ruso que se conserva entre los papeles galdosianos muestra el interés de Pavlovsky no sólo por la obra de Galdós sino por la literatura española en esos años iniciales del siglo:

> Mon cher Maître et ami,
>
> L'année dernière, en faissant mon article sur *Prim*, j'ai promis à mes lecteurs de *Novoié Vrémia* de parler de votre prochain volume, annoncé pour printemps de la même année. Ce volume, qui devait traiter la Révolution, a-t-il paru? Je l'ai demandé dans les livrairies à Paris, –il n'y en a pas. Aussi serez-vous bien aimable de me dire, si ce volume est imprimé ou quand le sera-t-il?[45]
>
> J'avais l'espoir de vous voir à Paris, mais vous n'y êtes pas paru. J'aurais cependant grand plaisir de vous revoir, et de vous présenter ma famille. Depuis que nous nous sommes *[sic]*, j'ai quatre enfants, dont une fille de 18 ans et mon fils aîné a 16 ans. Si vous venez à Paris, n'oubliez pas la rue Gounod.
>
> Y a-t-il quelque chose de bien intéressant dans le monde littéraire de votre pays parmi les nouveaux venus? En dehors d'Ibáñez je n'ai rien entendu. Mme. Pardo Bazán ne fait plus parler d'elle. Est-ce que la saison théâtrale a produit des bonnes oeuvres nouvelles?
>
> Je vous serre bien cordialement la main, et je reste votre ami et grand admirateur de votre admirable talent
>
> I. Pavlovsky

Notemos en el penúltimo párrafo de la carta las preguntas referidas a Blasco Ibáñez y a Pardo Bazán. Las encontramos también, en términos muy semejantes ("Qu'est-ce que c'est Blasco Ibáñez? Cela vaut-il la peine d'être lu? [...] Avez-vous des nouvelles de Mme. Pardo Bazán?") en la aludida carta a Oller del 1 de enero de 1907. A pesar del tiempo transcurrido y de las vicisitudes que sus relaciones habían sufrido, Pavlovsky no olvidaba a su amiga coruñesa y seguía interesado por su literatura. Muestra indudable de la persistencia de su admiración y afecto por doña Emilia son las palabras con que, al enterarse de su fallecimiento (ocurrido el día 12) la evoca en carta a Oller del 23 de mayo de 1921: "J'apprends la mort de Pardo Bazán. Il y a si longtemps que je l'ai vue. Elle était fâchée contre moi grâce à cet imbécile de Lázaro, qui lui a reporté que nous nous sommes moqué d'elle. Des idiotises![46] Je regrette de tout coeur cette femme éminente, qui pouvait avoir des petits ridicules, mais qui était tout de même une bonne et brave femme et un excellent confrère, qui ne voulait mal à personne. Que la terre lui soit légère! Dites-moi, de quoi est-elle morte, elle qui était encore jeune? Je voudrais tout savoir des dernières années, ce qu'elle a écrit en dernier lieu, –enfin, ce que vous savez sur elle" (N.O.-I-1254).

En los años iniciales del siglo, pocos meses después de que escribiera la segunda de las cartas a Galdós que hemos transcrito, tenía ocasión Pavlovsky de reencontrarse personalmente con algunos de sus viejos amigos españoles en una rápida visita a Barcelona en la primavera de 1908. El epistolario que venimos utilizando proporciona testimonios valiosos al respecto: el 16 de abril, respondiendo a una invitación de sus amigos Narcís Oller y Francesc Matheu, Pavlovsky anuncia para el día 30 su llegada a la ciudad condal, acompañado de su hija Lily ("Cela me va rajeunir de 20 ans de revoir Barcelone", comenta). La carta añade algunos datos de interés acerca de las razones profesionales de ese viaje: "On me promets, en échange d'un article pour la *Revue* sur 'La renaissance catalane' des billets (à moitié prix) d'aller et retour [...]. Mon journal aussi veut des articles sur les fêtes que vont avoir lieu à Barcelone" (N.O.-I-1226). Una carta posterior, del 9 de junio, da cuenta de su cumplimiento de aquellos compromisos: en *Novoié Vrémia* está publicando una serie titulada "L'Espagne après la guerre et les

catalans" y anuncia otros artículos para la *Revue* (N.O.-I-1228).[47] Como muestra de las impresiones de su viaje, sirvan unas palabras de esta carta a Oller: "Je suis revenu de Barcelone heureux et content de vous avoir tous vu, et d'avoir revue Barcelone elle-même après tant d'années si florissante et belle. Vraiement, c'est beau ce que vous avez obtenue en politique comme partout ailleurs". Todavía en ese mismo año Pavlovsky volvería a España: pasó por Madrid, donde intentó entrevistarse con Galdós (según atestigua una tarjeta de visita con mensaje autógrafo, conservada entre los papeles de don Benito),[48] pero no le fue posible acercarse a la capital catalana (como explica en una carta sin fecha que se puede situar en 1906 [N.O.-I-1295]).

La última visita de Pavlovsky a sus amigos de Barcelona tuvo lugar en septiembre de 1921. Como en ocasiones anteriores, el objetivo de su viaje será el reunir material para sus artículos y crónicas periodísticas. Una carta del 21 de agosto anuncia: "Je viens d'envoyer mon premier article [a un periódico de Buenos Aires que le acaba de contratar como colaborador]. Il faut que j'en prépare encore deux ou trois, avant de quitter Paris. Il est vrai, que je peux aussi bien écrire quelques articles sur l'Espagne, une fois à Barcelone. Ce sont les questions économiques dans ses relations avec l'Argentine qui intéressent surtout ce journal" (N.O.-I-1258). Las cartas que siguen, fechadas en octubre y noviembre de ese mismo año, 1922, además de aludir a los efectos de esa visita ("je pense à mon séjour parmi vous comme d'une éclaircie aveuglante dans un ciel chargé de nuages de pluie. Une fois arrivé toutes les misères ont recommencé. Mais cela ne me produit plus la même impression qu'auparavant" [N.O.-I-1263; 10.X.22]), informan detalladamente de los artículos publicados como fruto de ese viaje, en especial una serie en la revista *La Renaissance* sobre Cataluña y el catalanismo: el movimiento político, la literatura, sus autores, etc. (N.O.-I-1262-66).

Como dijimos, esta visita –treinta y siete años después de la primera– sería la última a España de Isaac Pavlovsky. Concluiremos este relato de sus relaciones con nuestro país y nuestros escritores con un emotivo testimonio, uno de sus desahogos íntimos –tan frecuentes en su correspondencia con Oller– que muestra, al lado de su nihilismo existencial, acentuado en la ancianidad, la grata evocación de los lejanos días de Barcelona:

> Mes souvenirs c'est une longue promenade dans une cimitière. Je préfère à ne pas les évoquer [...]. Et je me rappelle souvent les mots de Balzac dans les *Illusions perdues:* "L'homme a horreur de la solitude. Et de toutes les solitudes, la solitude morale est celle qui l'épouvante le plus". Mais il faut se raidir, et je me raidis de toutes mes forces pour ne pas me laisser abattre.
>
> Avez-vous pensé, Oller, comme la vieillesse arrive vite, comme elle vous surprend en traître! J'ai peine à croire que le temps où vous, Ixart, Sardá, Mateu et moi nous nous promenions à la Rambla, ou caussions au Café Pelayo, était au temps de notre jeunesse et que 37 ans ont passé dessus!
>
> Et dire qu'on est le jouet des forces inconnues, qu'on ne sait pourquoi on est venu, et pourquoi et où on s'en va! Et quant on a vécu aussi longtemps comme nous on arrive en fin de compte à cette conviction, que todo es mentira [en español en el original], les croyances, les idéals, le bien, le mal, le juste, l'injuste, et sourtout que la nature se fout de nous: elle a créé Péricles et Cléon à côté, la biche et le loup, la serpent venimeux et le rossignol; elle nous dit "aimez-vous les uns les autres" et nous envoie Lénine et Trotzky, qui triomphent sur les bons et les justes, qu'ils font se nourrir des cadavres de leurs parents et de leurs enfants. Et la nature se soucie aussi peu des uns que des autres. Tout cela lui est bien égal. Elle ne cherche qu'une chose, que les loups et les serpents, la biche, le rossignol, l'honnête homme comme le plus hideuse canaille ne meurent sans

postérité. Elle veut que la vie ne disparaisse, qu'elle se reproduise. On se demande: dans quel intérêt? (N.O.-I-1258: 21.VIII.22)

Dos años más tarde, en 1924, Isaac Yakovlevich Pavlovsky moría en París.

Universidad de Santiago de Compostela

NOTAS

[1] Sin que con ello pretenda ponderar las dificultades o el mérito de este artículo, debo reconocer que las investigaciones en que se basa no podrían haberse hecho sin la ayuda, eficaz y generosa, de diversas personas. Baste mencionar aquí sus nombres; cada uno de ellos sabe lo que este trabajo le debe: V. Bagnó, L. Bonet, R. Cardona, A. H. Clarke, J. M. Farré, B. Madariaga, C. Patiño, C. Vaíllo y A. Zviguilsky. Tengo que agradecer también las facilidades y permisos concedidos por el Institut Municipal d'Història de Barcelona, la Casa-Museo Pérez Galdós de las Palmas y la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander (y sus respectivos directores o responsables: M. Rovira, A. Armas y M. Revuelta) para la consulta, reproducción y publicación de documentos.

[2] Vid. su índice onomástico, p. 424; en la lámina X, frente a la p. 232, puede verse una fotografía de Pavlovsky.

[3] Hay cierta discrepancia en la transcripción de su apellido: Paulousky, Pavlotzky, Pavlovskii. Aquí seguiré la que él mismo emplea al firmar sus cartas, así como la que imprime en sus membretes y tarjetas.

[4] Bagnó (41) da como fecha de su nacimiento la de 1852; Fernández Sánchez (43) la de 1853.

[5] En el "Prefaci", Oller explica el curioso proceso que siguieron estas memorias hasta su publicación: escritas en ruso, al llegar Pavlovsky a París, se las mostró a Turguenev, quien se entusiasmó con aquel testimonio e hizo que lo tradujeran al francés y se publicase en *Le Temps* (mediante carta al director del periódico, que Oller transcribe). Después de su muerte en 1884, los editores Hetzel publicaron un volumen con las últimas obras del novelista ruso, con el título de *Souvenirs d'enfance,* incluyendo las *Mémoires d'un nihiliste,* en la creencia de que era un relato ficticio del propio Turguenev, y la carta al director de *Le Temps,* una muestra del viejo artificio literario del "manuscrito encontrado". Finalmente, *Le Temps* publicó una nota, aclarando el malentendido y restituyendo a Pavlovsky la autoría de aquellas memorias.

[6] El epistolario de Pavlovsky a Oller se guarda en el Institut Municipal d'Història de Barcelona, que nos ha facilitado copias de las cartas y el permiso para su publicación. La colección está ordenada cronológicamente, aunque hay bastantes cartas sin fecha y algunas mal clasificadas. Cada carta lleva una signatura. Este fragmento corresponde a la carta N.O.-I-1158.

[7] Es un francés que dista mucho de ser correcto. En los fragmentos que cite, respetaré su texto, sin corregir (ni indicar con "sic"), sus frecuentes yerros ortográficos o gramaticales.

[8] Cf. cartas N.O.-I-1169 (Valencia, 15.III.); N.O.-I-1170 (Valencia, 17.III.); N.O.-I-1171 (Valencia, 22.III.); N.O.-I-1172 (Valencia, 26.III.); N.O.-I-1173 (Sevilla, 8.IV.); N.O.-I-1174 (Sevilla, 29.IV.); N.O.-I-1175 (Cádiz, 25.V.); N.O.-I-1176 (Granada, 1.VI.).

[9] Así, en la carta a Galdós fechada el 8.I.85, Oller escribe: "Pavlozky, hoy verdadero amigo mío [...] me ha dado los recuerdos de Ud."; en la del 4.II.85 se incluyen, en posdata, unas líneas firmadas por Pavlovsky en las que éste formula a Galdós diversas preguntas (p. ej., "¿ha recibido V. la novela de Tolstoi [probablemente *Guerra y paz*] que le han mandado de París por encargo mío?"). Aún en la carta de Oller del 6.III. se alude a Pavlovsky, quien "ha partido hoy de aquí para Palma".

[10] El dato lo proporciona el propio Pavlovsky (170). Turkevich no menciona ni ésta ni otra traducción de *El amigo Manso* al ruso.

[11] "J'ai fait la connaisance de doña Emilia et nous sommes maintenant très bien avec elle", escribe Pavlovsky a Oller (N.O.-I-1311; París, 24.II.¿86?).

[12] "Dolinsky" era el seudónimo que empleaba para los artículos que publicaba en Rusia un nihilista emigrado, a quien Pardo Bazán se refiere como "mi excelente amigo Tikomiroff", autor de *Rusia política y social,* obra que doña Emilia califica así: "peca de radical y apasionada, al fin libro de emigrado" (*La revolución* 12-13). En las cartas de Pavlovsky a Oller hay frecuentes alusiones a

"Dolinsky"; hay, incluso, dos cartas del propio Tikomiroff (que firma "Dolinsky") a Oller (N.O.-I-1191; 17. y 28.VI.86).

[13] "Ce que vous me dites de la lettre de Pardo Bazán, ne m'étonne nullement. Je ne plaisantais pas en vous dissant ce que je vous ai dit de son irritation envers vous. Mais comme vous l'avez pris en blague, et que vous aviez même l'air de vous fâcher, je ne soufflais plus un mot. J'ai tout fait pour vous défendre, mais à ce que paraît, elle croit plus à la personne que lui a rapporté vos paroles, –et ce n'est que naturel. D'ailleurs elle paraît depuis quelque temps fâchée aussi contre moi. Cependant, je n'ai pas parlé d'elle avec ... la personne que vous connaissez si ce n'est qu'en très bons termes" (N.O.-I-1205). Volveremos más adelante sobre este asunto, finalmente aclarado a la muerte de doña Emilia.

[14] El título se puede traducir aproximadamente como *Apuntes de la España contemporánea.* Oller lo traduce como *Esbossos de l'Espanya contemporània* (36); Zviguilsky como *Aperçu de l'Espagne contemporaine* (118); Chamberlin-Weiner como *Sketches of Contemporary Spain* (111). Los autores de "Apuntes para la biografía de Pereda" se refieren a este libro como *Viaje por España* (39). Que sepamos, se trata de un libro nunca reimpreso ni traducido al castellano. Recientemente se ha publicado la traducción inglesa, mínimamente comentada, de buena parte de su cap.º 8 (Chamberlin-Weiner, "A Russian View"). Un ejemplar que fue propiedad de Oller, con dedicatoria autógrafa de Pavlovsky en catalán, se conserva en el archivo olleriano de Barcelona, que me facilitó una copia. Para su interpretación, además de algún fragmento que tradujo para mí el hispanista ruso V. Bagnó, he de agradecer la eficacísima ayuda como traductora de mi alumna C. Patiño Eirín (con quien proyecto una versión anotada de tan interesantísima obra).

[15] Añade alguna sugerencia para que Oller pueda leer y entender esas páginas: "Je ne sais pas si je dois vous envoyer mon bouquin. Le voulez-vous? Il y a à Valence un Monsieur russe, Kalochine, qui pourrait cependant en faire un compte rendu en espagnol" (N.O-I-1200). El ejemplar citado en la nota anterior está acompañado de una carta, fechada en Barcelona, 25.V.08, y firmada por M. de Bakunin, Cónsul General de Rusia, que, en otras cosas, dice: "Acabo de leer con vivísimo interés el libro del señor Pavlovsky, cuyo verdadero título es: Esbozos de España contemporánea. Lástima peró *[sic]* que haya tantos errores en los nombres y palabras españolas del texto! Le devuelvo a Vm. el libro, dándole muchas gracias". Sigue un breve sumario del contenido.

[16] La noticia de ese proyecto de traducción llegó a hacerse pública en la reseña de Bark: "Al entrar en máquina este artículo llega a nosotros la noticia de que la casa Ramírez, de Barcelona, se dispone a publicar en castellano el libro de Paulowsky a que se refiere el presente escrito" (37).

[17] Vid. Pérez de la Dehesa (37-40) y su extensa lista de los libros de Bark, así como su noticia de los autores que a Bark se han referido.

[18] En efecto, en carta de Pavlovsky de marzo del 85, el ruso le presenta a Bark (N.O.-I-1171).

[19] Es el propio Pavlovsky quien escribe ese signo de interrogación, acaso porque no estaba seguro del nombre de la revista *(La España Moderna).*

[20] Sobre las relaciones entre Pereda y Pardo Bazán, especialmente el enfrentamiento que mantuvieron en 1891, vid. González Herrán, *La obra de Pereda* (363-71) y "Emilia Pardo Bazán". Sobre Quintanilla, vid. González Herrán, "Una reseña" (353-55).

[21] El texto impreso dice "modista", graciosa errata por "novelista". El artículo que cito presenta muchas erratas (que corrijo), salvadas y comentadas –entre ellas, ésta– por el propio Quintanilla en un artículo posterior en la misma sección.

[22] Se refiere a *Museum;* cf. Rodríguez Moñino.

[23] En la sección de Fondos Modernos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, se guardan dos volúmenes encuadernados que contienen, respectivamente, 105 y 36 borradores autógrafos de cartas de Pereda a diversos corresponsales (vid. Gutiérrez Iglesias y Sáez Picazo 282-86; signaturas MS. 1392, 1393); en el segundo está este borrador de carta a Pavlovsky y otro que transcribo más adelante.

[24] *Nubes de estío* y *Al primer vuelo,* aparecidas, respectivamente, en enero y mayo de 1891.

[25] Según el propio Pereda confesaría a Oller en carta del 9 de octubre, la noticia de esos artículos le fue dada por Leopoldo Alas.

[26] Según explica Pavlovsky en carta sin fecha, posiblemente de septiembre-octubre 1891 (N.O.-I-1300), el silencio está plenamente justificado: "Ne vous étonne pas de mon silence si prolongé: j'ai perdu mon père, et cela m'a ôté pendant un certain temps le désir d'écrire [...]. J'ai reçu aussi les livres de M. Pereda, auquel je vais écrire ces jours-ci".

[27] De esos mismos días debe ser la carta sin fecha en la que dice: "Je viens d'écrire encore à Pereda, lui expliquant que ma lettre, envoyée de la campagne, s'est égarée" (N.O.-I-1309). En carta

a Oller (9.X.), Pereda resume así la de Pavlovsky: "afirma, y yo le creo, haberme escrito oportunamente, y confirma en todo y por todo ser merecedor de la idea que tiene V. formada de él. Me da pruebas, aunque sin aludir al caso, de que fue pura invención cuanto se dijo de su libro en la revista de la Pardo" (Bensoussan 226; reproduce esta carta Cossío [102-03], aunque da como fecha el 8.X. porque el texto que transcribe es el del borrador, recogido en MS. 1392, donde lleva esa fecha).

[28] En su carta a Oller citada en la nota anterior, reconoce Pereda: "Ayer escribí extensamente a Pavlovsky, *sorteando este escollo lo mejor que pude*" (subrayado mío).

[29] Se refiere a *Al primer vuelo,* que no publicó el editor habitual de Pereda, M. Tello, sino la casa Henrich y Cía. (cf. González Herrán, *La obra* 381-88).

[30] Se refiere al tomo 5, *Escenas montañesas* (1885), que reúne "La leva" y "El fin de una raza", inicialmente publicados en las primeras ediciones de *Escenas montañesas* (1864) y *Esbozos y rasguños* (1881), respectivamente.

[31] Clarke no la menciona entre las traducciones y ediciones extranjeras de las obras peredianas; Turkevich sólo cita una traducción de Pereda al ruso, la de *Blasones y talegas* (1958) (143).

[32] Sobre ese círculo, vid. cualquiera de los estudios biográficos referidos a Pereda, p. ej., "Apuntes" (37-39); también Oller (173-227). En *Nubes de estío* Pereda convertiría en personajes de su ficción a aquel grupo de amigos.

[33] Es posible que "imperio del hambre" se refiera a Bark y a su entonces precaria situación económica (vid. Oller 24); "comezones de vanidades ridículas" es clara alusión a doña Emilia, a quien Pereda había dedicado un artículo, "Las comezones de la Señora Pardo Bazán", *El Imparcial,* 21.II.91 (cf. González Herrán, *La obra* 363 ss.).

[34] Cf., p. ej., estas palabras de Alas publicadas en el *Madrid Cómico* pocos días antes (15.XI.91), acusando a la Pardo de "aconsejar a las casas editoriales extranjeras, de modo más o menos directo, que no traduzcan mis novelas" y de "influir para que los *historiadores* nacionales y extranjeros *no le citen a uno* en sus reseñas litararias"; añade que "igual procedimiento aplica doña Emilia a Pereda y a Armando Palacio" (cit. por Tintoré 65).

[35] Como mínima muestra de su contenido, he aquí un sumario de sus capítulos: 1: de París a Madrid; 2-6: aspectos de la vida madrileña; 7: la política; 8: la literatura; 9-10: museos y exposiciones de pintura; 11: El Escorial; 12: el País Vasco; 13: Zaragoza; 14-16: Cataluña; 17: Baleares; 18: Valencia; 19: Sevilla; 20: Cádiz; 21: Algeciras, Tánger, Gibraltar.

[36] Me limitaré a resumir aquí sus líneas fundamentales y completaré los datos que ofrecen Chamberlin-Weiner con noticias referidas al fragmento que no traducen.

[37] Por cierto que ese elogio galdosiano ("*La cuestión palpitante* honraría no sólo a una mujer, sino también a un hombre e incluso a un sabio especialista" [Pavlovsky 173]) lo transforma Bark en una opinión del propio Pavlovsky: "Bien dice el crítico ruso que la obra *La cuestión palpitante* honraría a cualquier sabio especialista" (45).

[38] Recuerda que Valera, "preferido por el público, es diplomático de carrera; otros son profesores, viven de los beneficios de sus propiedades o practican el comercio, como por ejemplo el mejor de *nuestros realistas*, el señor Pereda, que tiene una fábrica de jabón y perfume" (174).

[39] Por cierto que algunos de los episodios que relata, además de escasamente verosímiles, constituyen una sorprendente novedad para quien conozca las más autorizadas biografías de la Condesa: "poco tiempo después [de su boda, a los quince años] esta hija de republicano se lanzó al remolino de la sublevación carlista. Rápidamente adquirió tal influjo en este partido de campesinos y sacerdotes, y con tal vehemencia creyó en la agitación, que llegó a ser uno de sus jefes, no sólo en Galicia, sino también en toda España" (175).

[40] Estas páginas faltan en la traducción inglesa de Chamberlin-Weiner. Aunque Pavlovsky cita el trabajo de Savine como "incluido en su libro *Les étapes d'un naturaliste* (1885, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne)", había aparecido antes, en julio de 1884 en la *Revue du Monde Latin.*

[41] Según Oller (75), él fue quien puso en relación a ambos escritores. Esa amistad se rompió, de manera bastante desagradable, según cuenta Pavlovsky a Oller en carta sin fecha: "Il dit qu'il a rompu avec moi puisque je *suis d'origine juive*" (N.O.-I-1307); subrayado suyo).

[42] Con anterioridad (cartas del 13.I. y 3.II.1900; N.O.-I-1215, 1216) le había explicado los objetivos de ese nuevo periódico, invitándole a colaborar con crónicas de España. Oller reproduce íntegramente esas tres cartas (344-46).

[43] Dan noticia de esa carta –y de la que luego comentaré– de la Nuez-Schraibman: "Parlovsky *[sic]*. Dos cartas críticas escritas en francés" (372). Se conservan en la Casa-Museo Pérez Galdós y

se publican aquí gracias a la amable ayuda de su Director, quien me facilitó las copias y el permiso para su publicación.

[44] No he comprobado si en el archivo galdosiano se conserva este artículo, que, por otra parte, no mencionan las bibliografías galdosianas (Woodbridge; Sackett); tampoco Turkevich entre los trabajos referidos a Galdós publicados en Rusia (146).

[45] Se refiere a *La de los tristes destinos* (Madrid: Perlado, Páez y Cía., 1907; cf. Hernández Suárez 327).

[46] Esto parece aclarar lo que insinuaba en la lejana carta del 18.VI.90. Lázaro Galdiano sería, pues, esa "personne que vous connaissez". A propósito de ese asunto que enredó a doña Emilia, Lázaro, Galdós, Oller y, por lo que aquí leemos, también Pavlovsky, vid. Oller (108-10); Bravo-Villasante (149-53); Pardo Bazán (4-8).

[47] La carta no está fechada por Pavlovsky, pero hay una anotación con otra letra, acaso de Oller, que dice "9 juin 1908". No hay referencia a estos artículos de Pavlovsky sobre la Renaixença en la bibliografía de Turkevich.

[48] La tarjeta lleva impreso: "I. Pavlovsky, Correspondant du *Novoié Vrémia,* 7, Rue Gounod" (esa dirección está tachada). El mensaje manuscrito dice: "De passage à Madrid je serais très heureux de vous serrer la main. Ne pourrez-vous pas m'indiquer l'heure où je pourrais vous voir? Grand Hôtel". De la Nuez-Schraibman no citan esta tarjeta, cuya copia debo también a los responsables del archivo galdosiano.

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo (Clarín). *Museum (Mi revista). Folletos literarios* 7. Madrid: Fernando Fe, 1890.

Alekséev, Mikhail Pavlovich. *Ocherki istorii ispano ruskikh literaturnykh otnoshenii, XVI-XIX vv.* Leningrado, 1964. Versión española: *Rusia y España: una respuesta cultural.* Trad. José Fernández Sánchez. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975.

"Apuntes para la biografía de Pereda." *El Diario Montañés* (Santander). 1 mayo 1906.

Bagnó, Vsevolod E. *Emilia Pardo Bazán i ruskaya literatura v Ispanii.* Leningrado: Nauka, 1982.

Bark, Ernesto. "La España contemporánea según un reciente libro ruso." *La España Moderna* 3.29 (1891): 64-74; 30 (1891): 37-48.

Bensoussan, Mathilde. "L'Amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller à travers les lettres de Pereda et les Mémoires d'Oller." Tesis doctoral. Univ. de Rennes, 1970.

Bravo-Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán.* Madrid: Magisterio Español, 1973.

Cardona, Rodolfo. "A propósito de Turguenev y Galdós." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 61 (1985): 201-16.

Clarke, Anthony H. *Manual de bibliografía perediana.* Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1974.

Cossío, José María de. *José María de Pereda.* Antología de Escritores y Artistas Montañeses 48. Santander: Librería Moderna, 1957.

Chamberlin, Vernon A., y Jack Weiner. "Galdós' *Doña Perfecta* and Turguenev's *Fathers and Sons.*" *PMLA* 85 (1971): 29-47.

———. "A Russian View in 1884-85 of Three Spanish Novelists: Galdós, Pardo Bazán and Pereda." *Anales Galdosianos* 19 (1984): 111-19.

Fernández Sánchez, José. *Viajeros rusos por la España del siglo XIX.* Madrid: El Museo Universal, 1985.

Fressard, Jacques. "De Ernesto Bark à Basilio Soulinake: Retour et métamorphose d'un personnage de Valle-Inclán." *Iris* 2 (1985): 41-52.

González Herrán, José Manuel. "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 59 (1983): 259-87.

———. *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo.* Santander: Librería Estudio-Ayuntamiento, 1983.

———. "Una reseña olvidada de *Su único hijo,* de 'Clarín'." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 63 (1987): 353-63.

Gutiérrez Iglesias, Felisa, y Francisco Sáez Picazo. *Catálogo de los manuscritos de la Sección de Fondos Modernos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.* Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1980.

Hernández Suárez, Manuel. *Bibliografía de Galdós* 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1972.

Nuez, Sebastián de la, y Joseph Schraibman. *Cartas del Archivo de Galdós*. Madrid: Taurus, 1967.
Oller, Narcís. *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Barcelona: Aedos, 1962.
Pardo Bazán, Emilia. *Al pie de la torre Eiffel (Crónicas de la exposición)*. Madrid: La España Editorial, [1889].
———. *Cartas a Benito Pérez Galdós*. Ed. Carmen Bravo Villasante. Madrid: Turner, 1975.
———. *La revolución y la novela en Rusia (Lecturas en el Ateneo de Madrid)*. Madrid: M. Tello, 1887.
Paulowsky, Isaac. *Memòries d'un nihilista*. Trad. catalana por Narcís Oller. Barcelona: La Ilustración Catalana, 1886.
Pavlovsky, I. Ya. *Ocherki sovremennoi Ispanii, 1884-1885*. San Petersburgo: Izdanie A. S. Suvorina, 1889.
Pérez de la Dehesa, Rafael. *El grupo "Germinal": una clave del 98*. Madrid: Taurus, 1970.
Portnoff, George. *La literatura rusa en España*. Nueva York: Las Américas, 1932.
[Quintanilla, José María] ("Pedro Sánchez"). "Gacetilla. Autores y libros." *El Atlántico* (Santander) 14 julio 1891: 1.
———. "Gacetilla. Textos vivos." *El Atlántico* 1 dic. 1891: 1.
Rodríguez Moñino, Antonio. "Clarín y Lázaro. Un pleito entre escritor y editor (1889-1896)." *Biblioteca* 5 (1951): 47-70.
Sackett, Theodore A. *Pérez Galdós. An Annotated Bibliography*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1977.
Savine, Albert. "Le Gil Blas du XIX^{ème} siècle. Un roman nouveau en Espagne." *Revue du Monde Latin* 2.13 (25 julio 1884): 348-67.
Shoemaker, William H. "Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Oller." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 30 (1963-64): 247-306.
Tintoré, María José. *"La Regenta" de Clarín y la crítica de su tiempo*. Barcelona: Lumen, 1987.
Turkevich, Ludmilla Buketoff. *Spanish Literature in Russia and in the Soviet Union, 1735-1964*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1967.
Woodbridge, Hensley C. *Benito Pérez Galdós. A Selective Annotated Bibliography*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1975.
Yakovlev. Vid. Pavlovsky.
Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de bohemia")*. Madrid: Gredos, 1969.
Zviguilsky, Alexandr. "Tourgeniev et Galdós." *Revue de Littérature Comparée* 41 (1967): 117-20.

NOTAS

HACIA UN TEXTO DEPURADO DE *FORTUNATA Y JACINTA*

Pedro Ortiz Armengol

Concluidas las celebraciones del centenario de la publicación de *Fortunata y Jacinta,* que han tenido lugar en 1987 en España, Estados Unidos, Francia y Puerto Rico y que se han prolongado en España en 1988, es quizá momento de recordar que, a los cien años de su aparición, esta celebrada novela, cada vez más conocida y estudiada, no cuenta aún con una edición crítica, ni siquiera con una edición donde se hayan tratado de hacer desaparecer los mayores errores de bulto que vienen repitiéndose año tras año, algunos de ellos desde la primera impresión de 1887, errores y erratas de gran evidencia en algunos casos. Los motivos de esta situación son diversos pero, dejando a un lado sus posibles causas, creemos que ya va siendo el momento de tratar de obtener un texto aceptable, que suprima del todo –y si no es posible, en parte– aquellas erratas y pequeños errores: unas veces, distracciones leves del escritor; otras, mala lectura del texto por los cajistas de la imprenta "La Guirnalda", aunque éstas sean las menos.

La tarea no es fácil, dada la extensión de la novela –mil setecientas cincuenta páginas de texto, sumando los cuatro volúmenes de la primera edición– y también la existencia de variantes que el escritor ponía aquí y allá en su continua revisión del texto. Pero, para mayor dificultad en la tarea, ocurre que algunas veces lo que se imprimió en 1887 no sigue al manuscrito con estricta fidelidad. Ello nos obliga a pensar que el autor final de la versión impresa de estas variantes fuera el propio Galdós, visitador de la imprenta y al pie de máquina, repasando sus textos hasta última hora, o, lo que sería menos probable, que los cajistas Evaristo y Enrique, o el regente de la imprenta, introdujeran esas variantes por su cuenta, bien por descuido o por ánimo simplificador. En estos casos, ¿a qué texto habríamos de acudir finalmente? ¿Al del manuscrito o al de la edición primera? Citemos un ejemplo: en la Parte Tercera, capítulo 6, sección 6, el manuscrito muestra unas reflexiones de Fortunata, un soliloquio: "¡Y yo que creí que le iba tomando cariño!, qué estupidez... Ni sé yo en qué estaba pensando Feijóo" (Parte Tercera, cuartilla 527). En la edición de 1887 el "qué estupidez" no figura, pero sí esta oración intercalada: "Buen cariño nos dé Dios" (3: 312).

Como es sabido, el manuscrito se halla en la Universidad de Harvard en los Estados Unidos, guardado en los subterráneos de su Houghton Library. Del manuscrito se hizo fotocopia, de las 3.095 cuartillas que lo componen, fotocopia que quedó en la Casa-Museo Pérez Galdós en las Palmas de Gran Canaria, cuando en 1966 fue aquél vendido a la Universidad de Harvard. La existencia del manuscrito en dicho lugar, y de la fotocopia en Las Palmas, no ha facilitado ciertamente el estudio del texto, y al prepararse las numerosas ediciones hechas de la novela, principalmente en Madrid, no ha existido el propósito de revisar el texto acudiendo al original.

Si esa empresa se iniciase ahora, tras de establecerse los criterios a adoptar sobre la existencia de manuscrito, variantes y texto final impreso, las páginas que

siguen aspiran a aportar datos y opiniones acerca de algunas frases o palabras que nos parecen cuestionables y a las que aportamos un deseo de clarificación y fijación. El lector juzgará si estas propuestas, o algunas de ellas, son atendibles. Parten de un examen somero del manuscrito, que vimos en la Houghton Library en octubre de 1987, con ocasión de una breve estancia en Harvard que no permitía, por falta de tiempo, el examen de todo él. Pero como acudimos en busca de algunas dudas concretas, creemos que podemos proponer respecto de éstas la eliminación de errores hasta ahora persistentes.

En segundo lugar utilizamos la edición de 1887, impresa en vida de Galdós, y que fue la primera conocida y difundida y, por tanto, la fuente de erratas y errores que pasan a las siguientes. En vida de Galdós se publicó la segunda edición, entre 1915 y 1918, en tiradas muy importantes para la época, y habría de comprobarse si entre ella y la de 1887 hay variantes, que tendrían interés por el supuesto, ciertamente improbable, de que fueran retoques del propio Galdós. Decimos improbables porque desde 1912 el novelista estaba casi ciego, con sus facultades disminuidas, y no es fácil pensar que dedicara tiempo y esfuerzos a los retoques aludidos.

Desde luego, la edición de 1887 es, por desgracia, de poca calidad tipográfica: mal papel, pobre impresión y con desconcertante falta de criterios fijos, pues unas veces los personajes inician sus parlamentos con el clásico guión tipográfico y otras muchas con unas simples comillas de apertura y otras de cierre. La anarquía en el uso de letras cursivas es completa y es un continuo desorden el uso o no de esa letra para apodos, latiguillos, frases tópicas que se desea hacer resaltar, barbarismos populares, figuras del folklore, expresiones con sentido cómico, etc. No hay unidad de criterio: unas veces la figura metafórica del cura que celebra velozmente sus misas –"el padre Fuguilla"– se escribe con mayúscula (1: 208), otras con minúscula (2: 329).

No son un caso menor –dicho sea con respeto y dándole un valor relativo– las palabras incorrectamente ortografiadas. Valor relativo, por el poco rigor ortográfico de aquella época y la dudosa calidad de su enseñanza (terrenos en los que, por cierto, ahora en España se está retrocediendo peligrosamente), de lo que resultaba que el gran escritor incurriese en faltas de aquella naturaleza: en general, vicios de uso común en la época. De ahí esos "cuotidiano", "piruétano", "extremecer" –lo que se repite en varias ocasiones, como ocurre con "zahumerio" por "sahumerio", aunque aquí se trate, aquella ceta, de un arcaísmo. Vemos "agazajar" por "agasajar", "vizco" y "vizca", "extricta", "urgado" y "en cinta" por significar a la mujer embarazada; "varisis" por "varices", "enamorado hasta las gachas", "londonenses" por "londinenses", "florilogio" por "florilegio". Son algunas de las faltas que aparecen en la primera edición y si bien muchas de ellas han sido corregidas, como obvias, por ediciones posteriores donde se ha juzgado oportuno hacerlo así, otras han ido pasando hasta ahora como inadvertidas.

Las palabras inglesas incorporadas o bien son graciosas y lícitas españolizaciones –"esplin, esplinado, esplines"– o errores consagrados por el uso entre los no angloparlantes, como ese "mistress" con todas sus letras que parece impropio en un español educado y frecuentador de la sociedad inglesa y que nos sume en la duda sobre lo que hay que hacer; y ese "dandys" en plural, al que parece hay que dar curso, pues es inveterado. Ha de pasar también, por lo mismo, la españolización "biftec" pero no es admisible, en cambio, lo de "ademán del box".

Todo ello muestra una primera edición económica, de una novela escrita de prisa, destinada a un público no exigente, y de un autor que, editorialmente, buscaba el éxito del número y el éxito económico y que tenía poco o nada de bibliófilo. Su única aventura en ese sentido fue la edición magníficamente ilustrada de los *Episodios,* saldada con un fracaso económico que le quitó el ánimo para continuarla. Las convulsiones políticas del diecinueve y el empobrecimiento consiguiente del país determinaban el bajón cultural en el que Galdós hubo de desarrollar la mayor parte de su obra.

Habría que poner al día la bibliografía de *Fortunata y Jacinta,* hecha ya en 1972 y en otras ocasiones, para conocer cuántas ediciones y cuántos cientos de miles de ejemplares se han producido de ella, tanto en España como en el continente americano, además de tener en cuenta las traducciones al italiano (solamente de parte de la obra), al alemán, al francés y, en dos ocasiones, al inglés. Con respecto al tema que aquí nos ocupa, el examen de algunas de las ediciones españolas más representativas nos dará unos datos significativos de los "estragos" y persistencias de las erratas aludidas y de la débil reacción que han provocado.

Hemos de señalar que publicamos en 1979 una edición ilustrada y de gran formato de la novela, con quinientas notas y una amplia introducción, así como varios apéndices a su texto, trabajos en los que se abordó la existencia de algunas erratas y errores pero que no fue sino una aproximación. Más a fondo se entró en ellos en mi reciente libro, *Apuntaciones para "Fortunata y Jacinta",* aunque sin intentar resolverlos, pues en dicho libro apelaba a la necesidad de acudir en primer lugar al manuscrito. (En *Apuntaciones* no se pudieron utilizar algunos datos útiles encontrados en el manuscrito y que aquí alegamos por vez primera.)

Galdós corregía mucho sus originales y el de *Fortunata y Jacinta* es una prueba de ello. Vemos también que corregía bastante las galeradas que venían de la imprenta y de ello hay ejemplos que lo muestran. Las correcciones del manuscrito de esta novela son numerosas y, como es sabido, en el dorso de unas 929 de las 3.095 cuartillas, según el estudio de Diane Beth Hyman, aparecen importantes variantes que finalmente no pasaron al texto que Galdós envió a la imprenta. Nos parece que la Parte Cuarta fue probablemente menos trabajada por su autor con correcciones, pues la concluyó en junio del 87, la entregó a la imprenta al emprender ese mismo mes su habitual viaje europeo y la encontró ya impresa cuando regresó de él en septiembre.

Al revisar erratas y errores, creemos de algún interés conocer la trayectoria que hayan tenido en sucesivas ediciones, pues ello ilustra las reacciones de editores posteriores ante algunas de ellas. Tomamos en consideraciones unas pocas ediciones representativas, lo que creemos válido a efectos indicativos. Son las ediciones siguientes (véase también la lista de "Obras citadas"), a las que asignamos una letra, por brevedad:

[P] Edición príncipe. 1887.

[A] 2.ª edición.

(La Parte Primera lleva la fecha de 1915 y la indicación de 14.000 ejemplares de tirada. La Parte Segunda data de 1916 y señala 11.000 ejemplares. La Tercera, 1917 y 11.000 ejemplares. La Cuarta, 1918 y otros 11.000. [En la *Bibliografía de Galdós* de Hernández Suárez figura como 2.ª ed. una de 1916 de 12.000 ejemplares.])

[B] Edición de 1944.
(Cuatro volúmenes con la tirada, respectivamente, de 21.000, 20.000, 22.000 y 21.000 ejemplares.)

[C] *Obras completas.*

[D] 13.ª edición. 1979.

[E] Edición conmemorativa, ed. Pedro Ortiz Armengol.

[F] Edición de 1982.

[G] Edición de Francisco Caudet.
(En ésta figuran a pie de página numerosas notas que transcriben algunas variantes de las que aparecen en el manuscrito y que el anotador obtuvo de las fotocopias que existen en Las Palmas.)

Proponemos correcciones a medio centenar de erratas arraigadas, a pequeños y no tan pequeños errores, entre los más obvios y visibles. Guardamos, en general, su orden de aparición en el texto de la edición de 1887, aunque algunos de ellos están agrupados por su afinidad. (Entre paréntesis el volumen y la página se refieren a esta edición.)

En el caso de los nombres propios de personas históricas, hay ejemplos de apellidos incorrectamente escritos que arrastran desde la primera edición. Ya en los primeros párrafos aparecen dudas con el del político González Bravo (1: 7), correctamente transcrito así en la edición P, pero escrito "Brabo" en algunas, como en la D y en la F. El general esparterista Linage es "Linaje" (1: 77) en las ocho ediciones vistas, si bien en la G hay nota exculpatoria de ello. El pedagogo Masarnau fue hecho "Massarnau" (1: 54, 89) en la P y esa tacha pasó a las ediciones A, B, C, D y F, siendo excepciones la E y G. Menos corregido ha sido el adjetivo de "prudhonianas" (4: 266) aplicado a las lecturas de las obras de Proudhon, error en las ocho ediciones vistas. Error reiterado se comete con el doctor Esquerdo, llamado "Ezquerdo" en la edición P (4: 93) y en seis de las otras siete examinadas; la excepción es la edición E. El fiscal de la revolución francesa Fouquier-Tinville ha sido transformado en "Fouquier de Thinville" (4: 268) en todas las ediciones.

Con respecto a nombres propios geográficos, el del pueblo de Ezcaray, ortografiado "Escaray" (1: 24), tuvo suerte alterna: error en la edición P, se corrige en las D, E y F, pero la G reincide en él al seguir fielmente el texto de la edición príncipe, si bien salva el error mediante nota, como ya había hecho la edición E. La región francesa de Champagne (1: 158), designando su famoso vino, está con mayúscula en la edición P, al uso de la época, y está con minúscula en la mayoría de las posteriores.

Ya nos hemos referido a las libertades ortográficas del autor, que escribió en el manuscrito "en cinta" (1: 69) por "encinta", corregido en las ediciones C, D, F y G como errata visible. Todas las examinadas lo hicieron también con el "cuotidiano" (1: 69) de la edición príncipe, el "extremecer" (1: 121, 268; 2: 432; 4: 307) y la "suscrición" (1: 262) o el "urgado" (2: 165); pero la fijación es menor con el galdosiano "flácida" (1: 71) de la edición primera, que se mantiene en la E y la G pero se escribe "fláccida" en las ediciones D y F como consecuencia de la permisividad en ambas formas. Aunque actualmente predomina la segunda, para

significar la flaccidez o falta de tiesura, ¿no habría que respetar la forma elegida por el autor, al ser perfectamente lícita?

Otra aceptación parece lógica: el pequeño error histórico cuando aparece en una novela que no es un libro de historia (aunque de hecho lo sea de una manera excelsa). Cuando Galdós escribe que la Real Compañía de Filipinas se extinguió al año 1833 (1: 41), lo que han repetido todas las ediciones consultadas, comete una venial inexactitud, pues fue liquidada por el Real Decreto de 6 de septiembre de 1834.

Escasa importancia tiene también un leve error de otra naturaleza que concierne a personajes creados por el autor. Al escribir que Ramón Villuendas tenía "dos chiquillos" (1: 74), resultará después que serán chiquillas: Romona e Isabel. Todas las ediciones consultadas incurren en el masculino.

El personaje Estupiñá hacía contrabando de piezas de tela alemanas "de 26 hilos". El dato es normal y así lo transcribió el autor en el manuscrito y figuró en la primera edición (1: 86), pero en alguna posterior –la D y la F, por ejemplo– se enmendó en "kilos". Galdós recibió el dato, con otros varios, en una preciosa cuartilla que adquirió la Biblioteca Nacional de Madrid en 1983 y donde se lee claramente: "Hamburgo, de 26 hilos, era género de contrabando". Galdós utilizó casi íntegramente todos esos datos en los capítulos iniciales de la novela.

Pasando páginas, una errata de mayor interés es la cometida por los cajistas de la imprenta al hacer una lectura equivocada. Donde el autor escribió "Días, meses pasaron" (Parte Primera, cuartilla 157), la palabra "Días" está escrita de manera precipitada y la verdad es que puede parecer un "Más" o también un "Diez". El cajista, o los cajistas, o el regente decidieron poner "Diez" y así pasó a la primera edición (1: 108), causando un claro error de calendario, pues se trata de los dos o tres meses transcurridos entre un febrero o marzo y el mes de mayo siguiente. En la edición E, habiendo percibido que allí existía un error, propuse que se substituyera "Diez" por el más exacto "Más", pero después de haber visto el manuscrito en Harvard me inclino por "Días, meses pasaron". Pecado cronológico menor es escribir que Jacinta "tenía un año y meses menos" que Juan (1: 114). En *Apuntaciones* (208) precisé que era exactamente un año y un mes: lo que va de septiembre de 1845 a octubre del año siguiente.

Cuando el señorito Santa Cruz se pone en "el ademán del *box*" (1: 159), significando que amaga boxear, la expresión, si el escritor quiere emplear el inglés, habría de ser "del boxing", permitiéndose esa libertad de insertar un gerundio extranjero en el texto español. En la traducción al inglés de Lester Clark (124) se vertió así: "He took up a boxing stance", y en la de Agnes Moncy Gullón (71): "He shadow-boxed around the room". Señalé la impropiedad del "box" en la edición E (978).

La "aza fétida", o planta de ese olor, es mencionada así en la primera edición (1: 238), pero las otras le devuelven la letra ese que establece el diccionario, aunque con la variante a veces de juntar las dos palabras en una. *"Mane tegel fare"* (1: 260) ofrece dificultades mayores de transcripción y así, cuerdamente, todas las ediciones aceptan la versión habitual.

Pasamos de largo por entre otros pequeños casos que ofrece el texto para fijarnos en una distracción, esta vez cometida por la imprenta y que fatalmente ha sido repetida hasta hoy, pues no llamó la atención ni se entró en averiguaciones. Cuando en 1887 los operarios componen el texto de la que sería cuartilla 520 de

la Parte Primera, donde el personaje don Ido exclame: "¡Santo Cristo del Gran Poder!" –lo que está suficientemente claro en el manuscrito–, transcriben esto otro: "¡Santo Cristo de los Guardias...!" (1: 316). La exclamación no resultaba comprensible y en mis *Apuntaciones* (255) sugerí que pudiera ser una invocación al Cristo-Niño de La Guardia, Toledo, de dramática historia con regusto popular. En todo caso indiqué que procedía acudir al manuscrito para tratar de ver una explicación y resulta que una distracción de lectura transformó el "Gran Poder" en "Guardias". ¿En qué estaría pensando en su subconsciente el cajista Evaristo o el cajista Enrique o el que estuviera de turno? La exclamación es lógica: don Ido tenía en su modestísima vivienda una lámina del Cristo del Gran Poder (1: 304) y que esta imagen era popular lo prueba que otra vecina más acomodada también tenía en un cuadro esa imagen (1: 361), por entonces tan extendida por el culto de los franciscanos de la iglesia de Medinaceli.

En la Parte Segunda y siguientes vamos a limitarnos a un muestrario reducido de erratas principales y que ofrecen pocas o ninguna duda.

El término político dedicado a los diputados cimbrios –un grupo parlamentario de 1868– apareció como *"cimbros"* (2: 11) en la edición P, y el error se repitió en todas las sucesivas, salvo en la edición E, donde además se da cuenta del grupo y del motivo del nombre de "cimbrios" (1002n.).

Descuido leve, fácilmente subsanable, es la "austeridad" que un personaje desea tener al juzgar a un sobrino descarriado (2: 121) y que con probabilidad habría de ser "autoridad". Así lo han decidido las ediciones B, C y F, a nuestro juicio acertadamente. Quizá la consulta del manuscrito lo confirmase y en todo caso aclararía si el descuido es del autor o de los operarios de la imprenta.

En cambio, ninguna edición ha osado corregir un dislate mayor que en la edición P aparece: el usurero implacable recomienda a otra persona las normas a seguir con los morosos y se pone en su boca el consejo de que "al que paga le crucifique" (2: 131), cuando el sentido sería el contrario: "al que *no* paga le crucifique". Consultado por nosotros el manuscrito (Segunda Parte, cuartilla 237), vimos que el error parte de él y que los cajistas se limitaron a componer el texto sin preocupaciones. Todas las ediciones consultadas han dado curso libre al error; en la nuestra, propusimos que el consejo que daba el usurero a un comerciante fuese "que al que paga no le crucifique" (396), pero, repensado el texto, nos parece más propio, breve y preciso lo de que "al que no paga le crucifique". En el mismo terreno de las actividades usurarias, se ve otro descuido que produce confusión: la esposa del usurero increpa en la calle, cuando tropieza con ellos, a los malos pagadores: "Más de una vez aguardó en la calle a un acreedor [...] para insultarle sin piedad" (2: 158-59). Consultando el manuscrito, vimos que la distracción del autor era obvia: la cuartilla 284 de la Parte Segunda muestra claramente "a un acreedor" pero es obvia la rectificación a "deudor". Así lo hizo la edición F y *Apuntaciones* (336).

Otras palabras incorrectas, al estar dichas en la novela por personajes de ella, exculpan en todo caso al autor. Una es "borleo" (2: 170), dicha por una muchachita madrileña de extrema incultura, significando hacer volar a una persona por los aires –o amenaza de hacerlo– como forma de castigo y desprecio. ¿Es una variante de "bolear", o lanzamiento de algún objeto? Parece evidente, y así lo han repetido todos los editores. "Piruétano" (2: 181) es otra palabra mal ortografiada –por "peruétano", fruto acerbo de un peral silvestre– pero admisible

como dicha por un personaje que la usa incorrectamente. El vicioso "piruétano" arraigó probablemente por ese apoyo que "pirueta" ofrece al término peyorativo. Como "piruétano" aparece en todas las ediciones consultadas.

Otra de las palabras buscadas por nosotros en el manuscrito original, por habernos intrigado, es "coraza", aplicada a una máquina industrial: un molino de viento para elevar agua, a cuyas paletas radiales el autor llama "coraza de tablitas blancas y rojas parecida a un plumaje" (2: 248). En el mismo fragmento llama al conjunto de las aspas "inmenso disco" y "sombrilla japonesa" pero lo de coraza no nos convencía y pensamos en "coroza" por lo que tiene ésta de capirote o remate visible, de color llamativo, si bien no había que desechar del todo lo de coraza, pieza compuesta de placas metálicas dispuestas de forma determinada con un propósito defensivo. El manuscrito (Parte Segunda, cuartilla 448) muestra claramente "coraza" pero también muestra un párrafo confusamente pensado y trasladado al papel. Escribió el autor del disco inmenso: "hermoso de ver ['de' escrito encima de otro principio de palabra que el autor tachó] con su aquell [tachado 'su aquell'] coraza de tablillas blancas", anteponiendo a "coraza" un "su" intercalado después de haber tachado "su aquell". Se concluye que Galdós escribió "coraza" quizá con la idea de que la panoplia de palas inclinadas para aprovechar la fuerza del viento era una pieza resistente, defensiva. Todas las ediciones coinciden en repetir "coraza".

Entrando en la Parte Tercera rápidamente, hallamos otro error tenaz. Galdós se refirió a determinado fármaco llamándolo *"nuez cómica"* (3: 261) en su manuscrito y en la edición príncipe: el término correcto es el de "nuez vómica", pero el chocante vocablo erróneo, repetido en las ediciones A, B y C, se corrige en 1979 en la edición D y, hasta cierto punto, en la E, pues si bien incluí una nota (1042) donde se aboga por "vómica", el duende de las erratas actuó dos veces, es decir con doblez, y en la página 665 del texto salió "cómica"; el error sigue apareciendo en tal o cual edición, con cómica persistencia y malignidad.

Errata también tenaz es "zahumerio" (3: 299), por el normal "sahumerio", y que se epite en A, B, E y G, apareciendo con la segunda forma en C y F. En esta misma primera edición el concepto apareció antes ya con la letra zeta (2: 447) que aquí se reitera y es que el término había llegado al siglo diecinueve en sus dos variantes. En el *Tesauro Hispano-Latino* del P. Requejo aparece aún el "Zahumar" y "Zahumerio", aunque remitiendo al lector a la variante más moderna que es la que admiten los diccionarios de hoy día.

Constituye un reiterado descuido evocar a la Bestia, símbolo del Mal, con minúscula, desposeyéndola así de la fuerza maligna que quiere significar. Necesitó don Benito de un cercano corrector de pruebas que retocara sus oceánicos escritos con un buen sentido; con minúscula escribió sobre "la Bestia" en estos soberbios capítulos finales y con minúscula pasó una y diez veces en todas las ediciones. (Llamé la atención sobre ello en mis *Apuntaciones* [457, 469].)

Una errata menor es "aceite de croto" (4: 80) en lugar del correcto "aceite de crotón", corregida en ediciones E y G. Errata menos menor es la de haberse escrito el chocante "menjurge" (4: 330) por "mejunge", con daño para las ediciones A, B, C, D, E, F y G, donde en algunos casos el mejunge viste la letra j en vez de la g.

Hemos de concluir este breve paseo por entre las plantas y piedras de los extensos ámbitos galdosianos con un caso que ofrece interés. Cuando el autor

retrata al viejo Feijoo en su decadencia senil y gatuna –un retrato de sí mismo hecho por el escritor de 44 años, adivinando su propia vejez de veinte o treinta años más tarde, como creen algunos de sus comentaristas–, le sitúa rodeado de gatos y gatas y gatitos en su harén ya banal: en la edición príncipe, al viejo le rodeaban todas "las crías de la hermosa *menina*" del ama de llaves que cuidaba la casa del anciano (4: 202). "Menina" está escrito con letra cursiva, como palabra que ha de ser especialmente señalizada así y puesta de manifiesto. ¿Por qué? La palabra portuguesa significa muchacha, niña, señorita, y no hay razón para aplicarla a una gata parida. Acudimos al manuscrito para mirar si Galdós escribió "minina" –modo familiar de nombrar a una gata, según es sabido– y vimos que el manuscrito no decía sino "la hermosa gata de doña Paca". He aquí, pues, otro ejemplo de las variantes hechas a pie de galerada o a pie de máquina, con el enriquecimiento de imágenes que es introducir una palabra como la que prevaleció, con la carga de ambigüedad erótica que la tal palabra conlleva.

Madrid

OBRAS CITADAS

Hernández Suárez, Manuel. *Bibliografía de Galdós.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972. Vol. 1.

Hyman, Diane Beth. "The *Fortunata y Jacinta* Manuscript of Benito Pérez Galdós." Tesis doctoral. Harvard University, 1972.

Ortiz Armengol, Pedro. *Apuntaciones para "Fortunata y Jacinta".* Madrid: Universidad Complutense, 1987.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata and Jacinta.* Trad. Agnes Moncy Gullón. Athens: Univ. of Georgia Press, 1986.

———. *Fortunata and Jacinta.* Trad. Lester Clark. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1973.

———. *Fortunata y Jacinta.* 4 vols. Madrid: La Guirnalda, 1887.

———. *Fortunata y Jacinta.* 2.ª ed. 4 vols. Madrid: Hernando, 1915-18.

———. *Fortunata y Jacinta.* 4 vols. Madrid: Hernando, 1944.

———. *Fortunata y Jacinta.* Vol. 5 de *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1950.

———. *Fortunata y Jacinta.* 13.ª ed. Madrid: Hernando, 1979.

———. *Fortunata y Jacinta.* Ed. Pedro Ortiz Armengol. 2 vols. Madrid: Hernando, 1979.

———. *Fortunata y Jacinta.* 2 vols. Barcelona: Orbis, 1982.

———. *Fortunata y Jacinta.* Ed. Francisco Caudet. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1983.

Requejo, Valeriano. *Tesauro Hispano-Latino.* Madrid, 1834.

LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS EN POLONIA

Urszula Aszyk

La lista de las obras galdosianas traducidas al polaco, la que presentamos a continuación, no es excesivamente larga. Tampoco la literatura crítica acerca de la vida y obra de Galdós publicada en Polonia ocuparía mucho espacio. Sin embargo, hemos de reconocer la presencia de este gran autor español en la cultura polaca. Estas observaciones previas nos obligan a unas aclaraciones que esperamos sirvan de introducción.

Desde el siglo dieciocho aparecen en Polonia las traducciones de las obras literarias españolas, pero el verdadero interés por la literatura y cultura españolas nace en el siglo siguiente, sobre todo en los años que corresponden al romanticismo polaco. Surgieron entonces varias traducciones de los clásicos españoles, en particular de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca. Sin embargo, hasta la época presente no había en Polonia estudios hispánicos que alcanzaran el nivel universitario semejante al de otros países europeos. En esta situación, determinada por las circunstancias históricas, por otra parte comúnmente conocidas, hemos de ver la causa principal de la elección, en muchos casos evidentemente casual, de las obras españolas traducidas y publicadas en Polonia en la época anterior a la segunda guerra mundial. Se dieron cuenta de esto, ya a comienzos del siglo veinte, los primeros hispanistas polacos, aunque todavía pocos emprendieron su batalla en favor de las letras españolas. A lo largo de los años veinte y treinta publicaron artículos sobre los autores y obras que debieran ser asimilados por la cultura polaca. Entre otros apareció también el nombre de Galdós, considerado como uno de los más importantes creadores europeos de la literatura decimonónica. Por aquel entonces el lector medio en Polonia tenía el acceso a dos novelas galdosianas: *Doña Perfecta* y *Marianela,* traducidas y publicadas a finales del siglo diecinueve. A pesar de la batalla de los hispanistas, no se ha vuelto a publicar más obras de Galdós en lengua polaca hasta la década de los años cincuenta del siglo presente. En esta segunda, y en realidad verdadera, época de la recepción de la obra galdosiana en Polonia, aparece otra vez *Doña Perfecta.* Posteriormente saldrán en dos tomos independientes seis novelas del primer ciclo de los *Episodios nacionales.* El primero, titulado *Saragossa* (Zaragoza), incluirá *El 19 de marzo y el 2 de mayo, Bailén* y *Zaragoza,* y el segundo, con el título *Bitwa pod Arapilami* (La batalla de los Arapiles), *Cádiz, Juan Martín el Empecinado* y *La batalla de los Arapiles.*

Es curioso ver cómo el contexto político pueda determinar la interpretación de una obra literaria, e incluso la misma traducción. Éste es el caso sobre todo del primer tomo de los *Episodios nacionales* de los dos publicados en Polonia. Hemos de advertir que aquel libro apareció en plena época del realismo socialista y a la traductora le sirvió de pretexto para transmitir unas declaraciones ideológicas a través de la introducción que había escrito para dicha edición. En ella podemos encontrar, aparte de una interpretación tendenciosamente política, los datos relacionados con la reciente historia de España, su comunismo y la

guerra civil, todo comentado con un lenguaje lleno de típicos slogans propagandistas, propios para el período stalinista.

Las traducciones que aparecen después ya tienen otro carácter, y gracias al cambio político vivido por Polonia a mitad de los años cincuenta quedan libres de semejante manipulación. Es preciso subrayar la seriedad de los esfuerzos de los traductores en cuanto al estilo y lenguaje galdosianos y los felizmente encontrados equivalentes lingüísticos y estilísticos polacos. Aquí nos referimos a la versión polaca de *La fontana de oro, La sombra* y *Misericordia.* Las tres obras fueron recibidas con gran atención por los lectores y críticos polacos.

A este modesto informe sobre la presencia de Galdós en Polonia hemos de añadir unos datos más. En 1975 actuó en Polonia el Teatro María Guerrero de Madrid, dando una representación de la adaptación escénica de *Misericordia,* la cual el público polaco aplaudió entusiastamente. Igual acogida tuvo en Polonia la serie elaborada por la Televisión Española basada en *Fortunata y Jacinta,* vista con gran interés por los espectadores polacos a lo largo de varias semanas de 1983.

Las obras de Benito Pérez Galdós traducidas al polaco

1. *Doña Perfecta* (Donia Perfecta). Warszawa, 1887.
2. *Marianela.* Warszawa, 1889.
3. *Doña Perfecta* (Donia Perfecta), trad. E. Martuszewski. Warszawa: Ed. Ksiazka i Wiedza, 1952.
4. En un libro bajo el título *Saragossa* salen: *Zaragoza* (Saragossa), trad. K. Wojciechowska; *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (Marzec i maj), trad. Z. Szleyen; *Bailén,* trad. Z. Szleyen. Warszawa: Ed. Czytelnik, 1955.
5. En un libro bajo el título *Bitwa pod Arapilami* salen: *Cádiz* (Kadyks), trad. K. Wojciechowska; *La batalla de los Arapiles* (Bitwa pod Arapilami), trad. K. Wojciechowska; *Juan Martín el Empecinado,* trad. Z. Szleyen. Warszawa: Ed. Czytelnik, 1957.
6. *La fontana de oro* (Złota Fontanna), trad. Z. Szleyen. Warszawa: Ed. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.
7. *La sombra* (Zjawa), trad. J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków: Ed. Wydawnictwo Literackie, 1978.
8. *Misericordia,* trad. Z. Szleyen. Kraków: Ed. Wydawnictwo Literackie, 1985.

Uniwersytet Warszawski

LOS ESTUDIOS SOBRE GALDÓS EN JAPÓN

Masae Kochiwa

El primer estudio sobre Galdós en Japón apareció en 1921 y presentó a nuestro autor como dramaturgo. Se incluyó en *La historia del teatro de la época moderna* de Yoshizoo Nakamura y Yoshihiro Koono (Tokio: Editorial Nihon Hyooronsya). De ahí hay un lapso grande hasta el año 1961, en el cual algunas universidades de Japón empiezan a tener departamentos de español. Los estudios relacionados con Galdós desde 1961 hasta ahora se pueden dividir en tres clases: traducción de su obra; traducción de otros estudios sobre Galdós; y estudios realizados en Japón.

1) **Traducciones de la obra de Galdós al japonés:**

a) Takahashi, Masatake, trad. Fragmento de *Gerona,* cap.º XVI (correspondiente a las *Obras completas,* Madrid: Aguilar, 1971, pp. 796-97). *Revista Mensual de Español* (1964): 34-37. Tokio: Editorial Daigakusyorin. (Esta revista ya no se publica.)

b) Takahashi, Sayo, trad. *Trafalgar.* Tokio: Editorial Asahi Syuppan, 1975. 259 pp.

Al final de la traducción hay dos críticas:
–"Mi opinión sobre los *Episodios nacionales*", escrita en japonés por la traductora.
–"Un pensamiento sobre *Trafalgar*", escrito en japonés por Tadashi Ooshima.

2) **Traducciones de apartados sobre Galdós en manuales de la literatura española o en enciclopedias:**

a) Ushijima, Nobuaki, trad. "Pérez Galdós, Benito." En *Sekai Jinmei Jiten* (Enciclopedia de la biografía del mundo). Tokio: Editorial Tokio-do, 1967, tomo "Occidente", p. 608.

b) Aida, Yuu, trad. "Pérez Galdós, Benito." En *Sekai Daihyakka Jiten* (La gran enciclopedia del mundo). Tokio: Editorial Heibonsya, 1972, n.º 27, p. 590.

c) Takami, Eiichi, trad. "Pérez Galdós, Benito." En *Britannica International Encyclopedia.* Tokio: Editorial TBS Britannica, 1975, tomo 18, pp. 135-36. Original de Walter T. Pattison.

d) Aida, Yuu, trad. *La Littérature espagnole,* por Jean Camp. Tokio: Editorial Hakusuisya, 1979, pp. 102-03.

e) Aida, Yuu, trad. "Pérez Galdós, Benito." En *Encyclopedia of World Biography.* Tokio: Editorial Holp Syuppan, 1981, tomo 10, pp. 2-3. Original de Harriet S. Turner.

f) Ushijima, Nobuaki, trad. "Pérez Galdós, Benito." En *Iwanami Seiyoo Jinmei Jiten* (Enciclopedia de la biografía de los hombres occidentales). Tokio: Editorial Iwanami, 1981, pp. 1348-49.

g) Ushijima, Nobuaki, trad. "Pérez Galdós, Benito." En *Heibonsya Daihyakka Jiten* (Gran enciclopedia Heibonsya). Tokio: Editorial Heibonsya, 1985, tomo 13, p. 643.
h) Higashitani, Hidehito, y Toshiaki Arimoto, trads. *Historia de la literatura española,* por José García López. Tokio: Editorial Hakusuisya, 1985, pp. 235-38.

3) **Estudios realizados en Japón:**

a) Nagata, Kantei. *Sekai Bungaku Kooza* (Cursos de la literatura del mundo). Tokio: Editorial Shincyoosya, 1932, tomo 10, pp. 354-56.
b) Tominaga, Hiroshi. "Benito Pérez Galdós como humanista español." *Revista de la Universidad de Sensyuu* 26 (1961): 59-74 (en japonés).
c) Ooshima, Tadashi. Recopilación de unos fragmentos de *Trafalgar,* cap.os IX-XI. Tokio: Editorial Hakusuisya, 1963. 41 pp.
d) Tominaga, Hiroshi. Reseña de *Misericordia. Revista Mensual de Español* (1964): 53-56 (en japonés).
e) Aida, Yuu. *Historia de la literatura del mundo.* Tokio: Editorial Meijishoin, 1967, tomo 3, p. 280 (en japonés).
f) Takahashi, Sayo. "El sentido de la patria." *Hispánica* (Sociedad Japonesa de Filología Hispánica[1]) 17 (1973): 67-80 (en japonés).
g) Hirata, Wataru. "Modo de ver la realidad. El mundo novelístico de Galdós (I)." *Hispánica* 18 (1974): 107-25 (en japonés).
h) Hirata, Wataru. "'Doña Perfecta'. El mundo novelístico de Galdós (II)." *Hispánica* 19 (1975): 128-38 (en japonés).
i) Ibaraki, Akira. *Spain shi Gaisetsu* (Una pequeña historia de España). Kyoto: Editorial Javier House, 1977, p. 394.
j) Kochiwa, Masae. "Dos mujeres paralelas en las obras de Galdós." *Revista de Nanzan Junior College* (Nagoya) 10 (1982): 67-79 (en español).[2]
k) Kochiwa, Masae. "Un estudio sobre el mayorazgo de las mujeres en las obras de Galdós." *Hispánica* 26 (1982): 31-46 (en español).
l) Takahashi, Sayo. "En torno a la idea de 'honor' y al nacimiento de 'dos Españas' en 'La corte de Carlos IV' de Benito Pérez Galdós." *Hispánica* 26 (1982): 135-49 (en japonés).
m) Takahashi, Sayo. "La influencia de Goya en Pérez Galdós. En torno a 'El 19 de marzo y el 2 de mayo' de los Episodios nacionales." *Hispánica* 28 (1984): 100-13 (en japonés).

Nanzan Junior College
Nagoya

NOTAS

[1] El nombre de la Asociación Japonesa de Hispanistas varía según el año, pero es la misma asociación.

[2] Un resumen de la tesis de Masae Kochiwa, "La condición de la mujer en las obras de Galdós", presentada en la Universidad Complutense en 1975, fue leída en el Congreso de Hispanistas de Japón en 1981. Fue leída en el III Congreso Internacional Galdosiano en Las Palmas de Gran Canaria, 1985, la ponencia de Masae Kochiwa, "La condición de la mujer en las obras de Galdós y las mujeres de Japón en su época correspondiente".

DOCUMENTOS

GALDÓS: PERIODISMO Y NOVELA (*LA DESHEREDADA, LA INCÓGNITA* Y TRES ARTÍCULOS DE *LA PRENSA* DE BUENOS AIRES)

Matilde L. Boo

Benito Pérez Galdós, en su conocido discurso de entrada a la Academia Española en el año 1897, expresa su teoría de la novela con las siguientes palabras: "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" (175). Estas afirmaciones nos permiten establecer la diferencia que existe entre dos situaciones de comunicación de una misma realidad entre autor-artículo periodístico-lector y narrador-mundo novelesco-lector. Se puede inferir que dicha realidad, expresada de una manera objetiva en el artículo periodístico, es captada intelectualmente por el lector; pero cuando aparece imbuida de resonancias especiales en el mundo irreal de la novela, es aprehendida intuitivamente. Nathalie Sarraute, en una entrevista con Alison Finch y David Kelley, afirma que en sus novelas acude a imágenes simples a fin de transmitirlas inmediatamente al lector. Tanto éste como el escritor, dice la novelista, no tienen tiempo de buscar significados a lo que se expresa. Es decir, el lector "siente" la imagen en lugar de percibirla intelectualmente (308).

En el presente estudio me referiré a tres artículos de Galdós que, a mi entender, tienen relación directa con situaciones de dos de sus novelas más conocidas, *La desheredada* y *La incógnita.* Son los del 11 de febrero y del 17 de junio de 1887 y el del 6 de marzo de 1888. Parte del tema de los dos primeros aparece en dos capítulos de *La desheredada* (1881), el capítulo 14 de la primera parte y el 7 de la segunda; y parte del tercero, en el capítulo 5 de *La incógnita* (1888-89). Los artículos de 1887 son, pues, posteriores en seis años a la aparición de *La desheredada,* mientras que el de 1888 es contemporáneo de *La incógnita.* El profesor Shoemaker, en *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires,* publica estos tres artículos parcialmente. [1]

El primer artículo y el capítulo 14 de *La desheredada* se refieren a la Navidad en Madrid. Tanto el periodista Galdós como el narrador de esta novela, que forma parte del mundo novelesco que crea con su lenguaje y cuya opinión coincide, en este caso, con la del autor, critican acerbamente el falso concepto que el pueblo, en general, tiene de la significación de la Navidad; pero la elaboración de esta realidad y su técnica de presentación difieren lógicamente de uno a otro. En el artículo, el autor presenta esta situación real en un estilo conciso, directo y objetivo. Galdós fue diputado; así, lo primero que hace notar a sus lectores es el cierre de las Cortes con motivo de las festividades y relaciona esta circunstancia con la gula de los madrileños y su afán de intercambiarse regalos.

En la novela, la experiencia de esta realidad navideña, con su cúmulo de sugerencias y sensaciones, es parte de la estructura de este mundo irreal, que el

narrador crea e integra con sus personajes y del que hace partícipe al lector al permitirle que "sienta", por ejemplo, la sensación de confusión dada por la imagen de "un manicomio suelto", expresión de la euforia navideña, en donde se manifiesta también el apetito por los manjares suculentos: "Llegó la Navidad, llegaron los días de niebla y regocijo en que Madrid parece un manicomio suelto. Los hombres son atacados de una fiebre que se manifiesta en tres modos distintos: el delirio de la gula, la calentura de la lotería y el tétanos de las propinas" (4: 1042). El narrador, con pesimismo más profundo que el del periodista, presenta una visión grotesca de la Navidad en Madrid mediante una sucesión de imágenes espantosas que imitan el vértigo infernal: "La conmemoración más grande del mundo cristiano se celebra con el desencadenamiento de todos los apetitos [...] la gente de mal vivir, hembras inclusive, alardea de su desvergüenza; los borrachos se multiplican. Tabernas, lupanares y garitos revientan de gente" (4: 1042).[2]

En su carta al director de *La Prensa,* Galdós se limita a dos aspectos de la realidad: la lotería y los aguinaldos, de los que da información detallada y objetiva, aunque no deja de manifestar su escepticismo acerca de la legitimidad de la primera, ya que siempre "cae" en personas desconocidas.[3]

Con respecto a los aguinaldos, señala acertadamente su escasa relación con la tradición cristiana y considera que deberían eliminarse por constituir "una forma hipócrita de la misma", ya que el dinero adquirido de esa manera sólo sirve para "fomentar la gula y otros apetitos". En este medio de comunicación, lo que se comunica es un concepto, una información de la Navidad en Madrid que el lector capta intelectualmente y acepta como verdadera y como verosímil. Puede o no estar de acuerdo con el periodista acerca de la legitimidad de la lotería o de la necesidad de distribuir aguinaldo entre empleados y servidores, pero esto no afecta en nada su convicción de la certeza de esta realidad por serle familiar, por ser parte de sus propias experiencias.

En la novela, el lector aprehende la realidad en forma intuitiva y el lenguaje sirve para sugerirla. La apelación al lector va envuelta en una serie de sensaciones expresadas en metáforas e imágenes. El narrador recurre a ellas para crear la atmósfera navideña en casa de los Relimpio. Sugiere su alegría simple y espontánea en los preparativos para la cena de Nochebuena, cuya abundancia se consigue a costa de las privaciones del resto del año: "También ellos, pobres y siempre alcanzados, tenían su pavo como el que más, gracias a los estirones que doña Laura daba al dinero" (4: 1042). La algazara de los comensales se percibe desde el cuarto de Isidora, traducida en sensaciones auditivas y olfativas: cantos, risas y aromas culinarios que la protagonista percibe con amargura por haber sido excluida del festín. Esta superposición de escenas hace que el lector adopte el punto de vista del personaje y comparta con él las mismas sensaciones y emociones.

El segundo artículo se refiere a la fiesta de San Isidro y se relaciona con el capítulo 7 de la segunda parte, titulado muy sugestivamente "Flamenca Cytherea". Isidora, desafiando la celosa vigilancia de su repulsivo amante, Sánchez Botín, decide hacer una excursión a la pradera de San Isidro acompañada de su doncella, Riquín, Mariano y el "seráfico" don José Relimpio. Decide "disfrazarse" de mujer de pueblo para emular a las grandes damas de sus lecturas novelescas, disfraz que, irónicamente, deja de serlo cuando el personaje se asombra y goza de

todo lo que ve, ya que es semejante al asombro del "Isidro" (labrador que llega a Madrid para las fiestas de San Isidro) al que el periodista Galdós se refiere en su artículo de *La Prensa* de Buenos Aires. Dice el narrador acerca de Isidora: "Todo le llamaba la atención, todo era motivo de grata sorpresa, de asombro y de risa" (4: 1093). Y en el artículo Galdós afirma que, cuando llegan a Madrid, los "Isidros" se desviven por verlo todo y están en todas partes: teatros, tiendas, paseos, tranvías.

Se puede observar nuevamente el contraste entre la comunicación intelectual establecida en la lectura del periódico, en la que el lector se informa sobre los detalles de la fiesta de San Isidro y de la presencia de campesinos que acuden a Madrid ansiosos de conocer la corte, y la intuitiva de la novela. En ésta se crea un espacio lleno de sugerencias en donde se sitúa a los personajes: la euforia de las fiestas de San Isidro en las que participan Isidora y los suyos. Almuerzan en un ventorrillo, don José compra "dos pitos de santo" y Riquín y él "estuvieron pita que te pitarás todo el santo día" (4: 1093). Isidora adquiere cuatro botijos pero "habría comprado lo menos dos docenas" (4: 1093). El dinero se le escapa de las manos, invertido en toda clase de "fruslerías". Además, compra para sí misma "el más largo, el más floreado y sonoro de los pitos posibles" (4: 1093). Estos "pitos del santo" y estos "botijos" tienen un relieve especial por ser parte de la realidad de unos personajes que gozan y sufren en el mundo de la novela, por estar ligados a sus emociones, como lo podrían estar a las del lector. En el artículo el periodista los despoja de todo vínculo emocional; su propósito es sólo definirlos y clasificarlos sistemáticamente. Con la mayor objetividad posible se nos informa qué son los "pitos de santo" y de qué manera el madrileño de la clase pobre quiere mostrar a la gente que se ha divertido en grande al volver de la feria "pitando". Galdós nos dice también qué clase de "poterie" cultivan los campesinos y para qué sirve. Describe los diferentes tipos: los de "cerámica blanca" y los de "cerámica roja" y nota en ambos cierto valor artístico.

La actitud del madrileño del artículo periodístico, que vuelve a su casa "pregonando con sus chiflidos lo mucho que se ha divertido", aunque similar aparentemente a la de don José Relimpio, que al regresar de la pradera con Riquín en brazos "iba detrás pitando todavía", carece del hálito emocional que se intuye en la novela. Esta excursión a la pradera ha sido para los personajes una evasión de la odiosa realidad en que viven inmersos, especialmente para la protagonista, cuya dependencia de Botín se le hace cada día más insufrible: "Cuando Isidora se retiró [...] estaba embriagada de luz, de ruido de placer, de sorpresa, de polvo, de gentío, de pitazos, de coches, de ayes de mendigos, de pregones, de blasfemias, de vanidad, de agua del santo" (4: 1093). Esta enumeración caótica capta el rico complejo de sensaciones y emociones vividas por el personaje y reproduce experiencias del autor y del lector. Según Anderson Imbert, los símbolos en la literatura "son símbolos pegados a las percepciones, sentimientos, ideas, pensamientos de una experiencia particular vivida por una persona en cierto momento", mientras que en "lo no literario" "se despegan" "de la experiencia que tuvo el autor" (10).

El tercer artículo, del 6 de marzo de 1888, se refiere a la tribuna de señoras en el Parlamento y corresponde al capítulo 5 de *La incógnita*. El narrador, Manolo Infante, dirige a su amigo Equis X, que vive en Orbajosa, una serie de cartas desde Madrid donde le cuenta su vida en la capital y su actuación en la sociedad

adinerada que frecuenta. En la carta del 23 de noviembre Manolo, el narrador-personaje, se lamenta de la mala suerte de las señoras asistentes a las sesiones del Congreso, pues en lugar de los esperados oradores, Cánovas y Castelar, tienen que soportar la "lata" insufrible de un mal orador: "Pasaron una tarde cruel prensadas, estrujadas y, lo que es peor, aburridas" (5: 699).

La carta de Galdós al director de *La Prensa* comienza, por el contrario, criticando a las señoras que han ocupado lugares que no les pertenecen, con el consiguiente perjuicio a miembros del senado y periodistas. Contrapone de esta manera, implícitamente, la frivolidad de las damas a la seriedad de los hombres dedicados a su profesión.

Tanto Galdós-periodista como Manolo reconocen la influencia positiva del "bello sexo" en las sesiones parlamentarias. Manolo exclama: "Nosotros podíamos confortar nuestros decaídos espíritus contemplando aquella batería de mujeres, entre las cuales las había muy guapas" (5: 699).

En el artículo se alude a la preferencia de las señoras por las sesiones dramáticas, cargadas de electricidad. Manolo deplora en su carta a Equis "no poder dar a los debates un carácter divertido y sainetesco para aliviar la tristísima situación en que se hallaban las señoras" (5: 699). Pero en el narrador no hay ironía como en el periodista. Manolo se siente responsable, en parte, por el aburrimiento de las señoras; Galdós, por el contrario, usa un lenguaje folletinesco para ridiculizar la pasión de las damas por la nota sensacionalista.

Hasta aquí las diferencias y semejanzas de sentido y contenido entre la carta de Manolo a su amigo y la de Galdós al director de *La Prensa*. La forma de presentación de esa realidad es, obviamente, muy distinta. La información dada por el periodista Galdós que, como diputado, había asistido muchas veces a las sesiones del Congreso, teñida de cierto prejuicio contra las mujeres interesadas en política, prejuicio, por otra parte, muy del siglo diecinueve, está dirigida al público en general y apela a la razón. En la novela el narrador-personaje sugiere un mundo ficticio, el de las sesiones parlamentarias, adonde asiste un grupo de personajes, señoras conocidas por él, entre las que figura su prima Augusta, por la que siente admiración y afecto. Naturalmente, los prejuicios están aquí ausentes porque se nos da el punto de vista de Manolo y no de Galdós. El narrador crea la atmósfera de las sesiones parlamentarias de la que participa con sus personajes y de la que hace participar también al lector. Así, "siente" con las señoras el paso lento de las horas durante el interminable discurso del orador que "hablaba a cántaros". Dice Manolo a Equis: "Pasó una hora, dos horas, dos horas y media, y la salmodia no tenía fin [...]. Pasó todavía una hora más, una de esas horas negras, tediosas, que se estiran languideciendo, y al desperezarse juntan la cabeza con la cola, imitando el emblema de la eternidad" (5: 700). La imagen de la serpiente que junta cabeza y cola le permite al lector "sentir" el penoso correr del tiempo, lo mismo que la imagen de la llovizna sobre un techo de cristales reproduce el monocorde discurso del orador de turno.

Anderson Imbert, al referirse a la teoría de Cassirer en cuanto a la "clasificación de la realidad", sostiene que dicho filósofo "señala dos tendencias divergentes: una 'discursiva' que parte de un concepto y, expandiendo cada vez más su área de generalizaciones, llega a un sistema de explicaciones lógicas, y otra tendencia 'metafórica', que se concentra en la expresión de una experiencia personal mediante imágenes concretas. En la tendencia 'discursiva' el poder de la

lógica reduce a frío esqueleto la riqueza y la plenitud de la experiencia original. En la tendencia 'metafórica', en cambio, el poder artístico libera la vida en forma de ficción" (6). Siguiendo esta teoría, se puede afirmar que, en los tres artículos mencionados, el Galdós-periodista abstrae una realidad objetiva, concreta, lógica, verosímil, es decir, de acuerdo con Cassirer, "una realidad discursiva". El Galdós-novelista sugiere una "realidad metafórica", un mundo irreal, expresión de una vivencia palpitante, plena, total, rica en sensaciones y en emociones.

University of Mississippi

APÉNDICE

Transcribo a continuación el "Sumario" y sólo el material referente a los temas expuestos, dejando de lado el resto. Esta transcripción es fiel reproducción del original.

LA PRENSA–Febrero 11 de 1887
ESPAÑA

—

(Correspondencia especial para LA PRENSA)

—

SUMARIO–Inminencia de la guerra europea–Rencores y ambiciones de las grandes potencias–Aprestos militares–Rumores alarmantes acerca del emperador Alejandro de Rusia–El país trágico de nuestros días–Inquietud febril del pueblo ruso–Sus gérmenes revolucionarios–Lo que será una revolución rusa.

Navidad–Malas costumbres–Los aguinaldos–El dia de Inocentes, y las inocentadas–Degeneración de la inocencia–La Lotería y el premio gordo.–Afición de los españoles á este juego.

El año que concluimos es año de reparacion–Herencia del 87–El caciquismo, mal antiguo é incurable sin el auxilio del tiempo–La cuestion de Hacienda–El proyectado arrendamiento de la venta de tabacos.

—

Madrid, 28 de Diciembre de 1886.

Señor Director:

. . . . . .

Las fiestas de Navidad han traido completa paralizacion á la política. Las cortes estan cerradas, y el apetito de los madrileños abierto de par en par. No se piensa mas que en comer y en obsequiarse recíprocamente con regalos mas ó ménos valiosos. La Noche Buena no pierde nunca sus fueros de noche de confianza, de regocijo doméstico y de excesos en la comida y bebida.

Luego vienen los dias de la semana de Pascuas, consagrados á dar y pedir aguinaldos, dias verdaderamente molestos y tan temidos por algunas penosas, que se van á pasarlos en la soledad de un monte. No sé si en Buenos Aires hay la costumbre de *felicitar las Pascuas*, sistema de pedir propinas por medio de tarjetas ó de composiciones poéticas impresas en papel de colores. Si la hay, de seguro que fué importada por los españoles en los primeros tiempos de la ocupacion de América, y desde luego afirmo que es una mala costumbre, quizás una de las peores que deben los hispano-americanos á sus progenitores. Y si los argentinos, usando los medios que les dá la cultura que han alcanzado, no han podido desterrar el feo vicio de los aguinaldos se veran asediados en estos clásicos dias, como lo estamos los madrileños, por la cohorte pedigueña de todos los funcionarios humildes del órden administrativo, desde el diligente cartero que nos trae el correo hasta el peon caminero que cuida del afirmado de las calles. Ni acierto á comprender que relacion pueda existir entre esta costumbre y el advenimiento del Mesias, porque nada hay en la tradicion cristiana del portal de Belen que autorice este furor de propinas y donativos, forma hipócrita de limosna y no de la limosna que se da al necesitado, sino de la que tiene por único objeto fomentar la gula y otros apetitos.

Debemos declarar en confirmación del progreso lento de la humanidad, que estas acometidas anuales de los buscadores de aguinaldos, van degenerando con el desgaste que el tiempo trae á todas las cosas. Hace años que han dejado de amenazar con sus targetas de felicitacion los mozos de los casinos y círculos, los porteros de las oficinas. Debemos esperar que sigan por esta senda saludable los dependientes de comercio, y asi como, segun Orígenes, hasta el diablo se ha de convertir, llegará dia en que no pidan propina ni los barberos ni los mozos de cafés.

. . . . . .

Pero nada preocupa tanto á los madrileños ¿qué digo madrileños? á los españoles en estos dias, como la Lotería. No sé si en esa floreciente república existe la Lotería. Si no existe, dificilmente comprenderán mis lectores las emociones que produce la expectacion del premio gordo de Navidad, consistente en quinientos mil pesos, y de los tres ó cuatro que le siguen, que tambien son de mucho ó de muchos pesos. Durante todo el año las extracciones de loteria despiertan poco interés; pero en esta la cuantía de los premios nos saca de quicio á los españoles, pues es raro entre nosotros, el que no se cree destinado á obtener de la suerte una participacion en el premio gordo. No he conocido nunca á ninguna persona que haya sido agraciada con esta extraordinaria y descomunal ofrenda de la suerte; asi es que ignoro hasta por referencia, las emociones que pueda producir el paso repentino de la pobreza á la opulencia. Rara vez cae entero el gordo en una sola persona; pero ni aún al agraciado con los cincuenta mil duros de décimo he conocido nunca. No es, sin embargo, un mito el favorecido de la suerte, porque la loteria cae ¿pues no ha de caer? pero cae siempre tan lejos que no oimos jamás el ruido que hacen los chorros de dinero al inundar como lluvia del cielo una casa cualquiera.

Los infinitos premios pequeños de esta colosal extraccion se reparten por ahí entre multitud de personas; pero ¡cosa rara! entre esas personas no se ha contado nunca tampoco el que tiene el honor de escribir estas líneas. Mas no creais que se desespera y pone el grito en el cielo. Al contrario, lo lleva con mucha paciencia esperando, como buen español, al año que viene. "Otra vez será" decimos todos, y asi nos consolamos y asi

En nuestro engaño inmóviles vivimos,

como dice el inmortal Calderon.

. . . . . .

B. Perez Galdós.

LA PRENSA–Junio 17 de 1887
ESPAÑA

(*Correspondencia especial para* La Prensa)

Sumario–Mayo y la féria de San Isidro–Los forasteros–La pradera y la romeria; su vulgaridad–Cerámica, pitos, rosquillas–Exposicion de Filipinas–Los indígenas igorrotes, los joloanos y carolinos–Curiosidad que despiertan–La exposicion de Bellas Artes; preparativos–Primer aniversario del Rey niño, Alfonso XIII–Programa frustrado–Ligera indisposicion de la Reina Regente–Las reformas militares–Discordias–El general Cassola–Gravedad que entrañan todos los asuntos militares–El partido liberal–Trabajos parlamentarios–El arrendamiento de los tabacos.

Madrid, Mayo 18 de 1887.

Señor Director: El mes de Mayo ha traido á Madrid la animacion característica de la temporada, que no se parece á ninguna otra de las del año en esta Villa siempre alegre. Mayo es San Isidro, romería con la cual se abre la série de las que celebran los pueblos desde Primavera, á Otoño. Mayo es tambien la inauguracion, no diré del buen tiempo, porque no lo hay aquí en Primavera, sino del calor, que algunos dicen es ya irresistible. Mayo tiene tambien el atractivo de las carreras de caballos, de los toros, y de las exposiciones. Desde el 11 ó el 12, los trenes de todas las líneas descargan número inmenso de forasteros. Se ha hecho costumbre en España venir á Madrid por San Isidro, y las compañías de ferro-carriles que obtienen en este mes ingresos considerables, estimulan todo lo que pueden la corriente de inmigracion.

El comercio menudo hace tambien excelentes negocios en estos dias, y los alojamientos adquieren precios extraordinarios. En todas las calles se ven bandadas de provincianos de todas categorías, abundando principalmente la clase de labradores. A esta clase de visitantes los llaman

aquí *Isidros*. Los beneméritos y á veces inocentes *Isidros* invaden los teatros, se aglomeran delante de los escaparates de las tiendas, recorren los paseos, ocupan en tropel los asientos de los tramvías, se procuran papeletas para ver interiormente ciertos edificios, mostrando singular predileccion por el *Museo de Historia Natural*, el *Naval* y las *Caballerizas reales*.

Si pueden hacen tambien su visita á las tribunas del Congreso, para oir las discusiones, de las cuales tienen ideas tan estrafalarias por lo que se cuenta en los pueblos. Creen que los diputados se dicen muchas perrerias y concluyen por tirarse los tinteros á la cabeza. Otro placer de los buenos *Isidros*, es esperar el paso de la reina ó familia real cuando sale á la calle, y se forman en largas filas en las calles principales para saciar la curiosidad mas viva del español no residente en Madrid.

Es de rúbrica para el *Isidro* la excursion á la pradera y á la romeria del santo patrono de Madrid. Bien examinada la tal romeria, no tiene absolutamente nada de particular; mejor dicho, es vulgar, tumultuosa, cara, y con mas molestias que atractivos. La llamada pradera no puede gozar el nombre de tal sino con un gran esfuerzo de imaginacion de los que á ella concurren. Como el tiempo se presente seco y un tanto airoso, nubes de espeso polvo envuelven pradera y cerro y ermita y ventorrillos y romeros. La especialidad de esta féria consiste en la venta de botijos, ó sea cacharros de barro poroso para refrescar el agua. Los hay de cerámica blanca, fabricados en la Rambla, y de cerámica roja. Las formas de esta *poterie* son bastante primitivas, y no carecen de elegancia, pues en industrias de alfarería, la civilizacion no ha sabido enmendar la plana á los pueblos primitivos.

Hay otra especialidad, y el *pito del santo*, es consistente en un silbato de cristal adornado con flores de trapo. Mas aun que el "Isidro" forastero, el madrileño de ciertas clases no se perdonaría sino volviese de la pradera con el pito en la boca, pregonando con sus chiflidos lo mucho que se ha divertido. Lo demas que hay en la feria, como puestos de rosquillas y avellanas, bodegones, tenduchos y espectáculos diferentes, no difiere nada de lo que en otras ferias se ve. Si Madrid no tuviera mas atractivos que los que la romeria ofrece, no valía la pena que se molestase nadie en venir acá. Casi todas las ferias populares de los pueblos ricos de España son mas interesantes, concurridas y bonitas que la de esta capital, que ademas carece de todo interés agrícola, porque no hay, como en otras, transacciones de ganado, ni concurrencia de labradores. Pero el interior de esta divertida villa, ofrece al pueblo provinciano grandes ocasiones de esparcimiento, y de ver cosas que en Tembleque, Calatayud, y Cristuénigo no se ven jamás. Los teatros, salvo la Opera, que ya está cerrada, presentan funciones entretenidas y variadas, con mucho espectáculo y graciosas bailarinas, y el Circo ecuestre, prepara para estos días las mayores y mas extraordinarias rarezas y los pasos mas divertidos.

. . . . . .

B. PEREZ GALDÓS.

LA PRENSA–Marzo 6 de 1888

ESPAÑA

(*Correspondencia especial para* LA PRENSA)

Política–Menos mal si es elevada–Recepcion en palacio–Discurso del señor Martos–Actitud de los conservadores–Incidente de la sesion del 24–Lo que reserva el porvenir–Impaciencia de los conservadores–La tribuna de señoras–Influencia del público femenino en los oradores–Las damas apetecen sesiones dramáticas–Modificaciones del gusto oratorio–El comedimiento de la frase–Elocuencia intencionada y severa–Los republicanos y sus desavenencias–Abismos infranqueables–Buen tiempo–Fiestas aristocráticas–Elevacion de las plenipotencias á embajadas–Un espetaculo gratis.

Madrid, Enero 28 de 1888.

Señor Director:

. . . . . .

Excusado es decir que durante estas interesantes polémicas parlamentarias, la tribuna de señoras ha estado invadida por las elegantes aficionadas á las luchas de la palabra. He dicho *tribuna de señoras* y esto es un término impropio, porque las damas, no cabiendo ya en su tribuna, se han apropiado las que no les pertenecen ¿Y quién es el guapo que las echa?

Los senadores y ex-diputados, los periodistas mismos que van allí á ganarse trabajosamente el pan, ven que les merma el terreno la invasion mujeril, y sería conveniente que esas señoras tan

politiconas y tan parlamentarias les pagaran la hospitalidad ayudándoles á hacer el extracto de la sesion.

Y está averiguado que la presencia del bello sexo en las sesiones influye bastante en el desarrollo de estas, pues á los oradores tibios se les encienden los espíritus al verse contemplados por mujeres hermosas. Otros perfeccionan sus medios oratorios para no hacer mal papel ante ellas, y algunos que jamás tuvieron propósito de hablar en aquel recinto, apoyan á primera hora su proposicioncita de carretera, aprovechando los dias en que, acudiendo al cebo de una órden del dia dramática, las señoras se enraciman en las tribunas, y pasan desde allí revista á las variadas calvas de los padres de la patria.

Algunas veces no les sale la cuenta á las señoras parlamentarias, porque se van allí desde muy temprano creyendo asistir á una sesion interesante, y se altera la órden del día, poniéndose á discutir cualquier asunto soporífero como lo *contencioso administrativo.*

Los orados que tercian en estos debates no agradan al público femenenino, como no sea este de la familia. Lo que á las damas enloquece es la sesion tumultuosa de recriminaciones y personalidades, las sesiones en que hay heridas graves en el amor propio, en que corre con abundancia la sangre y muere algun orador, aunque sea para resucitar al dia siguiente: las sesiones en que hay tiroteo de interrupciones, atmósfera caldeada, historias retrospectivas para averiguar quién lo ha hecho peor, y reticiencias embozadas que produzcan escándalos, y el bonito juego de soltar y retirar las injurias, quedándose todos tan contentos como si no se hubiese dicho nada, ó si se convirtieran en violetas y narcisos los cardos borriqueros que se ha arrojado recíprocamente al rostro.

Esta clase de debates, no obstante, van siendo cada dia menos interesantes porque el Parlamento tiende á la oratoria sustanciosa y cortés. No se puede negar que el criterio estético en estas materias ha variado mucho de algun tiempo á esta parte. La elocuencia florida está muy desacreditada, y tambien lo está la que funda sus éxitos en la violencia de la diccion. El antiguo tipo parlamentario del tribuno vá pasando tambien á la arqueológia política.

El mismo Castelar, artista de la palabra tan extraordinario que no ha existido en ningun tiempo quien le supere, ha modificado su oratoria, haciéndola mas familiar, mas intencionada, sin perder aquellas líneas grandiosas y aquel decir incomparable. Lo que hoy priva es la perfecta moderacion de la frase. Dentro de esta condicion pueden formularse los ataques mas duros y las insinuaciones mas severas, siempre que no se falte á lo que ordena la buena educacion. Cuando alguno se desmanda tropieza en seguida con el reglamento, viéndose obligado á sustituir el lenguaje ofensivo por otro mas conforme con la urbanidad. De modo que en la idea puede haber toda la malevolencia que se quiera, con tal que se administre bien envuelta en frases ingeniosas. En el arte de hablar así tenemos maestros de tal valía, que no serán seguramente igualados en parlamento alguno.

Cánovas del Castillo, Silvela, Gamazo, Martos, Maura y algunos mas nos asombran por la habilidad con que dicen todo lo que quieren con una forma intachable. La escuela se va haciendo poco á poco, y todos los jóvenes que salen, se inspiran en aquellos modelos. El carácter de la elocuencia española se va trasformando, pues, rápidamente, sin perder sus condiciones tradicionales de brillantez y elegancia.

. . . . . .

B. Perez Galdós.

NOTAS

[1] En esta obra Shoemaker publica en su totalidad la parte correspondiente a la Navidad de la carta del 11 de febrero de 1887, un fragmento de la del 17 de junio del mismo año, en donde no aparece el relato de la feria de San Isidro, y sólo el encabezamiento de la del 6 de marzo de 1888 y dos apartados del final de la misma.

[2] Heard y Rodríguez comparan este amargo pesimismo con el de Larra de "La Nochebuena de 1836".

[3] En *Fortunata y Jacinta,* el narrador es más optimista, ya que la lotería cae en casa de los Santa Cruz (5: 126).

OBRAS CITADAS

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento.* Buenos Aires: Marymar, 1979.

Heard, Martha, y Alfred Rodríguez. "La desesperanza de la 'Nochebuena': Larra y Galdós." *Anales Galdosianos* 17 (1982): 129-30.

Pérez Galdós, Benito. "La sociedad presente como materia novelable." *Ensayos de crítica literaria.* Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1972. 173-82.

———. *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1966.

Sarraute, Nathalie. "Propos sur la technique du roman." *French Studies* 39 (1985): 305-15.

Shoemaker, William H. *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires.* Madrid: Cultura Hispánica, 1973.

GALDÓS, LA JEUNESSE, AND OSCAR WILDE: ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO'S TRIBUTE TO GALDÓS

Brian J. Dendle

Little has been written on Galdós's contacts with Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), the prolific Guatemalan journalist resident in Paris. Sebastián de la Nuez and Joseph Schraibman have reproduced three letters sent by Gómez Carrillo to Galdós. The first, mailed from Paris in January 1893, seeks Galdós's permission (which apparently was not granted) to print one of Galdós's *cuentos* in a proposed *Antología de cuentistas modernos;* in the second letter, of 1897 or shortly thereafter, Gómez Carrillo refers to his efforts to publicize *Misericordia* and recommends that Galdós read Gorki; in the third, probably written in 1899, Gómez Carrillo relays a message from Dr. Eugenio Paz with regard to Galdós's possible collaboration in a French publication and asks Galdós to write a prologue for the luxury edition of *Bohemia sentimental.* (For the text of these letters, see Nuez and Schraibman 255-60.)

Galdós's library contained four books by Gómez Carrillo, all no doubt presented by the author: two novels, *Del amor, del dolor y del vicio* (Madrid, 1899) and *Bohemia sentimental* (Madrid, 1899), and two travel books, *De Marsella a Tokío* and *Jerusalén y la Tierra Santa* (Berkowitz 139, 224). In the spring of 1915, Galdós finally agreed to preface a work by Gómez Carrillo, penning a eulogistic prologue to *Campos de batalla y campos de ruinas.* (For the text of the prologue, see Shoemaker 119-22.)

The relations between the two writers were, however, more extensive than this scant information would suggest. When Gómez Carrillo became editor of the journal *L'Espagne* ("Organe de l'Entente Franco-Espagnole") in the late summer of 1913, the collaboration of Galdós was eagerly sought. The second number of *L'Espagne* contained a lengthy article ("M. Pérez Galdós") in which Camille Pitollet introduced Galdós to French readers. Galdós wrote two articles of length for *L'Espagne* in the fall of 1913: "Ce que Notre Démocratie attend du Voyage de M. Poincaré" (16 October 1913) and "Notre Roman Réaliste" (6 November 1913). (For the background to and texts of Galdós's articles in *L'Espagne,* see my forthcoming article, "Galdós, *L'Espagne* et 'Notre Roman Réaliste,' 1913," *Bulletin Hispanique.*)

Gómez Carrillo returned the favor in the spring of 1914 on the occasion of the national subscription for Galdós by calling attention to Galdós's international reputation (and Spanish neglect) in the article "Galdós ante Europa," an account of Galdós's chance meeting with a group of bohemian writers in Paris in 1900. (Galdós's visit probably took place in the early summer, about the time of the opening of the *Exposition Universelle; Sérénissime* and Bixio's translation of *Misericordia* were published in 1900; Oscar Wilde was absent from Paris in April and early May, was operated on in October, and died in November 1900.)

Following an afternoon spent seeking engravings in a bookstore, Gómez Carrillo introduced Galdós to the literary café Kalizaya. There Galdós met the novelist Ernest La Jeunesse (1874-1917), who had just published the novel *Sérénissime;* the indefatigable journalist, poet, novelist, and dramatist Catulle Mendès (1841-1909); the founder of the *école romane,* the poet Jean Moréas (1856-1910); and Oscar Wilde (1854-1900). Present also were the journalist and dramatist Alfred Capus (1858-1922), the playwright Georges Courteline (1858-1929), and Jean de Mitty (the annotator of Stendhal), who was, according to Gómez Carrillo, already showing signs of insanity.

"Galdós ante Europa," published in *El Liberal de Murcia,* 28 April 1914, is of interest not only for its revelation of Galdós's reputation among the absinthe-drinking left-bank intelligentsia of 1900 but also for its account of Galdós's reactions. Galdós, who preferred to observe rather than engage in debate, was somewhat taken aback by the effusiveness with which he was received by the two consecrated writers, Catulle Mendès and Jean Moréas. Galdós's intellectual and human curiosity, however, was piqued by the more raffish *habitués* of the literary gathering: Oscar Wilde, in his final months of illness and poverty, and the bizarre Ernest La Jeunesse, with whom, if we are to credit Gómez Carrillo's memory, Galdós desired to become acquainted. As a final note of introduction to Gómez Carrillo's text, the following description will give some idea of the writer, La Jeunesse, who attracted Galdós's attention: "Sa vie s'écoula dans les cafés et sur le boulevard où il promenait l'étrange silhouette, popularisée par les caricaturistes, d'un bohème négligé, aux doigts chargés de bagues, assidu des absinthes sacramentelles, noctambule gaspillant dans de brillantes causeries avec Alphonse Allais, Alfred Jarry, Jean de Mitty, Oscar Wilde, un abondant savoir, un esprit mordant, une faconde extraordinaire" (quoted by Hart-Davis 289n).

University of Kentucky

Galdós ante Europa

No sé si el gran don Benito lo recuerda; pero yo no he podido olvidarlo nunca. ¡Fue aquello tan raro, tan bello, tan inesperado! Salíamos juntos él y yo de la biblioteca de la Gran Ópera, en donde nos habíamos pasado la tarde buscando estampas del siglo XVIII, para las decoraciones de una comedia apenas esbozada. El Boulevard, lleno de gente, murmuraba con su perpetuo rumor de ola humana. Silencioso, el maestro, que entonces no se había aún quemado las pupilas a fuerza de penetrar con su mirada hasta el fondo del infierno, observábalo todo como un niño; sí, como un *niño algo salvaje, para el cual lo más vulgar, lo más corriente, lo más universal, parecía siempre* tener atractivos singulares. De pronto, al pasar frente a un café que hoy ya no existe, un "Kalizaya" famoso y humoso, que entonces era el "último" centro literario de París, un amigo me hizo seña de entrar.

—¿Me permite usted un instante? —pregunté a Galdós—. Es La Jeunesse quien me llama...

—La Jeunesse... Yo quiero conocerle...

* * *

Al lado mío penetró don Benito en aquel antro oloroso a cigarrillos de Egipto, a "wisky" de Irlanda y a cerveza de Munich.

—Pérez Galdós —dije al autor de *Serenísimo.*

—Galdós... Pérez Galdós... ¿el verdadero?...

–El único.

El escritor francés parecía no querer creerlo. ¿Aquel hombre tan humilde, el glorioso literato?... No podía ser...

Él es –le aseguré.

Cuando La Jeunesse se convenció de que no le engañaba, comenzó a hablarle. Le habló de *Misericordia,* que Bixio acababa de traducir; le habló de *Gloria,* de *Marianela,* de *Doña Perfecta,* de todas sus primeras novelas.

–*Misericordia* –le decía–; *Misericordia* es lo más grande, lo más intenso que yo he leído... ¿Sabe usted en lo que me hace pensar esta novela?... En creer que tuviera el alma de Tolstoi y la gracia piadosa de Anatole France. Sí... Sí... ¡Qué maravilla!...

Galdós, callado, hermético, sonreía con sonrisa que parecía venir de muy lejos... Al fin, decidiéndose a hablar, dijo, no con sequedad, no, pero sí con brevedad:

–Merci.

Un instante después entró en el café Catulle Mendès, siempre sonoro, siempre rubicundo, siempre gesticulante, siempre altanero.

–Un ajenjo con soda –exclamó.

Y se disponía a demostrarnos por la milésima vez que, gracias a la soda, el ajenjo no hace daño, cuando el nombre del escritor español lo hizo cambiar de tono y de asunto.

–¡Galdós!... ¡Pero si yo he escrito sobre usted un gran artículo!... ¿No lo conoce usted?... Mi amigo Díaz de Mendoza me habló de él hace poco... Y un artículo lírico, muy lírico... ¡Ah! Ya usted debe saberlo, yo no soy crítico... yo no soy más que un hombre que siente y que dice, a gritos, sus sensaciones... ¡Galdós!... ¡Vaya si he hablado de usted!... Durante muchas semanas, después de leer sus novelas, no podía dejar de gritar a todo el mundo: "Leed a Galdós... a Galdós, sí..." Entonces aún no era usted popular entre nosotros... Ahora ya no hay francés que no le conozca a usted... Pero, verdaderamente, me siento orgulloso de haber sido el primero o uno de los primeros en proclamar su gloria...

El buen don Benito continuaba en su sitio, tranquilo, distante, sin entreabrir los labios más que para murmurar, de minuto en minuto:

–Merci... Merci.

Poco a poco, las mesas de la tertulia literaria iban poblándose. Allí estaba Alfred Capus, miope y despreocupado del pliegue de su pantalón; ahí estaba Georges Courteline, menudo, rabioso, dicharachero e inquieto; ahí estaba Jean de Mitty, ya marcado con el signo de la locura; ahí estaba Moréas, el gran Moréas, que, sentado junto a Galdós, decíale, atusándose los mostachos de personaje de Tirso:

–¡Don Benito de Pérez y de Galdós!... ¡Don Benito!... ¡Un gran hidalgo de las letras!...

Y el autor de *Electra,* algo asustado de aquel magnífico matamoros, cuya voz sonaba cual la de una trompeta, volvíase a menudo hacia él murmurando:

–Merci... Merci... Merci...

De pronto entró en el café un hombre enorme, pesado, lento, con cara de "yankee" de caricatura y con voz gorjeante de señorita.

–Oscar Wilde –le dije al oído a Don Benito.

–¡Ah! –exclamó, despertando de su sueño.

Y durante algunos minutos examinó al infeliz, y genial, y bueno y noble poeta de *Salomé* con una curiosidad llena de cariño o de lástima.

–¿Oscar Wilde?... ¿El inglés?... preguntóme al oído.

–El mismo.

Al propio tiempo, Wilde, que había oído el nombre de Galdós, aproximóse a nuestra mesa y me dijo, quitándose el sombrero e inclinándose con su exquisita distinción de gran señor de Londres:

–¿Me hace usted el favor de presentarme al ilustre autor de *Marianela*?

Galdós se puso de pie y estrechó en silencio la mano enorme y roja de su admirador británico.

* * *

–¿Se creía usted tan popular en París, en Europa, mejor digo? –interrogué al maestro cuando nos marchamos del café.

–Son muy amables esos amigos –contestóme...

Y un cuarto de hora más tarde, después de un silencio pensativo y suave:

–Muy amables... Wilde y La Jeunesse, sobre todo, me interesan... Si no les hubiera dicho usted mi nombre, hab[r]íamos vuelto a verlos... A mí me gusta mirar sin que me miren... Pero muy amables, eso sí.

* * *

Todo esto, mi gran Don Benito, de seguro usted lo ha olvidado. ¡Hace ya tantos años, tantos años! Yo no tenía aún bigote entonces, y usted no tenía todavía canas. Era allá por el tiempo de la Exposición Universal, tal vez antes. ¡Claro! Cómo acordarse de ello...

París, en cambio, el París literario, que lo ha aplaudido a usted en la Porte Saint Martin, el París que lee siempre *Misericordia, Sor Marcela, Doña Perfecta* y *Marianela,* el París grande y universal, en fin, no le olvida a usted nunca. Usted mismo debe notarlo leyendo los artículos que aquí le consagran cuando se trata del premio Nobel. "Galdós," dice la gente, como dice Ibsen, como dice D'Annunzio, como dice Tolstoi. Porque usted forma parte de ese grupo de hombres que son del mundo entero, y cuyo nombre en todas partes es familiar.

Familiar, sí. Ahora lo noto en un café que ya no es el "Kalizaya"; pero que también es un "último" café literario en el cual nos reunimos los supervivientes del grupo que usted conoció. Ahí, ante las copas siempre verdes, cual ópalos, todas las tardes se habla de usted, desde que se inició la suscripción.

–C'est incroyable –exclaman todos.

Y es que, realmente, en Francia, donde un Marcel Prevost o un Paul Hervieu viven como millonarios, no se comprende que el más grande, el más glorioso poeta de un imperio que comprende veinte países, y que cuenta cerca de cien millones de habitantes, puede llegar, cargado con tantos años como obras, a la situación en que usted, mi viejo, mi venerado maestro, se encuentra hoy.

E. Gómez Carrillo

WORKS CITED

Berkowitz, H. Chonon. *La biblioteca de Benito Pérez Galdós.* Las Palmas: El Museo Canario, 1951.
Hart-Davis, Rupert. *Selected Letters of Oscar Wilde.* Oxford: Oxford Univ. Press, 1979.
Nuez, Sebastián de la, and José Schraibman. *Cartas del archivo de Galdós.* Madrid: Taurus, 1967.
Shoemaker, William H. *Los prólogos de Galdós.* México: Andrea, 1962.

RESEÑAS

ANTHONY PERCIVAL. *Galdós and His Critics.* Toronto: University of Toronto Press, 1985. 537 pp.

Hazel Gold

In one of his frequently less than sanguine epistolary outbursts, Gustave Flaubert wrote to Louise Colet that "plus une oeuvre est bonne, plus elle attire la critique. C'est comme les puces qui se précipitent sur le linge blanc." This animadversion to the critical establishment becomes even more acute in the *Dictionnaire des idées reçues,* appended to his unfinished novel *Bouvard et Pécuchet,* where Flaubert offered the following cliché-ridden definition of the literary critic: "CRITIQUE. Toujours éminent. –Est censé tout connaître, tout savoir, avoir tout lu, tout vu. –Quand il vous déplaît, l'appeler un Aristarque (ou eunuque)." The first is a statement born of the personal resentment of a novelist whose own work was as frequently maligned as it was praised; the second, an expression of the extent to which the stereotypical notion of the critic as all-seeing, all-knowing arbiter of taste had become common currency in the impoverished middle-class mentality–what he called "bêtise"–that Flaubert sought to discredit in his novels. Apart from their pessimism, both statements highlight the prominent role the nineteenth-century critic was perceived as playing, justly or unjustly, in the making and unmaking of the fortunes of literary texts. While today controversy continues to swirl around the contention of reader-response theory that literary texts do not signify in and of themselves in immutable fashion but only do so on account of the cognitive operations performed by readers (including those special readers called "critics"), who do not so much find meaning as make it, there is no denying that literary works acquire multiple layers of interpretations as each following generation, faithful to its own historical and cultural bias, speaks its piece. In great measure, then, the life history of a text is really the history of its reception; study of the latter, paradoxically, may inform us more about the norms and prejudices of the critics than about the text itself. Whatever one's reaction to this invasion of literature's domain by criticism, it seems certain that such a state of affairs, already acknowledged by Flaubert in his writings, is even more noticeably a feature of the twentieth century.

Hence it is with keen anticipation that one turns to Anthony Percival's book as the first comprehensive attempt by a Galdós scholar to meet this issue head-on by considering Galdós's literary production as the sum of the many readings performed on it from the 1870s to the present day. In *Galdós and His Critics,* which originally was the author's doctoral thesis, Percival explains the rationale that governs such a massive undertaking as the cataloguing and evaluation of over one hundred years of European and North American critical reaction to Galdós's novelistic, theatrical, and journalistic output. Percival states that "ex-

amination of the ways his works have been read and judged by successive generations helps to throw light on the place of Galdós in history, on changing literary tastes and critical attitudes, and even the state of Spanish cultural life at large" (vii). That the results of such an ambitious project are mixed is due to the hybrid nature of Percival's endeavor, which occupies a shifting middle ground between annotated bibliography and history of criticism. Nonetheless, this is a most telling study. Using the example of Galdós, it chronicles (and repeats) some of the outstanding successes, failures, and confusions of the critical métier as exercised by Hispanism in the modern era.

Other bibliographic surveys have traditionally been restricted to one specific area of Galdós's output (Sackett's *Galdós y las máscaras;* García Lorenzo's "Bibliografía teatral galdosiana") or else have simply arranged their entries according to alphabetical, chronological or thematic criteria (Hoar, Chamberlin, Hernández Suárez, Woodbridge). *Galdós and His Critics* instead clusters the discussion of the evolution of Galdosian studies around certain key "areas of literary study" (vii) that comprise the five chapters of the book: "The Biographical Approach," "Literary History," "Literature and Ideas," "Galdós: The Novels," and "Galdós: Drama, Journalism, and Other Writings." Each of these chapters conforms to a more or less identical pattern. Percival first presents a brief synthesis of selected literary debates as they have developed since the nineteenth century: the arguable relevance of biographical criticism to the understanding of a work, as opposed to American New Criticism's and English Practical Criticism's rejection of all but the most formalist approaches to considering literary texts (ch. 1); the rival claims made for literature as ahistorical and value-constant or as a historically determined product of cultures and institutions (ch. 2); the problem of the ideational content of literature and its relation to philosophy, science, knowledge and truth claims, social structures, and moral vision (ch. 3); the formulation of modern theories of the novel form as it competes to establish its legitimacy alongside the already sacrosanct genre of poetry (ch. 4). The exception is chapter 5, on Galdós's marginal writings, which presents bibliographic data without benefit of any theoretical prologue. In the appendix, which updates the bibliography of Galdosian criticism between 1875 and 1982, all five of these approaches are reviewed in turn.

The advantages to this kind of organizational format are many. The wealth of documentation provided by Percival allows the user to chart the rise and fall of Galdós's literary star–clamorous popular and critical acclaim until the decade or so before his death, gradual eclipse during the reign of Orteguian aestheticism and antirealism of the 1920s and 30s, reawakening of interest with the 1943 centennial celebration of the novelist's birth, and flood of critical attention from the 1960s onward. Additionally, *Galdós and His Critics* immediately makes apparent which avenues have historically proven more appealing or compelling to Galdosian commentators and which have been bypassed. Of the lacunae registered by Percival, two of the most inexcusable are the absence of a true *Obras completas* adhering to meticulous scholarly and textual standards (the Sainz de Robles *Obras* with which *Galdosistas* currently must content themselves are seriously flawed) and of a full-dress biography of don Benito. Percival also notes the decline in general studies of Galdós's complete novelistic corpus in favor of studies focused on individual novels and indicates the scant attention paid to his

short fiction and journalism in comparison to the amount of print lavished on his novels. Though perhaps not compensating for such deficiencies and oversights, there are by contrast particular areas in which Galdosian scholarship has excelled, or at least been highly prolific: investigations of sources and influences; studies dealing with Galdós's literary representations of nineteenth-century social reality as well as with the concepts of history, religion, morality, and human psychology found in his works; analyses of characters, themes, myth and symbolism, language and style, narrative techniques, structure, and the use of space, time, and setting in his novels. All this has been joined in the last twenty years by pioneering studies of such topics as Galdós's relationship to popular literature and the echoing intertextualities among Galdós's own works. Finally, by virtue of Percival's format, the reader encounters a much clearer picture of the ways in which Galdosian criticism participates or, more often than not, has failed to participate in those major forums erected by the various European and American schools of literary theory and has instead traveled *a la deriva* in cultivating what Percival dubs an "impressionistic" mode of criticism that adheres to no set methodological framework of inquiry.

Indeed, one of the ironies to be gleaned from *Galdós and His Critics* is that in spite of the vast quantities of ink expended on behalf of the creator of the nineteenth-century novel in Spain (Percival has logged close to 1500 references, knowing full well that even this list is not complete), so little in the way of truly rigorous criticism has been produced. This note is sounded early in the first chapter and lamentably bears repeating throughout the book as time and again Percival is obliged to acknowledge: "in comparison with the state of biographical studies of, say, Balzac or Dickens, investigation of Galdós's life is still far from maturity" (66); "The studies that have been made of the interrelations between Galdós and figures like Pereda, Alarcón, Pardo Bazán, and Clarín are few in number and for the most part biographical in approach" (93); "Few substantial studies undertake to link Galdós to nineteenth-century currents and set him historically within the literary generations and movements of his time" (93); "The study of Galdós's influence on subsequent generations is virtually unexplored territory" (99); "the groundwork for the study of ideas in Galdós's works is still in the course of being laid" (159). The failure of nineteenth-century critics to address these aspects of Galdós's production is attributable to such factors as the aesthetically derivative nature of the romantic movement in Spain, which did little to encourage development of an autochthonous "modern exploratory critical tradition" (175), to the relatively reduced scope of the reading public, and to the scarcity of literary and critical journals, forcing Spaniards to write about Galdós in daily newspapers and magazines where, to quote Pedro Salinas ("La defensa de la lectura"), "la crítica, lo que necesitamos tanto, queda suplantada por la reseña."

Regarding the twentieth-century critical treatment accorded Galdós, Percival diagnoses the patient as showing promising signs of recovery but still ailing: "This period [the 1960s] also saw the elevation of the novel to a place of prominence in the purview of critical theorists . . . and theoretical findings are in the process of being incorporated into critical practice. Galdosian criticism has not, of course, been uninfluenced by these developments, though the effect of the most recent theories [here Percival includes structuralism and semiotics, *Rezeptionsästhetik,* and phenomenology] has been slow in making itself felt" (210).

These are not new charges, surely; one hears such complaints–duly recorded by Percival–of shoddy intellectual housekeeping and of ideology, biography, and simple book-jacket blurbs masquerading as criticism first expressed by Pardo Bazán, Clarín, González Serrano, Azorín, and others. More recently, John Kronik has brought forward a similar indictment ("The State of the Art: American Contributions to the Appreciation of Eighteenth and Nineteenth Century Peninsular Literature" [*The American Hispanist,* 1977]). Percival's book, however, substantiates the unfortunate truth to these charges with its catalogue of *études manquées.*

As a critic in his own right, Percival brings to *Galdós and His Critics* an unabashed enthusiasm for the literary achievements of Pérez Galdós as well as an impressively broad knowledge of theory, admittedly biased towards Anglo-American practitioners of the critical arts including F. R. Leavis, W. K. Wimsatt, Lionel Trilling, David Daiches, David Lodge, Frank Kermode, Ronald Peacock, R. S. Crane, Raymond Williams, Wayne Booth, René Wellek and Austin Warren, upon whom he relies most heavily in the history of criticism segments of each chapter. Less space is devoted to the impact upon literature of the critical discourses of French and German thinkers (Barthes, Todorov, Genette, Iser, Jauss) and none at all to such poststructuralist tendencies in literary analysis as Derridean deconstruction, feminist criticism, and Lacanian psychoanalytic theory –perhaps because these currents have until now provoked only the slightest of reverberations within the halls of Hispanism, perhaps because Percival's own intellectual formation inclines him towards a more traditionally humanist and eclectic variety of criticism, which he sees exemplified in such worthy paladins of *Galdosismo* as Shoemaker, Montesinos, Del Río, Casalduero, Ricardo Gullón, and Gilman. Indeed, it is hard not to perceive as contradictory Percival's repeated call for more theoretically sophisticated readings of Galdós, contrasted with his own less than fervent embracing of many features of contemporary criticism: "the practical application of structuralism is–it has to be said–still far outstripped by its theory" (165); "Disputatious theorizing of this sort is most typical of the French literary scene, which produces a dizzying number of theories with every year" (170); "Marxist criticism is such a diverse and far-flung enterprise and so inescapably tied up with political and ideological issues that it is difficult to pin down" (120). Are these merely signs of the author's nonalignment with any one critical faction? Of his cautious reserve in the face of theoretical trendiness? Or rather of a deep-seated reluctance to admit criticism to an equal footing with literature, on the assumption shared by many English and American critics "that literary theory is the servant to a servant: its purpose is to assist the critic, whose task is to serve literature by elucidating its masterpieces" (Jonathan Culler, *On Deconstruction*)? Given the implied objectives of Percival's volume, the question is not inconsequential.

Regarding the technical aspects of *Galdós and His Critics,* a few caveats are in order. The book, printed by a photo-offset process, is somewhat hard on the eyes, while the extensive footnote section (about 140 pages or one page of notes for every three pages of text) can become cumbersome because of its placement at the rear of the volume, which requires the reader constantly to flip back and forth. Of course, by attempting to keep an already lengthy book within manageable proportions, Percival has been forced to streamline considerably his theoretical discussions. These same considerations of space dictate the need for Percival to

condense the premises and arguments of many of the Galdós studies he mentions into a short paragraph or even a single sentence, and some readers may take exception to the summary judgments he passes in the process. Needless to say, in annotating descriptively such a great number of bibliographic entries, the author must (and usually does) call upon an equally large repertoire of qualifying adjectives, although the hackneyed "sensitive" should be given a much needed vacation. Likewise, statements such as the following on a piece by Del Río–"The article is a fine study, taut yet supple, fresh, lucid, and illuminating, exemplifying critical writing at its best" (274)–or on three recent monographs in the *Critical Guides to Spanish Texts* series–"Ribbans's study is rigorous, informative, shrewd, and penetrating; Rodgers's sensitive, illuminating, cogent, and attractively written; and Bly's pointed, thoughtful, purposeful and well-ordered" (327)–are only vaguely informative and surprisingly ungrounded in that literary-theoretical precision that Percival argues for so eloquently on other occasions. These reservations notwithstanding, Percival's work begins to inject the kind of broadened perspective needed for Galdós to break out of the Hispanic critical isolationism that has cost him recognition as one of the international masters of the nineteenth-century realist novel. *Galdós and His Critics,* with its compendious and scrupulously accurate bibliography, is an indispensable reference tool that will prove invaluable in guiding all those who must wind their way through the ever denser thickets of Galdosian scholarship in their pursuit of what Ramón Pérez de Ayala termed "este menester hermenéutico de la crítica."

Northwestern University

FERNANDO HIDALGO FERNÁNDEZ. *El estreno de "Electra", de Pérez Galdós, en Sevilla. Un estudio de socio-literatura.* Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1985. 190 pp.

Julián Ávila Arellano

Bajo los troncos escuetos y las ramas desnudas de los argumentos teatrales galdosianos, no encuentran fácil acomodo las intuiciones y los malabarismos dialécticos con que la crítica literaria suele recrearse entre el profuso verdor de la narrativa. Más que proféticas han venido a resultar aquellas palabras con las que Clarín tratara de tranquilizar al autor de *Fortunata y Jacinta* cuando agradecía que fuera narración tan extensa ya que "¡mejor! así ... pelearemos a la sombra". Vistas desde hoy las varias decenas de miles de páginas de su narrativa, se presentan como una extensa y confusa penumbra en la que todos los gatos se vuelven pardos, y en la que medra una bibliografía desorbitada que más sirve para desarrollar la historia de la crítica literaria del último siglo que para conocer de modo coherente la producción del escritor.

El galdosismo siente una grande y más o menos consciente desazón ante el teatro de Galdós. Echa de menos y exige a los intrépidos investigadores que entran por este terreno una idea clara y definitiva de los valores que aquél pueda

tener, porque, a fin de cuentas, mientras no se tenga resuelto este importante aspecto de la obra galdosiana, todo resultado obtenido de la narrativa permanece en una situación difícil de provisionalidad y precariedad.

No son muchos los investigadores que han emprendido esta tarea, pero la mayoría de ellos coincide en sus resultados atípicos e intranquilizantes –frívolos, quizás, mirados desde las alturas hermenéuticas de la narrativa–. Gonzalo Sobejano, Elena Catena, Josette Blanquat, Ignacio Elizalde, Jesús Rubio Jiménez, Carmen Menéndez, Stanley Finkenthal, etc., hasta Fernando Hidalgo, todos concuerdan en la dirección extraliteraria de sus trabajos o, al menos, fuera del formalismo y del esteticismo o idealismo crítico: ideología, sociopolítica, psicología, historia económica y teatral, contenido y proyecciones moralizantes, recuperaciones documentales. Nadie se acerca a una caracterización artística global del teatro galdosiano. Parece que la carencia de follaje artístico produce en este campo un fenómeno de limpia filtración que no es posible en la maraña costumbrista superficial de la narrativa.

El tiempo transcurre y la solución no llega. Al contrario, parece que se va clareando otra inesperada, bastante inquietante y obvia. Si las teorías de la narrativa no son capaces de anidar en los desabrigados arbustos del teatro galdosiano, no será éste el equivocado, sino ellas, pues la obra galdosiana integra coherentemente ambas facetas. Por de pronto, el teatro no acepta el encasillado de la narrativa –novelas de "tesis", naturalismo, espiritualismo– y sigue pidiendo documentación tras documentación para asegurar sus no opulentas dimensiones. Se podría pensar que aquellas y otras clasificaciones no sean en realidad tan importantes como ahora parecen para valorar la obra de Galdós. El tiempo lo dirá. Por ahora lo que Fernando Hidalgo ofrece es, también, información sobre las repercusiones sociopolíticas de *Electra* y sobre su estreno en Sevilla.

En la primera parte de su trabajo tiene que reducirse al planteamiento de la ya conocida situación de la crítica sobre la creación dramática de Galdós, tan dispersa y poco orientada como se encuentra en este momento. Incorpora el estudioso la crítica tradicional y las nuevas aportaciones, remitiéndose siempre a los investigadores citados y otros como Inman Fox, Tuñón de Lara, Jorge Rodríguez Padrón o Francisco Rodríguez Batllori. Es lástima que no haya tenido presente la importante bibliografía teatral anotada de Theodore A. Sackett, de extraordinaria utilidad en este campo, como se puede comprobar.

En cuanto al contenido del estudio, hay que decir que se presenta con las virtudes y los defectos de las fuentes críticas reelaboradas. Es importante la incorporación de las nuevas perspectivas de trabajo que proponen Jesús Rubio Jiménez, Carmen Menéndez o Stanley Finkenthal, pero se puede ver también con claridad que, a pesar de todo, aún se está muy lejos de decir la última palabra sobre la problemática de creación, arte y público en esta obra y en el resto de la producción dramática galdosiana. Algo parecido ocurre con lo que parece ser el objeto y aportación principal del trabajo, la documentación presentada. Terminamos sin saber el motivo de la particular frialdad sevillana ante el estreno en su ciudad de esta obra polémica. Éste es un aspecto socioeconómico e ideológico relacionado con el proceso democratizador de las diversas regiones españolas de insospechada importancia y repercusión en el talante creador de Galdós y en la

conformación final de sus creaciones dramáticas. Bien hubiera merecido una atención especial.

Universidad Complutense de Madrid

PETER A. BLY. *Vision and the Visual Arts in Galdós.* Liverpool: Francis Cairns (Liverpool Monographs in Hispanic Studies 6), 1986. x + 242 pp.

J. J. Alfieri

Peter A. Bly's *Vision and the Visual Arts in Galdós* fills the need for a full-length study on this subject. It begins with ancient theorists on painting and poetry: *"Ut pictura poesis"* (poetry is like painting), declared Horace, and before him, Simonides, the Greek poet, is supposed to have said: "painting is a mute poetry and poetry is a speaking picture" (1). Similar statements were made by literary theorists, Cervantes included, of the Renaissance and Baroque periods. Bly finally goes to Lessing, who opposes these views in his *Laocoön,* where he writes that "both [painting and poetry] present to us appearances as reality, absent things as present" (3). They can deceive us, and it is this deceit that will become one of the major topics in Bly's study.

Bly recounts Galdós's youthful experience with art and his moment of glory when he received honorable mention from the Provincial Academy of Las Palmas for his clever drawings. Examples of Galdós's sketching ability can be seen in the margins of several of his manuscripts. Bly then considers the future novelist's art criticism, which he wrote for *La Nación, La Prensa,* and *La Revista de España.* His writings on art, architecture, and sculpture, though not plentiful, suffice to show that he was quick to separate mediocre art from works of quality. Despite his criticism of painters who did not follow classical precepts, he kept in touch with the artists of his times, a number of whom assisted him in putting out the illustrated edition of the first two series of the *Episodios nacionales.*

In part 2, chapter 5, Bly examines the visual arts in the *Episodios.* Goya appears as a minor fictional figure in *La corte de Carlos IV,* decorating the walls of a room in the mansion of the Count-Duke and Duchess of Benavente, who have also commissioned him to do their portraits. For an amateur production of *Othello* he paints satirical figures and scenes on the stage curtain, but the satire is lost on an audience blinded by its own sense of importance. Meanwhile, Gabriel Araceli witnesses the death of Doña Juana, mother of his beloved Inés, in a room on whose walls hang a print of the Virgin and pictures of grieving saints. Portrayed figures come alive in *Memorias de un cortesano* in the palace rooms occupied by Ferdinand VII. Galdós attaches great importance to their gazes, which converge just above the table where the king sits with his *tertulia;* the distinguished Spaniards depicted communicate in a sense with the "historical" actors before them, reproving King Ferdinand and his retinue for being traitors to Spain and accomplices of Napoleon. Of rare beauty is Galdós's description of the gardens of La Granja palace with fountains jetting upward and flowers of all shades. Galdós also catches the color of the huge crowd of people waiting for news of the dying king. Napoleon is present in *Bailén* and other *Episodios* and is

recognized immediately by the people who have seen his images and pictures, especially one of their favorites of him astride a rearing horse. Silhouettes, too, belong to the visual arts; projected against a screen, Napoleon and his brother are engaged in a private conversation in the Pardo, while outside courtiers gaze intently at their backlighted profiles.

La Fontana de Oro and *El audaz* are the last works to come under Bly's scrutiny in part 2. In the first, Galdós describes the architectural styles of the period, his pictorial renderings of some of the streets of Madrid suggesting urban landscape painting. The Porreño spinsters, with whom the young heroine, Clara, lives for a time, have a modest collection of art which includes Watteau pastoral scenes and drawings by Clara, besides miniatures of Dominican friars grouped around a Virgin. In *El audaz* art fails to stimulate love in the sense that the aristocrat Susana Cerezuelo displays selected paintings from her uncle's collection to attract Martín Muriel. Even when she postures like Goya's "Maja," she is ignored. Nonetheless, she follows Martín to Toledo, where he is leading rebels in a coup. In a nocturnal encounter the sky is lighted by fires and firearms, which give a chiaroscuro effect reminiscent of a Goyesque canvas. Susana finally ends her ffuitless relationship with Muriel and stands ready to plunge to her death at the Alcántara bridge. Bly places her in the annals of art: "In her final act Susana achieves stasis that conforms with the surroundings: she has merged with the architectural and artistic landscape in a pretty picture" (70).

In part 3 of his study, Bly arranges Galdós's novels in six groups, admitting that his classifications are not meant to be rigid. These groupings and Bly's descriptions of them are as follows:

Group 1: novels in which the visual arts are used as a mirror of reality for the wealthy noble: *La familia de León Roch, Lo prohibido,* the *Torquemada* tetralogy.

Group 2: novels which open with significant descriptions of visual art forms: *La desheredada, El amigo Manso, Tormento, Fortunata y Jacinta.*

Group 3: novels in which the initial descriptions of picturesque landscapes play an important role: *Doña Perfecta, Gloria.*

Group 4: novels which combine features of some of the previous groups (initial art forms, picturesque landscapes) with a prominent discussion about the advantages or disadvantages of the ocular perception of reality: *Marianela, El doctor Centeno, La de Bringas.*

Group 5: novels in which visual art references, again presented at the beginning, now prove to be enigmatic signs: *Miau, La incógnita, Nazarín, Halma, Misericordia.*

Group 6: novels which represent the summit of Galdós's use of the visual arts, which now serve as the principal determinant of the novelistic action: *La sombra, Ángel Guerra, Tristana.* (74-75)

Bly indicates that *La familia de León Roch* could also be included in groups 2, 3, or 5 on the grounds that it focuses attention on the difficulty of judging correctly people and human character. María Egipcíaca is a prime example of a

character with poor judgment. She is mistaken about León's affair with Pepa Fúcar and needlessly seeks to win him back from her. Long hours of grooming seem hardly necessary, for she is a very beautiful woman who, with extensive makeup, barely escapes being an art object. When her husband fails to respond to her embraces, she faints, and with her head fallen on his breast and her long hair hanging down, she looks like Velázquez's "Christ on the Cross." In one of María's nightmares she has a vision of Hell where she encounters Bosch's "Seven Deadly Sins." In Hell she also comes upon her husband, and her seizing him by the hair reminds one "como pintan al verdugo cogiendo la cabeza del ajusticiado para mostrarla al público" (80).

In *León Roch* Galdós continuously presents characters in terms of art objects or with allusions to painting, which at times conceals a character's real persona. María's ailing twin brother, Luis Gonzaga, looks like a Japanese figure. The Tellería family, mother and father included, represents "a disturbing contrast," says Bly, "of classical beauty and grotesque decadence" (80). The Tellería art collection pales alongside the Fúcars', which is more extensive, but neither of these aristocratic families shows good taste in art. In contrast, the socially inferior but ambitious Isidora Rufete in *La desheredada* is more knowledgeable about art and aesthetics than either of the principal families in *León Roch.*

Marianela finds its place easily in Group 4, which deals with picturesque landscape and optics. The "artist" of Socartes is Marianela, who paints in words for the blind Pablo the colors of their surroundings. She is physically deformed, whereas her companion is handsome and statuesque, rather like a Greek figure. Art asserts itself in another way with the arrival on the scene of Florentina, Pablo's future spouse, whose beauty brings both joy and sorrow. When Marianela, who has made a cult of the Virgin, meets Florentina outdoors one day, she takes her for the Madonna herself. Galdós appropriates the image from Marianela and gives it ironic artistic credentials. He likens Florentina, who on smiling reveals "los más preciosos dientes que han mordido manzana del Paraíso" (157), to Raphael's "Virgin" but mentions her full lips, one of several details that reduce the spiritual quality of the image.

Bly maintains that the eye tends to alter or disfigure reality, that our imagination distorts retinal perception. Before his successful eye operation, Pablo makes this observation in a conversation with Florentina. She agrees with him, but soon afterwards she misjudges the rocks she looks at in the old mine works of Socartes. Pablo chides her, but once he is able to see, he commits the same error. Not only *Marianela,* but the other novels in this section–*El doctor Centeno* and *La de Bringas*–treat the disparity between the mental image and the retinal one that all but obliterates reality. With his newly acquired faculty of sight, Pablo perceives the world in terms of beauty and ugliness. People and objects, he thinks, are the stuff of the artist's canvas. He also makes the mistake of equating spiritual to physical beauty; hence, he is appalled on seeing Marianela for the first time. His reaction causes her to flee and eventually to die from the shock. The tombstone erected for Marianela and paid for by Pablo's family is an impressive but deceptive art object: future generations will admire it, believing erroneously that Marianela had been an aristocratic lady.

Miau shares with the other novels in Group 5 the enigmatic feature that "none . . . seems to project [a] clear visual art meaning" (174). Galdós calls

Ramón Villaamil first an old tiger, then likens him to St. Bartholomew being lowered from the Cross, as in Ribera's painting. Later, an enraged Villaamil is compared with St. Andrew being crucified. Galdós describes Ramón's wife and daughter, Doña Pura and Abelarda, in multiple and contradictory images which, Bly contends, tend to confuse the reader. But not all readers will agree. Bly also sees in these ironic, even jocular, images a reflection of the author's ambivalence towards his characters, especially towards Villaamil, who behaves oddly just before he commits suicide.

Tristana expresses best Bly's contention that the visual arts, in one way or another, are responsible for directing and shaping the plot of a novel. Don Lope Garrido and his young mistress appear as art objects, while her second lover, Horacio, is himself an artist. Don Lope resembles a figure in "Las lanzas" of Velázquez, an apt association, considering his adherence to an archaic code of chivalry. He resides in a modest dwelling in the outskirts of Madrid, having sold his mansion and art for financial reasons; the art left in his collection consists only of portraits of former mistresses. Fittingly, Tristana's affiliation with art complements Lope's; she is described in great detail as one of those beauties often seen in Japanese painting, an appropriate addition to Lope's collection.

In a park one day Tristana meets a group of blind youths. She praises eyesight as the greatest human faculty, yet she herself does not put this faculty to good use, often perceiving people and objects not as they are, but as she sees them in her imagination: she relies on mental images rather than on retinal ones. Her first meeting with Horacio, though limited to an exchange of glances, results in love at first sight. As Bly points out, optic distancing on the part of Tristana invites confusion. At close range her faculty of sight deceives her, whereas at a distance she is capable of love, "the only way the imagination of the lover or beloved can function" (214). Before the lovers are separated for a time, Horacio tells Tristana of his year in Italy as an art student. His story attracts Tristana to painting, and she visits Horacio in his studio and learns to paint with some skill, coming to believe that she will surpass Horacio as an artist. Meanwhile, he begins to lose interest in both art and Tristana, proof perhaps that she is the art object Horacio perceives her to be and that only by continuing to paint can he love her. Bly's insightful analysis of the role of vision and the visual arts in *Tristana* justifies a greater appreciation of the novel than has been shown it, and with reason Bly treats it last in his book: "[It] can be considered the ultimate development of all the previous novels . . . [In it] various threads of visual art material have been intertwined in differing degrees; paintings, picturesque landscapes, art metaphors and a discussion of the value of eyesight, all are now, perforce, filtered directly into the main story of painter Horacio's love affair with Tristana" (211).

This review has sampled Bly's study of the visual arts in Galdós's works and leaves out such well-known novels as *Doña Perfecta, La de Bringas,* and *Fortunata y Jacinta.* The opening scenes of chiaroscuro in *Doña Perfecta* set the mood for the rest of the novel just as the Manila shawl is the initial art form of *Fortunata y Jacinta* and as is the hair picture in *La de Bringas.* Readers might disagree not so much with Bly's classification of Fortunata as an art object as with his insistence that she is financially exploited in a quasi–Marxian way by the middle class Santa Cruz family. There are faults of various kinds in Bly's study, but they are minor. He shows that the visual arts add to our understanding of theme, character, or

plot, depending on the particular novel, and reveals new ways of looking at the novelist's works and characters. He justifies expanding the category of art beyond the masterpieces of painting to include popular art forms and brings to our attention the importance of physical eyesight in the assessment of art objects, whether by a given character or by readers who reconstruct them in their imagination. Bly deserves credit for making a significant contribution to Galdós studies.

Lawrence University

MARIANO LÓPEZ-SANZ. *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán.* Madrid: Editorial Pliegos, 1985. 234 pp.

David Henn

This book gathers a number of articles previously published by Mariano López-Sanz and which largely focus on the subject of external and internal reality in certain novels of Galdós and Pardo Bazán. The Introduction reviews the debate in Spain on idealism and realism, considers the impact of Zola's naturalism, and asserts that Spanish naturalism became a harmonious blend of "la herencia del pasado y una sensibilidad rigurosamente contemporánea" (32). The opening chapter then develops this point, stressing the influence of Cervantes, picaresque literature, and the Spanish mystics. Thus, the Spanish brand of naturalism was largely born of "una antropología cuya idea fundamental sostiene que el hombre es un fascinante compuesto de realidad física y de realidad espiritual, de cuerpo y de alma" (49).

There are separate chapters on the naturalism of Galdós and of Pardo Bazán. The former contains a general discussion of Galdós's thematic and technical evolution, with López-Sanz observing that "las técnicas naturalistas que se usan desde *La desheredada* hasta *Misericordia* son pista segura de acercamiento a la realidad multiforme de lo humano que abarca tanto el mundo de las cosas como el de los fenómenos del espíritu" (62). In the case of Pardo Bazán, the author moves briskly over familiar ground and reaches a similar conclusion with regard to her fiction of the period spanned by *Los pazos de Ulloa* and *La Quimera* (1886-1905).

In the chapter entitled "El fin de siglo y los escritores del realismo," López-Sanz looks at the decline of French naturalism; he then considers the increased manifestation in Spanish fiction of the 1890s of spiritual and moral concerns and the greater interest shown in the psychological plumbing of character. With regard to this last point: Pardo Bazán had, of course, commented in *La cuestión palpitante* (1882-83) on this feature of Stendhal's fiction and also its importance in recent novels by Galdós. Indeed, in the last essay of the collection the Galician writer had noted: "de todos los territorios que puede explorar el novelista realista y reflexivo, el más rico, el más variado e interesante es sin duda el psicológico." Yet Pardo Bazán achieved only limited success in this area in her novels of the late 1880s. However, by the end of that decade she was showing an increasing interest in Paul Bourget's use of psychological description. In his

Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983), Maurice Hemingway examines the possible influence of the French novelist on the development of Pardo Bazán's fiction, and it is unfortunate that this (1978) essay of López-Sanz could not have been modified (even by a footnote) to take account of Hemingway's book, which is listed in the Bibliography.

The remaining chapters of this work are devoted to studies of *La desheredada; Ángel Guerra, Nazarín,* and *Halma; Misericordia; Los pazos de Ulloa; Una cristiana* and *La prueba;* and *La Quimera.* Although these essays complement well enough the expository chapters, several of them seem to lack space and development. In particular, *Nazarín* is dealt with in just over two pages and *Halma* in a little less. And while the studies of the other Galdós novels are sound, the author hardly gets to grips with *Una cristiana* and its sequel *La prueba.* Hemingway's chapter on these two novels makes López-Sanz's essay (first published in 1978) look rather slight and dated. One other point concerning Pardo Bazán: the suggestion, made in the study of *La Quimera,* that all of her production "desde *Un viaje de novios* a *La sirena negra,* es fundamental e ininterrumpidamente una literatura de signo espiritualista" (188) will surely not stand up to scrutiny.

Mariano López-Sanz's principal propositions in this collection of essays are valid and important and have, of course, received varying amounts of attention from other critics. This fact is acknowledged in his background studies, which are wide ranging and generally good. Even though the essays on individual novels are sometimes disappointingly underdeveloped, they often contain perceptive observations. It is a pity that the "Bibliografía selecta," which runs to no fewer than twenty-one pages, could not have been drastically shortened (it lists some items of dubious relevance) so as to allow perhaps a little more space for the updating of essays and increased textual analysis.

University College
University of London

BRIAN J. DENDLE. *Galdós. The Early Historical Novels.* Columbia: University of Missouri Press, 1986. 184 pp.

Hans Hinterhäuser

Tras la publicación de *The Mature Thought* (1980), estudio de las tres últimas series de los *Episodios nacionales,* Dendle vuelve ahora su atención a las dos primeras series. En un capítulo antecedente analiza también *La Fontana de Oro* y *El audaz,* pero tanto éste como los otros apartados introductorios –el panorama histórico trazado siguiendo la *Historia política* de Fernández Almagro y las páginas en que se habla de Galdós como periodista político– puede saltárselos el lector algo informado sin temor a perderse nada.

El procedimiento empleado por Dendle es fácil de definir: considera insatisfactorio el método de "cortes transversales" utilizado por la mayoría de sus antecesores en el análisis de los *Episodios* y, en lugar de ello, estudia los textos uno tras otro, en sucesión cronológica, dedicando a cada título unas cinco páginas. Estamos, pues, en cierto modo, ante una "guía de lectores". Ahora bien: ¿cuántos

lectores de hoy tienen ganas de sentarse a devorar uno tras otro los veinte tomos de las dos primeras series, y consultar después de cada uno de ellos –¿o ya antes?– el "repertorio" de Brian Dendle? Es decir, desde el punto de vista de la utilidad práctica, nos confesamos más bien escépticos.

A pesar de ello, la exposición en forma sucesiva tiene también indiscutibles ventajas. Sobre todo, nos permite seguir de cerca, paso a paso, tanto la evolución de cada uno de los personajes y sus historias "menores" como la de la otra historia "mayor", la nacional, y comprender en profundidad sus crisis respectivas a través de su génesis. Gracias a ese hilo conductor puede Dendle presentarnos también la evolución de Galdós escritor a lo largo de los *Episodios* y emitir juicios críticos a este respecto (como cuando dice que *Trafalgar* es "the weakest of the *episodios* in literary merit" y por qué lo considera así). Otra ventaja notable de la obra de Dendle es la sincronización sistemática del pensamiento y conducta de los personajes de la época en cuestión con los de los contemporáneos del autor: Galdós quiere demostrar así que nada ha cambiado desde entonces, pero que deberán cambiar muchas cosas para que el país pueda tener futuro. Por último, Dendle traza continuos paralelos con las novelas de tesis y las *Novelas contemporáneas* de Galdós; es decir, ve como un todo el conjunto de la producción literaria galdosiana. Este procedimiento puede ser con frecuencia revelador, pero a veces conduce también a observaciones no tanto atinadas: no acabamos de entender, por ejemplo, qué parentesco puede haber entre el Patricio Sarmiento de la Segunda Serie y el Tomás Rufete de *La desheredada* y también Nazarín.

Tan evidentes como las ventajas son las desventajas del método expositivo de Dendle; entre ellas, las más graves son las innumerables repeticiones. ¿Cuántas veces (desde la p. 21) no trata Galdós "en forma despectiva del populacho"? ¿Cuántas veces no invoca el autor en su crítica de España al "iron-surgeon", al estilo de Joaquín Costa? En las cinco páginas que se dedican a cada *Episodio,* aparece comprimida gran parte del argumento (no en vano el libro pretende ser una "guía"). En cambio, en un aspecto tan importante como la caracterización de los personajes el autor no se detiene apenas (por ejemplo, en la p. 36 se limita a decir que el actor Máiquez está "powerfully portrayed"). Dendle presenta las cosas como si se tratara de personajes existentes en la vida real, cuyos hechos pudieran verificarse, y no de creaciones literarias. Permítaseme observar –modestia aparte y sólo en interés de la investigación– que en mi ya lejano libro sobre los *Episodios* creo haber llegado a conclusiones mucho más atinadas al respecto.

Después de los capítulos 3 y 4 dedicados al comentario de cada uno de los textos, el quinto, "Ideology and Novelistic Practice", nos ofrece un primer resumen de lo hasta entonces estudiado; le sigue la "Conclusión", que viene a ser un resumen del resumen. Por mi parte, quisiera sintetizar en tres puntos el mérito de este libro: 1) la historia contenida en los *Episodios* no debe entenderse como "history", sino como "fiction"; 2) Galdós se distancia irónicamente de no pocos de sus personajes, ya desde Gabriel Araceli; 3) "the *episodios* refer us to a world of literature" (163): están llenos de reminiscencias literarias y culturales, de pastiches estilísticos, de huellas de los costumbristas, de la novela folletinesca y, en muchos casos, de obras concretas de la literatura "culta", todo lo cual hace que se plantee la cuestión de si no valdría la pena estudiar determinados *Episodios* bajo el punto de vista "intertextual".

A pesar de todos estos pros y contras, no se termina de leer el libro de Dendle con descontento. Gracias a su perspectiva especial, hace aparecer muchas cosas ya sabidas como nuevas (o relativamente nuevas); y se apoya sobre una sólida erudición, pues el autor es hombre concienzudo y meticuloso, que parece haber leído absolutamente todo lo de Galdós y lo que sobre él se ha escrito.

Universität Wien

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Torquemada in the Fire.* Trans. Nicholas Round. Glasgow: Department of English Literature, University of Glasgow, 1985. v + 44 pp.

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Torquemada.* Trans. Frances M. López-Morillas. New York: Columbia University Press, 1986. 569 pp.

Peter A. Bly

If not quite two-headed monsters, translations of foreign works of literature are, by definition, verbal artefacts that possess a dual nature: independent beings of newly born verbal flesh, they are, however, inevitably perceived as offsprings of an original parent text that is often (but not always) absent but to which they are consubstantially tied. Indeed, the whole process of translating a novel from one language to another is accompanied by a series of conflicting dualities. In the first instance, the practice of translation is justified by the inability of most readers to understand the original language. When translations are, moreover, the works of scholars who are specialists in their respective fields, their expertise will often lead them to provide a welter of learned notes, introductions and bibliographies. This critical paraphernalia may be of absolutely no interest to the reader, who may want to read the translation just for amusement and pleasure rather than serious learning. And all the heartaches and mental torments suffered by the translator in his/her often futile search for *le mot juste* remain blissfully unknown to the reader.

In turn, the reviewer of any translation may be confronted with a series of conflicting problems within the restrictive and restricted frame of a group of randomly selected representative examples from the text. Should the translation be criticized for a relative lack of fidelity to the original when the new text reads perfectly well in its own right as a work in a second language? And, after all, are translation reviews really necessary when they are published in specialist journals for scholars familiar with the original text? Furthermore, when such disciplines as Hispanism are universal in nature, are translations into one single language such a momentous event worthy of review? Here, of course, the identity of the target language is crucial: in the English-speaking world there obviously exists a potentially large pool of well-educated readers ready to tackle translations from any national literature, particularly Spanish with its recognized prestige. Correspondingly, the scope for publicizing the merit of Galdós's work in the English-speaking world must be of concern for Galdosistas, who have increasingly in recent years risen to this challenge. Yet, at the same time, underlying their justifiable appeals for more English translations of Galdós novels has been

the questionable notion that only if Galdós were known by a wider circle of international scholars and serious readers, he would be automatically admitted to the pantheon of the world's ten best novelists of all time.

Such considerations are beyond the ken of the specialist reviewer. Whilst welcoming the swelling torrent of Galdós translations, he/she must certify the accuracy and acceptability of the translation, aware all the time that his/her comments may be of interest to only a segment–in this case the anglophones–of the Galdosista community. Of course, the review for the non-specialist newspaper would be of a totally different kind.

The above remarks have been prompted by the appearance of the two *Torquemada* translations in question (the first ever in English), as well as of those of *Fortunata y Jacinta, El amigo Manso,* and *La sombra* in recent years. In one sense the coincidence in timing of all these English translations has been felicitous in that the non-Spanish-speaking international reading public has had its attention insistently drawn to Galdós and his works. On the other hand, the coincidence has been unfortunate, for comparisons tend inevitably to be made, especially, as in the current case, when there are two translations of the same novel, *Torquemada en la hoguera,* appearing on the market.

If Round's version with its ghastly paper and typeface suffers terribly from the shoestring budget of a British university-department publisher, López-Morillas's benefits enormously from all the lavish materials generously put at her disposal by a major North American university press. The physical reading of the former is as painful as that of the latter is pleasant. Round, a distinguished Hispanist and Galdosista, venturing into the translation arena for the first time, provides his readers with a brief introductory survey of Galdós's life and work that is a model of its kind for its freshness and compactness, and he even suggests critical studies on Galdós for further reading. López-Morillas, who, as a dedicated and painstaking professional translator of various works in Spanish literature and scholarship, has a number of translations to her credit, eschews all introductory material: the flap of the dust jacket provides sufficient information (although her single footnote on the first page to the Inquisitor Torquemada seems unnecessary).

Of the two translations, Round's has the greater pungency and verve, perhaps because his British English captures better than López-Morillas's American English the popular flavour that is such a hallmark of Galdós's style. The description of Bailón's physique provides a good example of these differences:

Últimamente había dado otra vez en afeitarse; pero no tenía cara de cura, ni de fraile, ni de torero. Era más bien un Dante echado a perder. Dice un amigo mío que por sus pecados ha tenido que vérselas con Bailón, que éste es el vivo retrato de la sibila de Cumas, pintada por Miguel Ángel, con las demás señoras sibilas y los profetas, en el maravilloso techo de la Capilla Sixtina. Parece, en efecto, una vieja de raza titánica que lleva en su ceño todas las iras celestiales. (chap. 3)

López-Morillas's rendition reads as follows:

Lately he had taken to shaving again, but his face was not the face of a priest or a monk or a bullfighter. He seemed, rather, a Dante gone to seed. A friend of mine who, for his sins, has had dealings with Bailón, says that he is the living image of the Sibyl of Cumae painted by Michelangelo, along with other sibyls and prophets, on the marvelous ceiling of the Sistine Chapel.

She seems indeed like an old woman of a titanic race, who bears all celestial angers in her frown. (16)

Round translates in a slightly different tone:

Lately he had taken up shaving again; but he didn't look like a priest, or a friar, or a bullfighter. Rather, he was a Dante gone to seed. A friend of mine who, for his sins, has had to do business with Bailón says that the man is the living image of the Sybil of Cumae painted by Michaelangelo with the other sybilline ladies and the prophets on the wonderful ceiling of the Sistine chapel. And indeed, he does look like an old woman of Titanic race carrying all the anger of heaven in her frown. (9-10)

In the first sentence, López-Morillas follows the substantive construction of "no tenía cara de" whilst Round prefers a verbal structure. Both aptly translate "echado a perder" by "gone to seed," but Round's "has had to do business with" for "ha tenido que vérselas con" seems to capture the flavour of the original phrase better than López-Morillas's "has had dealings with." (Surely the subject of "Parece" is "he" [Bailón] and not "she," as López-Morillas has it.) Her literal translation of "que lleva en su ceño todas las iras celestiales" ("who bears all celestial angers in her frown") is not so free-flowing and natural as Round's "carrying all the anger of heaven in her frown."

Of course, the other novels in the *Torquemada* tetralogy also offer innumerable examples of artificial, pompous language as the miser is groomed for social advancement. It is here that López-Morillas's tendency to choose the more literal word or phrase is most suitable, nowhere more so than in the famous banquet speech in part 3, chapter 8 of *Torquemada en el purgatorio:*

–Señores: No voy a pronunciar un discurso. Aunque quisiera, y vosotros . . ., digo que aunque vosotros gustarais de oírmelo, yo no podría, por causa de mi pobreza . . . *(Murmullos.)*, de mi pobreza de medios oratorios. Soy un individuo rudo, *eminentemente* trabajador, y de la clase de pueblo, artesano *por excelencia* del negocio honrado . . . *(Bien, bien.)* No esperéis en mí discursos más o menos floreados, porque no he tenido tiempo de aprender la ciencia oratoria. Pero, señores y amigos, no puedo faltar a lo que exigen de mí vuestra cortesía y mi gratitud, y he de manifestar cuatro mal pergeñadas . . . manifestaciones, que si pobres de estilo y toscas de literatura, serán la expresión *sincera* de un corazón agradecido, de un corazón noble, de un corazón que late ... ahora y siempre, al compás de todo sentimiento hidalgo y generoso. *(Muy bien.)*

López-Morillas translates:

"Señores: I am not going to make a speech. Even though I might like to, and you . . . I mean that although you might like to hear me make one, I could not do so, because of my poverty . . ." (murmurs) "my poverty of oratorical resources. I am an unpolished individual, *eminently* a worker, and come from the people, an artisan *par excellence* of honest business" (hear, hear). "Do not expect more or less flowery speeches from me, for I have not had time to learn the art of oratory. But, gentlemen and friends, I cannot fail to respond to what your courtesy and my gratitude demand of me, and so I must offer a few badly expressed . . . manifestations which, though poor in style and crude as literature, will be the sincere expression of a grateful heart, of a noble heart, a heart that beats, now and always, in rhythm with every gentlemanly and generous feeling" (hear, hear). (380)

López-Morillas captures most admirably the mosaic of Torquemada's hard-learnt rhetoric that overlays his simplicity of feeling by sticking to the original (although one wonders why she should keep "Señores" at the beginning of the oration but

translates it elsewhere). In actual fact, López-Morillas even moves up slightly the register of a couple of words: "unpolished individual" for "individuo rudo," "fail to respond" for "faltar a" (although one notes that the floundering repetition of "manifestar cuatro mal pergeñadas . . . manifestaciones" has been lost). It is only in this way–with translators keeping close to the speech patterns of both Galdós the narrator and his characters–that that universal appreciation of Galdós that all Galdosistas long for will be achieved. If this acclaim does materialize, the latter will owe Frances López-Morillas, Nicholas Round, and the other recent adventurous translators of Galdós their sincere gratitude, however much specialist reviewers might carp at or criticize this or that infelicitous or inaccurate choice of words, of which the nonspecialist reader will be blissfully ignorant.

Queen's University
Kingston, Canada

YVAN LISSORGUES. *La Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) –1875-1901.* Toulouse: Centre National de la Recherche Scientifique, 1983. 460 pp.

Carolyn Richmond

Dado el papel fundamental que desempeñó Leopoldo Alas en las letras españolas del último cuarto del siglo pasado, resulta lamentable que, aún después de haberse celebrado con gran despliegue y derroche de recursos el centenario de *La Regenta,* cuya ocasión diera lugar a multitud de estudios sobre su autor, una gran parte de la producción clariniana se encuentre todavía inédita, si por "inédita" ha de entenderse fuera del alcance del lector actual. En efecto, aunque existen ediciones modernas de sus dos novelas largas y de las narraciones que él reunió en volumen, así como, dispersos en antologías, unos cuantos relatos más, la enorme labor ensayística de Clarín no ha corrido la misma suerte que su obra de ficción. Además de los volúmenes de crítica preparados por él en su día, que hoy deben consultarse en bibliotecas públicas o privadas (apenas dos de ellos se han reeditado), sólo algunos de sus artículos han sido rescatados de las amarillentas páginas de la prensa decimonónica y ofrecidos al público en recopilaciones modernas. La inmensa mayoría de los escritos periodísticos de éste, el crítico más destacado de su época, yace todavía escondida en el seno de las hemerotecas españolas.

La significante aportación al mejor entendimiento de la obra periodística de Leopoldo Alas que nos había brindado ya Yvan Lissorgues en sus dos tomos antológicos de *Clarín político* se ve complementada ahora con *La Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín)–1875-1901,* libro que, por su unidad de concepción, sólida documentación, penetrante análisis y precisión intelectual representa, a juicio mío, lo mejor que el distinguido investigador francés ha hecho hasta ahora en este campo. La relación entre el citado estudio y los mencionados antes está subrayada por el propio Lissorgues en su prefacio, donde sugiere dos posibles lecturas de su nuevo libro: una como obra autónoma y otra referida a los artículos de Alas acerca del mundo político, social y cultural de su tiempo según

habían sido examinados y recogidos ya en *Clarín político I* y *II*. Esta última lectura es recomendable para el crítico que desee tener una visión más cabal, tanto del pensamiento de Leopoldo Alas como de las interpretaciones de Yvan Lissorgues, pero sólo tras haber experimentado el placer del elocuente desarrollo intelectual que ofrece la primera.

El problema básico planteado por Lissorgues en el capítulo inicial de su reciente libro, después de haber repasado la crítica anterior, es éste (y traduzco sus palabras): "Desde 1875 a 1901, ¿evolucionó la concepción religiosa y filosófica de Clarín?, ¿hubo diversas 'etapas' o sólo se trata de un lento 'proceso de maduración'?" (34). Lo que Lissorgues se propone hacer es resolver, por fin, uno de los conflictos básicos de los estudiosos de Clarín, hasta ahora divididos entre aquéllos que distinguen etapas bien marcadas en la actitud y pensamiento religiosos de Leopoldo Alas (por ejemplo, Cabezas, Sainz Rodríguez) y los que, como Posada, ven en cambio una continuidad caracterizada por su crítica del catolicismo de un lado y, del otro, por una profunda y auténtica religiosidad personal. Concluye Lissorgues –y éste será el punto de partida para la tesis del resto de su libro– que "los grandes rasgos de su personalidad: la crítica de la realidad histórica de la Iglesia española, la búsqueda de la autenticidad, la preocupación ética ... coexisten en él durante todos los momentos de su existencia. Lo que a lo sumo permitiría distinguir unas 'etapas' sería la importancia más o menos grande que una u otra de estas constantes adopta según la época de su vida" (44-45).

Los cuatro capítulos siguientes se concentran, desde diferentes ángulos, sobre las ideas y sentimientos religiosos de Alas, en relación con los cuales se estudiará detenidamente, también, el pensamiento filosófico del autor. El primero de dichos capítulos, "Crítica de la institución católica española", traza esta actitud clariniana a lo largo de su vida, desde su época "militante" en Madrid (1875-82) hasta la caracterizada por una intensificada espiritualidad interior (1890-1901). Las páginas dedicadas al clero, así como a las mujeres y la Iglesia, serán de especial interés para los lectores de *La Regenta* y también para los de las novelas de Galdós en cuanto a las mujeres. El capítulo 3, "Religión y sociedad", destaca algunas aparentes contradicciones del pensamiento religioso de Clarín, tales como su defensa de la civilización cristiana –la necesidad social de la religión– y de una educación religiosa (laica y no obligatoria), en contraste con su incesante lucha contra el vacío y rutinario catolicismo histórico y contra el catolicismo como religión oficial del Estado, al tiempo que subraya la tendencia ecuménica del pensamiento religioso de Alas.

El próximo capítulo es el más largo y complejo de todo el libro. Titulado "La razón y el misterio", este exhaustivo análisis del pensamiento clariniano en relación a las corrientes filosóficas de su época –la filosofía tradicionalista, el krausismo, el positivismo, la renovación espiritualista del fin de siglo– complementa el estudio de sus ideas religiosas desarrolladas en los dos anteriores a la vez que sirve de introducción y enlace con el siguiente. Son páginas ricas y sugestivas que leerán con gusto y provecho todos los interesados en la historia del pensamiento español dentro del más amplio panorama de la historia intelectual de la Europa del siglo diecinueve. Lo que se destaca a lo largo de estos análisis es la independencia y eclecticismo del pensamiento de Alas, cuya mayor originalidad, según Lissorgues, consiste en su concepción del arte como medio de conocimien-

to, algo que parecería coincidir con el intuicionismo de Bergson. El final del capítulo, dedicado a exponer la búsqueda espiritual e intelectual de Clarín ("La muerte y el misterio", "Rechazo del espíritu de sistema y duda acerca de los dogmas"), vuelve a subrayar dicho eclecticismo, tanto en la profunda y personal religiosidad del autor como en la continua dinámica de su pensamiento, abierto siempre a las nuevas ideas y reaccionando a la vez frente a ellas en un diálogo incesante a través del cual iría definiéndose a sí mismo.

Por último, en el capítulo 5, "A la búsqueda de una religiosidad auténtica (1890-1901)", Lissorgues redondea su anterior estudio del pensamiento filosófico y religioso de Alas con un análisis de su posición frente a la corriente de renovación idealista y espiritualista del fin de siglo para establecer la relación entre dicha posición y el propio desarrollo espiritual interior del autor. Dividido en dos partes ("La religión por el ejemplo" y "El nuevo espíritu..."), este capítulo vuelve a tratar, desde otro punto de vista, algunos de los temas ya examinados, como, verbigracia, el de los hombres ejemplares –los "héroes"– con quienes sentía Alas una gran afinidad espiritual. Las páginas dedicadas al nuevo espiritualismo e idealismo de la última década del siglo demuestran, por fin, cómo dicha corriente llegaría a reforzar aquella honda y auténtica religiosidad que fue uno de los rasgos cardinales de su personalidad.

Al final de este largo estudio ideológico e histórico, y como apéndice, Lissorgues incluye una breve sección, documentada por cuatro cartas inéditas de Alas y varias recensiones periodísticas (entre ellas una del Azorín joven), de unos discursos pronunciados por el autor en el Ateneo de Madrid en 1897. Hay, también, un índice bibliográfico de obras consultadas, así como otro de nombres.

Creo que esta descripción, forzosamente somera, del contenido de *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín)* pone en evidencia la importancia que tan ambicioso trabajo tiene para los futuros estudios de la literatura española del último cuarto del siglo pasado, y no sólo por cierto para los dedicados a la obra clariniana, para la cual es desde luego imprescindible. Según puede desprenderse de lo expuesto, el trabajo de Lissorgues es de carácter eminentemente histórico e ideológico; sus limitadas referencias a la narrativa clariniana le sirven sólo para ilustrar, o reforzar, algún que otro aspecto del *pensamiento* del autor. No ha pretendido él, por supuesto, hacer aquí crítica literaria, sino más bien ofrecer a los futuros lectores de las novelas y cuentos de Clarín unos puntos de referencia filosóficos capaces de ensanchar, precisar y matizar la interpretación de la obra de ficción. Aquellos críticos que, mediante el análisis textual y la intuición literaria, llegaron antes a conclusiones semejantes a las suyas se ven confirmados en sus apreciaciones por los datos incontrovertibles que Lissorgues aporta.

Claro es que Lissorgues escribe desde una perspectiva privilegiada, pues su interpretación global del pensamiento clariniano está basada en una completa documentación, resultado de largos años de investigación en los archivos españoles. Gran parte de los textos que utiliza en su libro quedan todavía –como antes se dijo– prácticamente inéditos. Pese a la presentación que de ellos hace Lissorgues en este libro, resultan de escasa utilidad directa para el trabajo de nuevos estudiosos puesto que, al contrario de lo que suele ocurrir en obras de tipo académico, las citas se dan aquí traducidas casi todas al francés, lo cual, si bien facilita la lectura, nos priva del conocimiento inmediato de los documentos

utilizados. Esta frustración sólo podría superarse con la publicación de una versión española del libro o, todavía mejor, con la de los volúmenes correspondientes de las proyectadas, y tan deseadas, *Obras completas* de Clarín.

Brooklyn College
City University of New York

GONZALO SOBEJANO. *Clarín en su obra ejemplar.* Madrid: Castalia, 1985. 206 pp.

Jean-François Botrel

Es ejemplar la obra de Clarín, escribe Gonzalo Sobejano, "como caso representativo eximio ... de responsabilidad o capacidad óptima de respuesta a un mundo, a una época, a un estado de relaciones humanas en el ámbito de la cultura y, más precisamente, de la literatura" (162). A ilustrar la ejemplaridad de una obra tan polifacética y unitaria a la vez, dedica el meticuloso editor de *La Regenta* los cinco estudios sinfónicos de que consta su último libro.

Empecemos por la lectura sinfónica del ensayo, o sea por la visión integral que de Leopoldo Alas nos dan, por iteración los leitmotivos esenciales que unifican la obra de Clarín y la de Sobejano. Son éstos, primero, el concepto existencial de "romanticismo crítico o de la desilusión", presente en el articulista, en el crítico, en el novelista, en el catedrático, en el militante, en el hombre y en el moralista; y, segundo, el sentimiento poético de la vida que en toda la obra se manifiesta a través del continuo conflicto entre prosa y poesía y acompaña su ternaria evolución del naturalismo-verdad-ciencia al espiritualismo-religiosidad-bien hasta, por fin, el modernismo-belleza-arte puro. A construir tal concepto/sentimiento concurre, pues, cada una de las cinco calas sucesivas que pueden ser melódicamente leídas.

La meditación final sobre "Eclipse y recuperación de Leopoldo Alas, Clarín" (161-85) –esto es, cuando ya está cerrada la obra y sigue afectándola el signo del hombre– será el eclipse o, mejor dicho, el olvido deliberado, no tanto entre jóvenes del 98, como oportunamente rectifica Sobejano (175), sino después, con una larga noche negra, mayormente en los aciagos años del primer franquismo en que la obra de Clarín "se tamizaba y mutilaba" (180). Para Sobejano, como para muchos más, es esto motivo para una meditación autobiográfica, como "clarinescas" de los tiempos de silencio. El proceso de recuperación/rehabilitación que se inicia en 1952 y se cumple en gran parte en los años 1960 por la crítica universitaria española e hispanista, nos lleva hasta los felices años de máxima e intensa actualidad clariniana, con el centenario de *La Regenta*, ya traducida en varios idiomas, aun cuando no se siente todavía en España la clara voluntad de reivindicar la totalidad de una obra tan española y tan universal.

Tal dimensión está muy presente en el estudio que Sobejano dedica a "*La Regenta* y *Su único hijo* a la luz de la novela europea de su tiempo" (115-59), en que recoge algunas ideas de la introducción a su edición de *La Regenta* y añade muy certeras observaciones sobre el tema de los plagios, ecos, etc., y sobre *Su único hijo.* Clarín, ¿qué duda cabe?, tiene una deuda para con la narrativa europea de su

tiempo. Señala Sobejano la dependencia o conexión con *Madame Bovary,* las posibles resonancias de *L'Education sentimentale,* de Zola, de Eça de Queiroz en *La Regenta* o de "Un Coeur simple" en "Doña Berta", además de los ecos de Maupassant o de Paul Bourget en los cuentos o en *Su único hijo.* Pero es una deuda bajo forma de "asimilación, de diálogo, de homenaje o de intertextualidad" (126), que permite poner más de relieve la autenticidad de Alas como revelación de la realidad histórico-social de España y de la verdad personal del escritor. Ana y Fermín expresan en el estilo "hervoroso y raudo" de Clarín no "le mensonge romantique" sino la verdad romántica (145). *Su único hijo,* sintomático de aquel proceso de reducción intensificativa que se nota en la técnica narrativa de la época y que coincide con la agudización entre la libertad personal y la presión cada vez más alienante de la sociedad capitalista que la reduce, es otro trasunto del conflicto entre persona y sociedad (151-52). Es una protesta espiritual contra el acoso de la materia, pero con predominio de la interioridad por un movimiento de fuera hacia adentro. Así, pues, coinciden la evolución sinfónicamente evocada de Clarín y el amargo "triunfo en sí" de Ana y Bonis.

Las páginas sobre "Leopoldo Alas, maestro de la novela corta y del cuento" (77-114), que son como un clímax en el libro, hubieran podido servir para ilustrar ideas parecidas, pero prefiere Sobejano utilizarlas para el estudio de aspectos más estéticos de un género que en Clarín es más "hermano de la novela psicológica y de la poesía lírica" que de la tradición oral (164-65). El análisis bajo forma de sutil comentario de varios cuentos ("Las dos cajas", "Un documento", "Doña Berta", "Cuervo", "Superchería", "El Señor", etc.) permite a Sobejano no sólo dejar sentadas las normas distintivas de la novela corta y del cuento sino también destacar cómo muchos cuentos parecen novelas fragmentarias, resueltas en unidades diseminadas, "gérmenes de novelas", como decía Luis París. Pero este estudio sobre el "forjador de la moderna novela corta española y del cuento literario" es sobre todo ocasión para reafirmar con Clarín la superioridad de la poesía (como actitud total) sobre el "peor de los males", la prosa, y su predominio en la narrativa corta. Como escribe Sobejano, la poesía y lo poético obran "en todos los aspectos conjuntamente: en la conducta, en la trama o acción que mana de esa conducta, en el desenlace de la trama . . ., pero también en el espíritu del autor o del narrador que concierta con el protagonista y su destino, y en el lenguaje que intensifica su capacidad lírica y musical conforme describe situaciones, destinos, caracteres" (112). La prosa, pues, es únicamente un medio de dar forma a la poesía y un cuento como "Vario" puede resultar un poema en prosa. Por eso, acaso, vino a ser Clarín el maestro de la narrativa corta, abandonando progresivamente la narrativa sinfónica (panorámica, social, ambiental) para privilegiar la melódica (comprimida, moral, personal) (82), sin abandonar la problemática del romanticismo de la desilusión.

Lo mismo ocurre en su labor crítica, ya que, para Sobejano, el ejercicio crítico de Clarín es, ante todo, "la proyección de una conciencia esencialmente romántica a una materia compleja . . . que va discurriendo, como la propia biografía interior del crítico, desde una inicial dependencia del romanticismo . . . hasta una recuperación, a otro nivel, de las más profundas premisas románticas" (41). La parte dedicada a "La crítica de Clarín" (39-76) distingue tres modos críticos: el negativo o satírico que pone por obra con "ánimo" pero que sólo caracteriza la "periferia de su ciudadela" (67); el afirmativo o panegírico, brevemente ilustrado a través

del apoyo perseverante prestado por Clarín a Galdós; y por fin el interpretativo o exegético, de que es modelo, por ejemplo, su revista de *Realidad,* publicada en marzo de 1890 en *La España Moderna.* En la crítica de Clarín, no exenta de quijotismo en sus fines, destaca el moralista, "observador perspicaz de la vida social, y defensor de un ideal de justicia y verdad cuya falta de efectividad en el mundo le lleva a la irritación y a la melancolía" (41). De ahí viene sin duda el acento de vitalidad perdurable que todavía encontramos en la crítica de aquel hombre, "mente ávida de nutrición filosófica, excelente educador, infatigable lector y espectador del movimiento literario europeo desde su retiro provinciano" (41-42).

Toda la vida de Clarín está en esto: en lo interior. Por eso, acaso, el espacio reservado para "Vida de Leopoldo Alas. Su labor periodística. Su único drama" resulta más exiguo (11-37): la vida exterior de Clarín se reduce más bien a poco cuando su intimidad es excepcional. En el joven y precoz periodista "guerrillero" o en el intelectual de nota (cuya evolución sigue Sobejano utilizando algunas obras de la abundante y actualizada bibliografía de más de 250 referencias reproducidas en las pp. 187-206), lo mismo que en el dolorido autor de *Teresa,* detrás de la espuma de los prosaicos días, se adivina el acendrado espíritu religioso de un hombre "enamorado de la vida interior" que se deleita en los "sentimientos sin nombre" y que incluso en los períodos de mayor actividad social jamás perdió su apetencia metafísica ni su inquietud religiosa.

¿Falta algo para que esta visión global y sintética de la obra de Clarín resulte además exhaustiva? Acaso la atención prestada a la prosa, siquiera como medio de darle forma a la poesía, sea menos lingüística o estilísticamente sostenida que pudiera. Las relaciones sugeridas entre la obra y una vida ejemplar también nos llevan a desear que Sobejano, con toda su impresionante cultura y sus conocimientos, se decida algún día a escribir un *Clarín,* sin más. Pero para quien tuvo la suerte de escuchar al conferenciante de la Fundación March en Madrid y la tiene ahora de leer la partitura de estas variaciones sinfónicas sobre Clarín y su obra ejemplar, no se le ocurre nada más para calificar este libro no menos ejemplar que esta definición que de la crítica interpretativa da Sobejano y que aplica a su propia crítica: "una actitud conocitiva que, previo el análisis detenido de la obra o del autor, selecciona lo más valioso y lo ofrece en forma sintética, poéticamente entonada y con una intención didáctica sin pedantería" (73).

Université de Rennes 2

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES. *Teoría general de la novela: Semiología de "La Regenta".* Madrid: Gredos, 1985. 395 pp.

Stephanie Sieburth

El título de este libro lo anuncia como un gran paso adelante en la crítica sobre *La Regenta.* Hay poquísimos estudios largos sobre la obra de Clarín, y no ha habido ningún intento sistemático de interpretar *La Regenta* desde la óptica de la semiótica. El presente libro pretende también analizar *La Regenta* "como base

para establecer una teoría general de la novela que pueda aplicarse como modelo para investigaciones sobre otras obras" (8).

El libro se divide en dos partes. La primera, en cuatro secciones, se concentra en la sintaxis literaria, explicando cuáles son los elementos de construcción de la trama. La primera sección define la trama de *La Regenta* como una secuencia que empieza con una situación de Carencia, sigue con la búsqueda de Medios para superarla, y acaba en el Fracaso. La sección siguiente analiza a los personajes como actantes en estas secuencias. A continuación, se describe la estructura temporal de la novela, y la última sección examina el espacio, como elemento formal para construir la sintaxis narrativa y en sus relaciones metafóricas y metonímicas con los personajes. La segunda parte del libro trata la "Semántica Literaria" –las manipulaciones que realiza el narrador para transformar las funciones sintácticas en un discurso cargado de valoraciones éticas, sociales y culturales. Esta parte tiene subdivisiones sobre la distancia entre el narrador y sus personajes, el monólogo interior, los sistemas sémicos no-lingüísticos (gestos, miradas), las repeticiones narrativas, la relación entre la enunciación y el enunciado, etc.

Los supuestos teóricos recogidos en la teoría semiótica acusan un gran avance respecto a mucho de la crítica tradicional sobre *La Regenta*. El supuesto básico es que un texto es un sistema cerrado de signos que no se refiere a una realidad histórica. La realidad no significa de *por sí*; los hechos de un adulterio, un castigo, etc., toman sentido al ser presentados dentro del mundo limitado de la novela. Por lo tanto, la autora califica de ingenuos a los críticos que han leído *La Regenta* "como un alegato contra las costumbres de la sociedad decimonónica ovetense" (16). Los personajes no remedan modelos reales, sino que se componen por nombres vacíos sobre los que se acumulan datos y actuaciones. Importante también para el argumento es la distinción ente la "historia" (la escueta secuencia funcional) y el "discurso" (las modificaciones que se dan a los hechos para darles un determinado sentido). Varias novelas pueden compartir la misma "historia" (de adulterio, por ejemplo), pero es el discurso lo que hace de cada novela una obra original. Por último, la autora insiste en que su lectura de *La Regenta* no es más que una de muchas lecturas teóricamente posibles: cada lector, semiotizando diferentes elementos de la novela o relacionando la obra con su propio contexto cultural, puede crear sentidos no previstos por el autor.

Desgraciadamente, el libro no logra utilizar estos principios con rigor, ni logra iluminar más que fugazmente la obra maestra de Alas. La organización del libro, excesivamente fragmentaria, obliga a la autora a repetirse y hay páginas que se limitan a resumir la trama. La autora usa las herramientas de la teoría, muchas veces, para sacar conclusiones que son de sentido común para cualquier lector, como por ejemplo que "el papel de don Fermín, funcionalmente considerado, adquiere una gran complejidad, que es en todo paralela a la que tiene su descripción personal . . ." (89), o que los gestos en la novela "comunican un contenido que subraya, complementa o repite el de los signos lingüísticos" (300).

Las conclusiones a las que llega la autora no se compaginan bien con los principios teóricos en los que se apoya. A pesar de insistir en que los personajes son actantes, nombres vacíos que van acumulando características a partir de las oposiciones básicas que estructuran la obra, Bobes Naves habla muchas veces de los personajes como si fueran personas reales. Esto la lleva incluso a contradecir-

se: afirma en un momento que Ana elige su destino sin poder prever el desastroso final (191) y más adelante que Ana sabe muy bien las consecuencias que se derivarán de sus actuaciones (277). Como si los personajes tuvieran una existencia independiente, se detiene a considerar las alternativas que *no* eligen. También parece olvidar que el narrador no reacciona ante unos personajes ya hechos, sino que los crea *a la vez que* emite juicios sobre ellos.

Quizás el mayor defecto del libro resida en las limitadas conclusiones que saca Bobes Naves, desaprovechando algunos de los descubrimientos interesantes de su propio análisis. Por ejemplo, documenta muy bien la ambigüedad que se crea en torno a don Fermín y cómo, desde las primeras páginas de la novela, se manipula al lector para que no crea los rumores sobre el canónigo, rumores que se demostrarán ciertos durante la novela. Pero al preguntarse el porqué de esta manipulación del lector, sólo saca la conclusión vaga de que la pluralidad de puntos de vista es un "recurso de identificación" con una "finalidad semántica" (353). En ningún momento cuestiona la fiabilidad de este narrador que nos engaña, a pesar del estudio decisivo de Rutherford que figura en la bibliografía.

El estudio tiene, sin embargo, partes interesantes. Una es el ya mencionado análisis de los rumores sobre don Fermín. Otra es la explicación de cómo la confluencia de dos sistemas sémicos narrativos hace que la descripción física del canónigo sea una mezcla de rasgos positivos y negativos. Por último, resulta interesante la aclaración de cómo el espacio se usa como un signo que remite a la situación de los personajes (Ana, sujeto pasivo de la seducción, es también oprimida por el espacio) y como un elemento estructurante de la sintaxis narrativa.

Respecto de la bibliografía, habría sido deseable que la autora consultase ciertos estudios críticos de *La Regenta* que coinciden con el suyo de diversas maneras. El estudio de Aranguren trata la estructura temporal de la novela; el de Gullón estudia la transformación de historia en discurso; Noël Valis analiza el problema de orden y desorden en la novela. Al nivel teórico, *Problems of Dostoevsky's Poetics,* y otro estudio que escribió Bakhtin con el seudónimo de Volosinov, ayudarían a enriquecer su visión del estilo indirecto libre y de las relaciones entre el narrador y los personajes.

Duke University

JUAN OLEZA: *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología.* Barcelona: Editorial Laia, 1984. 246 pp.

Rodney T. Rodríguez

The evolution of the Spanish nineteenth-century novel as a result of social upheavals forms the basis of Juan Oleza's *La novela del siglo XIX: Del parto a la crisis de una ideología.* The title is somewhat misleading, since the author does not discuss the entire novelistic evolution of the last century but limits himself to the major novelists of the Bourbon Restoration, paying special attention to the shift from realism to naturalism and the underlying ideological climate. It might have been worthwhile to consider at least the social and historical *folletines* of the 1850s

and 1860s, since they lend themselves to Oleza's sociological approach. The work's obscure subtitle ("Del parto a la crisis de una ideología") refers to the novel's evolution from its birth as an expression of bourgeois values to its nadir, which ocurred when those values were seriously put in question and the novel could no longer identify with bourgeois notions.

Synthesizing the ideas of A. Hauser and E. Fischer, Oleza contends that realism expresses the equilibrium of the pact between man and society brought about by the bourgeois revolution. Naturalism, on the other hand, destroys that equilibrium and depicts man, not as an individual pitted against society, but as a mere product of his environment. Naturalism, as an expression of the crisis of bourgeois individualism, represents a complete break with realism. Oleza then poses the perennial question of whether Spain produced an authentic school of naturalism given the country's social retardation with respect to France and its strong alliance with the Catholic church. Oleza generally accepts Walter Pattison's conclusions that the spirit of tolerance that permeates Spanish naturalism as a result of the influence of Krausism caused Spanish novelists of the 1880s to veer from the French model. France's social evolution had produced profound skepticism toward all forms of state-sponsored formulae for social and moral regeneration. Spain, still in the experimental stages with democracy, had not lost hope in the ideals of the bourgeois revolution. Even when it did lose faith in the concepts of political freedom, it took the way of a deeper human spiritualism, and this trajectory, so clear in the later novels of Galdós and Pardo Bazán, eventually crossed paths with the ideals of the Generation of '98.

Spanish naturalism, therefore, represents not a fundamental break with the past, as it did in France, but rather an intensification of the artistic objectives of realism. Spanish naturalists continued to depict man at odds with a degraded society as opposed to man as a product of social decadence. The latter approach, of course, leads to despair, as the individual no longer has any hope or possibility of regeneration. Such was not the case in Spain, where naturalism never represented the true ideological crisis of the bourgeoisie. Spain essentially held on to bourgeois values even though writers substituted ideals like love, tolerance, and imagination for their earlier practical formulae of industry, education, and hard work.

In the core of the book Oleza examines the work of five major novelists—Pereda, Valera, Pardo Bazán, Galdós, and Clarín—to determine how each fits the model of the realistic novel and how each breaks with the tradition when they become disillusioned with the bourgeois pact. Pereda's novels, as Montesinos pointed out years ago, are idealizations of rural life or, as Oleza puts it, a nostalgia for pre-bourgeois society. Valera is more open to the social processes taking shape in Spain, but he maintains an aesthetic distance from the real issues created by the revolution. Oleza's assessment of Pardo Bazán's work is more provocative. He bases his ideas mainly on works published more than three decades ago—Brown (1957), González López (1944), and Baquero Goyanes (1955)—without considering more recent reexaminations of her work. Consequently, Oleza projects Pardo Bazán as a literary opportunist whose work is void of any logical evolution because she lacks convictions. The determinism we find in her novels, for instance, is not that of the naturalists but rather the destiny one finds in classical tragedy. Oleza does put his finger on the characteristic that

separates Pardo Bazán's novels from those of Galdós and Clarín when he asserts that her brand of realism is more mythical than social. Elemental forces rather than economic or political factors determine the fate of her characters; thus, the bourgeois crisis of the naturalistic novel is eluded.

To Oleza, Galdós is a typical bourgeois writer, much like Balzac, who portrays middle-class values and even expresses the need for society in general to embrace those values to assure social harmony. Galdós, furthermore, ignores the agrarian problems or the proletarian conflicts that were brewing in the final years of the century. According to Oleza, he never fully understood the real conflicts among classes, only their ideological differences. Class tensions for him are limited to the dichotomy between the bourgeoisie and the *pueblo*. As a result of viewing Galdós's work in this light, he sees novels like *La de Bringas* and *Fortunata y Jacinta* as schematic works in which characters represent different social classes (Fortunata vs. Jacinta) or where personal values and national mores run parallel (Rosalía Bringas's with those of Isabel II). Of course, Oleza's analyses are more probing, but he fails to sound the artistry of Galdós's novels.

Oleza never says that Galdós disappoints him for not being more revolutionary and class-conscious, but one gets that impression. It is true that Galdós focuses on individuals at various stages of integration into the bourgeoisie, but Oleza seems unwilling to appreciate the many underlying tensions and complexities of Galdós's vast social microcosm. I think that Oleza has not listened closely enough to the subtle notes of Galdós's irony where one must often go to find the author's stance.

For Oleza, the new direction of Galdós's novels of the 1890s springs from his disillusionment with the bourgeois revolution. When Galdós loses faith in the social and political institutions of the Restoration, he refuses to accept radical change; instead, he turns to the individual in the hope that love, sincerity, and faith can bring about a regeneration of Spain. Characters like Tomás Orozco, Nazarín, and Angel Guerra rebel against a society which they see as defective, and they try to impose their own inviolate ethics. They do not fight the banner of political principles or of science and hard work as earlier Galdosian heroes had but do so rather in the name of higher spiritual principles. No one would deny this evolution in Galdós's work, but one must certainly question if it occurs exclusively as a result of his disillusionment with the bourgeois revolution. All of the *Novelas contemporáneas* had shown the failure of the revolution and contained deep criticism–almost cynical at times–of the false values taking root in Spain.

Galdós's vast corpus occupies 55 pages of Oleza's 243-page book; by contrast, Clarín's slim production takes up 90 pages. This detail reveals much about Oleza's interests: he penetrates Clarín's work with an artistic appreciation lacking in his analysis of Galdós. Oleza carefully discusses *La Regenta*'s structure, point of view, use of time and space, and major characters. This detailed survey of one work makes Oleza's book imbalanced, for no other novel is studied in such depth. Consequently, *La Regenta* emerges as the "modelo más perfecto del realismo decimonónico" (212). Oleza finds Clarín's sociopolitical ideology and his artistic tastes more coherent, consistent, and leftist than the other writers of his generation. To Oleza, Clarín's work, more than Galdós's, shows a real understanding of the Spanish class system, the falseness of the bourgeois revolution, and the exploitation of the proletariat. Oleza does concede, however, that Clarín's

class consciousness is not the product of a materialistic concept of history but rather the result of his outrage against Restoration society and his ultimate denial of it. Clarín, in the final analysis, is a bourgeois intellectual who observes the social reality of his times but sees beyond its masks of deception.

La Regenta satisfies most of Oleza's criteria for a great nineteenth-century realistic novel in that it narrates a social and an existential conflict and interweaves both planes perfectly. Vetusta is a microcosm of Spain, and Clarín masterfully shows the coalitions between the bourgeoisie, the aristocracy, and the church as well as the sharp divisions among classes. Through Clarín's sardonic posture, the reader gains keen insights into Spain's social reality, particularly the way the new bourgeoisie has not actually destroyed the *ancien régime* but conspired with it to share in the wealth and the power.

There is much to laud in Oleza's *La novela del XIX:* the global approach to the Spanish realistic novel, the concise synthesis of the differences between realism and naturalism, the thorough discussion of whether Spain actually created a pure naturalistic school, the clear exposition of Galdós's novelistic evolution, and the brilliant study of *La Regenta.* Few critics would object strongly to Oleza's sociological approach given the social character of the nineteenth-century novel. In fact, a study of this sort is needed and welcomed.

The book's major flaw is its imbalance. If Oleza had penetrated certain of Galdós's novels with the same attention to detail that he affords *La Regenta,* he would have grasped the depth of Galdós's social vision. Perhaps Galdós does not have his characters rebel outright against the degenerate society in which they live, but he does something artistically more sophisticated and possibly more transcendental. The annoying portrait he paints of the Spanish bourgeoisie and the techniques he employs to draw his readers into the fiction, forcing them to examine their own complicity in the web of corruption and deception, lead us to conclude that Galdós *was* fostering class consciousness among his readers and preparing them to fight for radical change when the time was ripe.

Kalamazoo College

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardai scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia.
Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

Direttori: Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Cresi Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Elide P. Mare Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni

Segretaria di redazione: Silvana Serafin

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 30124 Venezia.

© e distribuzione: Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.r.l.
Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)