ANALES GALDOSIANOS

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

CORNELL UNIVERSITY
H. C. Berkowitz Fund

AÑO XXIV 1989

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXIV 1989

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
University of Strathclyde

Gonzalo Sobejano
Columbia University

Diane F. Urey
Illinois State University

Recensiones: Peter A. Bly, Jr. *Asistente de Redacción:* Darlene Flint

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

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

ANALES
GALDOSIANOS

AÑO XXIV 1989

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. 28010 Madrid
Impreso en Artes Gráficas Soler, S. A.
La Olivereta, 28. 46018 Valencia
I.S.S.N.: 0569-9924
I.S.B.N. 84-7039-613-7
Depósito legal: V. 2.736 - 1991
Printed in Spain

ÍNDICE

ESTUDIOS

GABRIEL CABREJAS. Espacio y sociedad en Galdós: El salón, el café, el teatro 11
JOSÉ B. MONLEÓN. *La sombra* y la incertidumbre fantástica 31
BETH WIETELMANN BAUER. Isidora's Anagnorisis: Reading, Plot, and Identity in *La desheredada* 43
MICHAEL A. SCHNEPF. The Naturalistic Content of the *La desheredada* Manuscript 53
VERNON A. CHAMBERLIN. Changing Patterns of Mechanistic Imagery in Galdós's Naturalistic and Postnaturalistic Novels 61
RODNEY T. RODRÍGUEZ. The Reader's Role in *Tormento:* A Reconstruction of the Amparo-Pedro Polo Affair 69
CATHERINE JAGOE. The Subversive Angel in *Fortunata y Jacinta* 79

DOCUMENTOS

MATILDE L. BOO. Una nota sobre la caracterización de Víctor en *La de San Quintín* 95
BRIAN J. DENDLE. Palacio Valdés's "Un estudiante de Canarias": A Forgotten Article of 1883 97

RESEÑAS

PEDRO ORTIZ ARMENGOL. *Guadalajara en la obra de Galdós,* por José Esteban 105
FARRIS ANDERSON. *El Madrid de Galdós,* por Carlos Pla, Pilar Benito, Mercedes Casado y Juan Carlos Poyán 107
MATILDE L. BOO. *La lengua de Galdós,* por Yolanda Arencibia 110
FRANCISCA GONZÁLEZ-ARIAS. *Galdós y Murcia: Epistolario de Benito Pérez Galdós y Alberto Sevilla Pérez,* por Brian J. Dendle 112
EMILY LETEMENDÍA. *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya. Héroes (y) monstruos en la Primera Serie de "Episodios Nacionales",* por Gilberto Triviños 114
DIANE F. UREY. *From Enlightenment to Realism: The Novels of Galdós 1870-1887,* by Eamonn Rodgers 115
DANIEL S. WHITAKER. *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-1889,* by David Henn 119

ESPACIO Y SOCIEDAD EN GALDÓS: EL SALÓN, EL CAFÉ, EL TEATRO

Gabriel Cabrejas

> Diariamente iba repatriando el ferrocarril del Norte a los madrileños que habían salido a tomar aguas, aires, o a darse tono. A su regreso, Madrid les ofrecía su amenidad otoñal [...] se animaban cafés, teatros y tertulias, la política iba entrando en calor y dividiendo a la gente....
>
> Pérez Galdós, *La de los tristes destinos* (53-54)

En la novelística de Galdós desempeñan una función fundamental los lugares de encuentro, faros convocantes de la vida burguesa y pasarelas públicas para la clase más pródiga de figuración, poderosa y segura de sí misma. El trasiego y acumulación de la renta predispone a un cierto tiempo ocioso, el cual estimula el diálogo sobre temas nacionales o privados y la exposición continuada en sitios donde anudar negocios o mantenerlos, abrirse al cotilleo menudo o simplemente dejarse ver y participar. Una economía sin sobresaltos, balanceada apenas bajo una política compleja y crítica, alarga en sus favorecidos la rutina del café, el salón y los teatros, enclaves cronotópicos que se hacen así también rutinarios en la producción galdosiana. [1]

Parecen estructuralmente digresivos y de algún modo interrumpen la acción para reducirla a su glosa o comentario; otras veces, en cambio, su utilidad básica consiste en afincar la ficción en la historia, introducir la serie literaria en el tiempo determinado de los acontecimientos que la conmueven en cuanto representación de la realidad. Así es como en las unidades discursivas que configuran estos tres espacios se incorpora el juego de los ideologemas sociales, [2] cada uno desde su lectura parcial del país, circunscribiendo entre todos la imagen que éste tiene para los españoles, la misma que contribuyen a trazar los personajes en tanto *tipos* [3] como reflejo de sus profesiones o castas. Espacios, pues, dados al tráfico de ideas, propuestas, infidencias y anécdotas suelen comportar diálogos que dibujan "el retrato de los personajes a través de las réplicas" tanto como hacen "avanzar la acción" si sus modulaciones catalizan el destino de los actantes involucrados en la fábula axial. [4]

La tertulia del salón

Esta sociedad tiene dos caracteres inexcusables: su oralidad, extendida desde los salones familiares al Parlamento, y su teatralidad verificable más allá de las palabras en los palcos, las plateas, los paseos, diversas fiestas y otros perímetros consagrados por la moda, con mayor o menor exclusivismo. Las casas de la clase media pudiente están dotadas de un salón de tertulias, que alberga un abigarrado clan de allegados y parientes. En *La familia de León Roch* ocurre en una glorieta junto a las termas, con lo cual se asimila físicamente al café y continúa en una sala

para jugar al tresillo. Los personajes que se instalan allí ambularán en tertulias de otras novelas como parte del paisaje viviente: tal vez simbolizan la presencia de lo inmutable histórico entre protagonistas que desaparecen. Los contertulios de Galdós, en común, se adaptan sin problemas al materialismo reinante, que diverge de la voluntad a menudo idealista de sus héroes, extemporáneos y soñadores. La tertulia encuadra y acompaña a los que permanecen (el coro de actores secundarios) sobre los que pasan (los principales).

Cimarra, el arrivista estafador, marido de Pepa Fúcar, y su suegro el marqués platican sobre España con un dejo escéptico: "malos son los elegidos, pero creo que son más malos los electores [...]. ¡La holgazanería! Es decir, la idiosincrasia nacional [...]. Holgazanería, tu nombre es España. Poseemos grande agudeza, según dicen; yo no la veo por ninguna parte. Somos todos unos genios; yo creo que lo disimulamos" (1: 789). Concluyen con una filípica contra las "lumbreras de la administración", cuyo único oficio se concentra en reproducir expedientes, tema muy exhumado en las tertulias. En *El amigo Manso* posa, por ejemplo, un *maître de plaisir* de estas veladas, el poetastro Sainz del Bardal, cultor de la melosa endecha campoamoriana, que vive parasitariamente de un "empleíllo de 6.000 reales" en la Corte (1: 1212), lo que le permite ese *hobby* de vate mimado de los certámenes y juegos florales. Su digno entorno lo integran Cimarra, de nuevo, y Ramón Pez, paladín del orden tramiteril que ha constituido, en los años 80, un escalón de dependientes del Estado. La proposición universal de Manso narrador incluye a Cimarra: "Constituyen éstos, antes que una clase, una determinación cancerosa que secretamente se difunde por todo el cuerpo de la Patria, desde la última aldea hasta los Cuerpos Legisladores" (1: 1213), caldo de cultivo para los oradores ampulosos como Manolito Peña y los indianos cazadores de poder como José María Manso.

En *Tormento* recabamos la definición de la tertulia como ámbito de polémica política: "En días de trabajo iban los tres amigos por la noche a jugar al billar con Caballero y a tertuliar, apurando los temas políticos de la época, por punto general muy candentes. Arnaiz y Trujillo eran progresistas templados; Mompous y Caballero defendían a la Unión Liberal como el gobierno más práctico y eficaz, y todos vituperaban la situación dominante, que con sus imprudencias lanzaba al país a buscarse remedio en la Revolución" (2: 71). Son los días previos a la Gloriosa: bonanza económica, exclusión del moderantismo de los conciliábulos unionistas y progresistas, todavía retraídos y a la expectativa. En *Lo prohibido* los tiempos han evolucionado hacia la alternancia bilateral de conservadores y liberales: durante los años 80 la Restauración convirtió la tertulia cívica de campo de opiniones en galería para la ostentación y la frivolidad. Ya no hay motivo real de discusión. La clase beneficiada se congrega, además, con cronométrica regularidad ciertos días fijos de la semana en un clima político más estable, resuelto mediante el recambio periódico del poder. Severiano Rodríguez y Jacinto Villalonga suscriben un "acuerdo de caballeros":

El primero era diputado ministerial y el segundo, de oposición, lo cual no impedía que viviesen en armonía perfecta, y que en la confianza de los coloquios privados se riesen de las batallas del Congreso y de los antagonismos de partido. Representantes ambos de una misma provincia, habían celebrado un pacto muy ingenioso: cuando el uno estaba en la oposición, el otro estaba en el Poder, y, alternando de este modo, aseguraban y perpetuaban de mancomún su influencia en los distritos.

Su rivalidad política era sólo aparente, una fácil comedia para esclavizar y tener por suya la provincia [...]. Ellos aseguraban que la provincia era feliz bajo su combinado feudalismo. (2: 244)

El fragmento sintetiza y denuncia entero las manipulaciones que apoya el canovismo: detrás del cortinaje discreto de la polaridad exterior, la perennidad de los caciques, que tienen en el sistema electoral ya no un rival latente, sino un discreto cómplice. A partir de aquí sólo es dable esperar una hipocresía militante, lo que otorgará a cada rama del quehacer burgués marcados visos de teatralismo. [5]

La Marquesa de Tellería, en *La familia de León Roch,* aderezaba su mansión con ornamentos que jamás podría amortizar, preservación artificial de un boato nobiliario que se trasladó ya de clase. Eloísa, prima de Bueno de Guzmán en *Lo prohibido,* que contrata a un arquitecto para remozar por completo su salón social, es ya expresión de un lujo conquistado y en auge destinado a huéspedes curiosos y de renombre. La reforma deberá reunir "una procesión de figuras helénicas representando todos los ideales del mundo antiguo y los prodigios del moderno" (2: 282). Se hace necesario sentar sobre pilares clásicos y prestigiosos la fachada decorativa de la estancia. Los invitados nunca adolecen de verborragia y todos pontifican desde su labia fanfarrona. Manolito Peña, "muy listo, charlatán [...] con su palabra fácil que se ha hecho un puesto en la Política", saca "unas monadas retóricas que entusiasman a las señoras de la tribuna" (2: 282). La tertulia se mimetiza con cualquier platea desde donde se habla para cautivar o presumir. Gustavo Tellería, pese a su neocatolicismo puritano, ya tenía "un pie metido en el partido conservador" y "estaba decidido a meter los dos cuando Cánovas volviese al Poder" (2: 282). La mayúscula iniciando *Política* y *Poder* da cuenta de los nuevos dioses laicos que ungen a estas minorías. El general Chapa, ínclito prócer de la falange militar cuyas proezas en tal terreno "no eran tan famosas como las mujeriles" (2: 282), y el primo Raimundo, el gracioso de la tertulia que acomete contra la mística tradicional por su desprecio hacia la materia, son otros tantos oradores orlados de presunción. Dice este último: "[la mística] nos mató la fuente de la vida, que es el estómago [...] la mala alimentación trajo la degeneración de la raza. El estómago es la base de la pirámide en cuya cúspide está el pensamiento" (2: 283) –tesis retumbantes y de púlpito, comúnmente vulgares y llenas de desprecio por España, aunque remitan así al propio emisor: "hemos venido a ser una raza de médula blanda, sin iniciativa, sin originalidad [...] una raza ingobernable" (2: 284). Se acusa a Raimundo de *naturalista* –quizás mora en la novela más arquetípica de tal tendencia– pero en realidad es sólo un snob intelectual. [6]

En la novela epistolar *La incógnita,* la tertulia viene a ubicarse en el vaivén de la correspondencia, como sucedánea del chismorreo propio de las reuniones privadas. Así, la narración queda en manos de un testigo eventual que conjetura, más que saber, sobre la vida de los Orozco y el problema impostergable de las comidillas: si Augusta es o no honrada. En este caso, hasta el narrador pertenece a la secta tertuliana, como antes lo fue Bueno de Guzmán: con cinismo admite ser diputado "por mi linda cara", goza de agasajos "mayores de los que merezco" (2: 1119) y su objetivo prioritario se concentra en seducir a una dama –Augusta misma– a la que llama idílicamente "mi ingrata Filis" (2: 1154), mientras rehuye y desatiende sus obligaciones parlamentarias. No se expurgan de un cierto estilo rococó sus confesiones banales; se trata de un "precioso ridículo", un neocortesa-

no madrileño que cabe adecuadamente en el molde intimista de intrigas a lo Choderlos de Laclos. Una meditación al paso es buen proemio para destacar la importancia de la tertulia en el marco español: "Verdad [es] que opiniones unánimes, en sentido favorable, aquí no las hay nunca. En una sociedad tan chismosa, tan polemista, y donde cada quisque se cree humillado si no sustenta, así en la charla pública como en la privada, un criterio distinto del de los demás, son muy raras las reputaciones. [...] aquí nadie se sacrifica: cada uno de nosotros cree sabérselo todo" (2: 1146). Su punto de vista no fue escogido al azar: su mundo se opone al austero y misterioso de Orozco, que no deja de sorprenderlo. He aquí el *burgués monje* de Galdós, que discrepa respetuosamente con la sociedad epicúrea: "En la tertulia de Augusta, valga la verdad, no somos mejores que en otros centros de entretenimiento y grata sociabilidad. Hablamos por los codos y criticamos todo cuanto existe. Sólo al amo de la casa no he oído jamás concepto desfavorable a nadie. Su prudencia es allí una disonancia" (2: 1147). Frente a él, en violento contraste, Cisneros, el suegro, promulga: "Aquí no se permite en ningún caso ni bajo ningún pretexto hablar bien del Gobierno, cualquiera que sea" (2: 1147). Las costumbres de Orozco y señora naturalmente se inclinan hacia una contención que a los demás extraña: "aborrecen la ostentación [...]. Bailes no se han visto allí, comidas, al año suele haber dos o tres de solemnidad" (2: 1147). La parsimonia y estoicismo de Orozco no puede sino despertar un sinnúmero de suposiciones sobre su conducta confidencial, cuya sucesión forma el cuerpo de la novela. "Ayuna como un trapense" (2: 1173), dicen, o bien, que se lacera con unas disciplinas después de cada tertulia (2: 1157), y, se subraya, en su casa "nunca hay sordidez ni despilfarro" (2: 1176), para concluir que es "modelo de ciudadanos, modelo de esposos" (2: 1173) y que "podría dar lecciones de prudente economía y previsión a toda la raza española" (2: 1176). Así se determina el principio aleccionador de su silueta moral, de plena vigencia, según Galdós. Y enfrentado al temperante Orozco está el apasionamiento por la politiquería en el narrador, que se satisface con su alienación en los indicios de una catástrofe que debiera atemorizarlo: "¡[...] benditos sean Sagasta, Cánovas, Castelar y demás sacerdotes de esta religión consoladora! [...] Has de saber que la jarana parlamentaria, el temor de que el gabinete se derrumbara y la situación con él, las alarmas, el disputar, el choque terrible de las ambiciones que se defienden con las ambiciones que embisten, han producido en mí un mareo reparador, una embriaguez que me ha hecho mucho bien" (2: 1140-41).

La semejanza entre el Congreso y la tertulia, ambas formas de "teatro" que se vuelcan una en la otra, se reconoce por la continuidad de personajes, que obran en el mitín como en el salón. La típica ausencia de quórum, que denota la apatía en concurrir a la legislatura, se contrapone a la premura por tertuliar afuera y el comentario sobre "el crimen de la calle del Baño", tan de moda que nadie lo puede obviar o ignorar. Tanto en las Cortes como en casa de Orozco pululan los mismos, invariables peatones: Villalonga, Cícero, Trujillo.

Realidad, reconstrucción hipotética de lo entrevisto por el narrador de *La incógnita,* comienza como debe ser: con la tertulia en casa del protagonista, donde se citan los personajes mencionados por el relator de la novela epistolar precedente. Al subjetivismo de ésta, Galdós va a oponer la realidad de un texto que agranda las dimensiones de los caracteres hasta el fluir de sus conciencias.[7] Se demora adrede la aparición de Orozco, que se presentará recién en la sexta

escena para acentuar su personalidad distintiva a la de quienes lo verán introducirse en el salón cuando están jugando al tresillo y se agotaron los temas urgentes de la hora. Villalonga no hará menos que deplorar "que no se muere nadie y [que] así no se puede vivir" (2: 1223), refiriéndose a la senaduría vitalicia cuya duración, en manos de otro, impide su ingreso como remplazante a la plantilla de funcionarios del Congreso. Aguado, otro contertulio, se indignará por las corrupciones en boga ("ni esto es país, ni esto es patria, ni esto es Gobierno"); su conclusión agorera: "al paso que vamos, llegará el día en que, cuando pase un hombre honrado, se alquilen balcones para verle" (2: 1224).

El desplazamiento de los dialogantes en el tiempo sugiere una sabia distribución: en la segunda escena entra Augusta; en la cuarta, Viera; en la sexta, Orozco. La hipocresía y su consecuencia, la ironía, emplazan la situación que se desarrolla desde una sociología extendida (todos hablan sobre moral y sociedad) hasta proposiciones universales que sin embargo conciernen específicamente a la visión de sus enunciadores: revelan su modo de pensar pero también los delatan a ellos mismos. "¡Moralidad, moralidad! –dice Augusta–. Se habla mucho durante una temporadita, y después seguimos tan pillos como antes. La Humanidad siempre igual a sí misma. [...] Cuando más, varía un poco la forma o el estilo de la maldad" (2: 1229-30). El crimen de la calle del Baño opera de excusa para que cada cual desembolse sus ideas exageradamente totalizadoras, superficiales y apresuradas. Una frase de Viera lo pinta entero como el guardián del decoro y las conveniencias: "Hasta el crimen debe ser correcto, y los asesinos han de tener su poquito de ministerialismo" (2: 1230). Luego la sapiencia estilística de Galdós pone en su boca la clave misma de la novela, la refracción mutua de apariencia y realidad: "Si los misterios de la conciencia individual rara vez se descubren a la mirada humana, también la sociedad tiene escondrijos y profundidades que nunca se ven [...]. Pero de repente ocurre un cataclismo, una convulsión del terreno, [...] y la roca se parte, descubriendo el hueco que nadie hasta entonces había visto... En cuestión de enigmas sociales, yo no afirmo nada de lo que la malicia supone; pero tampoco lo niego sistemáticamente" (2: 1230-31). La novela, pues, comprende ese desvelamiento de los hechos, y en Viera, amante culposo de Augusta al traicionar a su amigo Orozco, el desvelamiento de su propia conciencia atribulada lo inducirá al suicidio.

A su vez, en el espacio, existe una sala central en la cual se nuclean huéspedes y anfitriones, una derecha por donde hacen su entrada y una izquierda, habilitada al final de la tertulia, dentro de la que Viera y Augusta, a solas, delatan su acuerdo secreto al lector espectador. Por ende, el salón central y el diestro, públicos, patentizan las apariencias, en tanto el izquierdo, marginal y privado, rivaliza con ambos en la mostración de la verdad (el adulterio de Augusta) oculta al resto. Queda sellado el vínculo que hace cómplice al receptor con los protagonistas y se plantea el argumento central del drama.

En *Torquemada* las tertulias acompañan la carrera del futuro marqués de San Eloy; poco a poco se irán transformando en banquetes, según el candidato afiance sus influencias en el círculo prominente de los poderosos de turno. Así, al principio don Francisco es solamente oyente e invitado en la casa de las Águilas, las solteronas a una de cuyas manos aspira como vehículo de unión entre la nobleza en bancarrota y la burguesía en alza. La figura cumbre de esta primera velada es José Ruiz Donoso, "hombre muy bienquisto en todo el Madrid oficial",

para el que "no hay puerta cerrada en ningún ministerio, ni en el Tribunal de Cuentas, ni en el Consejo de Estado" (2: 1388). Torquemada lo sigue como un imitador atento, todavía mesurado en el hablar: "soltaba gruñiditos de aprobación y aventuraba alguna frase tímida" (2: 1389), temiendo desentonar. Donoso aviva el sentimiento de exaltación del prestamista, ya que lo toma por "modelo social", y su discurso, engolado, lo convence del papel histórico de las "clases directoras", obligadas por su propio dinamismo a frenar las pasiones de las clases dirigidas e imprimir locomoción a la sociedad:

¿A qué hacer un misterio de la riqueza bien ganada? –dijo Donoso en tono grave, midiendo las palabras, y oyéndose el concepto, por lo que venía a ser al tiempo orador y público.– ¿A qué disimularla con mal entendida humildad? [...] La Sociedad designa los puestos a quienes deben ocuparlos. Los que huyen de ellos dejan a la Sociedad desamparada y en poder de la pillería audaz. [...] ¿Quién da la norma de cuanto acontece en el mundo? Las clases directoras. ¿Quién pone un valladar a las revoluciones? Las clases directoras. ¿Quién sostiene el pabellón de la Moralidad, de la Justicia, del Derecho público y privado? Las clases directoras. (2: 1390-91)

Y termina por sentenciar: "No basta ser rico, sino parecerlo". La secuencia ininterrumpida de cláusulas paralelísticas en largo encadenamiento, parodia galdosiana del lenguaje político, demuestra el solipsismo difuso en el que se ha estancado la "clase directora", la autocomplacencia en verse y oírse hablar enajenada como si fuera autora y receptora del mismo código. La pérdida de reflejos sociales conlleva un automático desdén por los sumergidos, desde ahora minimizados al rango de seres inferiores.

Galdós insiste en esta caricatura burguesa de nombre verbalizado, pagado de sí mismo, que siempre se facilita un auditorio de ignorantes ante el cual alardear sin apremios. El caso de Zárate *(Torquemada en el purgatorio),* "el tipo del pedante, antaño de los más característicos" (2: 1472), es el del sabihondo, un autodidacta carente de toda modestia, otra versión de Donoso pero en el campo cultural. El narrador lo presenta mediante un introito digresivo de los suyos, que se refiere esta vez a un leitmotiv muchas veces socorrido en su prosa: la uniformidad de los tipos humanos en la clase media: "En nuestra época [...] de nivelación física y moral se han desgastado los tipos genéricos, y van desapareciendo, en el lento ocaso del mundo antiguo, aquellos caracteres que representaban porciones grandísimas de la familia humana, clases, grupos, categorías morales [...]. En el escenario del mundo [...] ahora nadie sabe quién es nadie, como no lo estudie bien, familia por familia y persona por persona" (2: 1472). El vértigo del mundo borró la distinción nítida entre personas como frontera apariencial para sumergir la apostura física en un igualitarismo que impide la ecuación aspecto-profesión, dicho de otro modo, apariencia-realidad.

Galdós razona sobre un fenómeno semejante en el mundo de los signos: también artes y ciencias, por su estrenada espacialidad interdisciplinaria, se debaten en un achatamiento que favorece la falsa erudición de sus divulgadores no académicos: el dandismo de los presumidos culturales se llama diletantismo. El retrato de Zárate parece un *collage* de datos provenientes de varios tipos, adecuado a un "hombre a medias" en todo:

Un hombre de la edad que suelen tener muchos, treinta y dos años, bien parecido, bien vestido, servicial como nadie [...] con recursos de sigisbeo para las damas y de consultor fácil para los

caballeros de pocas luces; periodista por temporadas, opositor a diferentes cátedras, esperando pasar del Cuerpo de Archiveros a la Facultad de Letras, con toda la facha de hijo de familia distinguida a quien sus padres dan veinte duros al mes para el bolsillo [...] concurrente en clase de *tifus* a los teatros; sabedor a medias de dos o tres lenguas, fácil de palabra, flexible de pensamiento... (2: 1472-73)

Su función en la tercera novela de la serie es la misma que la de Donoso en la anterior: justifica y reafirma al usurero en sus planes de promoción social. Donoso le dictaba la importancia de su clase en el concierto de la sociedad, que concurría en la búsqueda de posición mediante el casamiento con Fidela del Águila; Zárate, consumada la unión, le hace ver que el aspaviento erudito también es símbolo de alta jerarquía.[8] La tertulia reúne ahora a los que formarán el séquito del prestamista en sus lides sociales: Serrano, padre de un pretendido seductor de Fidela, "primo hermano de directores generales, cuñado de jueces, sobrino de magistrados, pariente más o menos próximo de infinidad de generales, senadores, consejeros y archipámpanos" (2: 1481); el marqués de Taramundi; y, claro, Donoso. Los temas del diálogo responden también al *collage:* "Empezó con la música wagneriana y acabó con el fonógrafo de Edison, pasando por afinidades electivas de Goethe, la teoría de los colores del mismo, las óperas de Bizet, los cuadros de Velázquez y Goya, el decadentismo, la sismografía, la psiquiatría y la encíclica del Papa" (2: 1475). Las palabras se suman hasta el colmo o se achican al máximo para dar con la más exacta y multiuso. El resultado es una chatura de seres sin sustancia que se agotan en el lenguaje, suspendido como mediatizador y canal de ideas –nada se discute, todo se expone, nadie polemiza– pero se acredita, en cambio, como medio de lucimiento retórico sin retorno.

Cuando Torquemada empieza a cosechar fama en el Madrid señorial, no es ilógico que se hagan eco de los nuevos chismes los contertulios-comodín de Galdós, amplificadores de "cuantas maledicencias se forjaban en las tertulias romeriles" (2: 1486): Villalonga, Viera, Severiano Rodríguez (y luego, otros familiares al lector: Malibrán, Peñita, Manolo Infante). Pero provoca otro efecto el "salvaje convertido en persona [...] tan decentón y aparatoso como otro cualquiera de los que chupan la sangre incolora del Estado y la azul de los ricos" (2: 1486). Torquemada ya pagó su visa al "mundo grande"; sus modales exteriores, ya refinados, van a granjearle todas las puertas. Aún deberá quejarse por el dispendio de alguna cena de Nochebuena multitudinaria, pero ungido marqués, Madrid entero le ofrecerá una fiesta en su honor. La tertulia entonces se trastrueca en banquete y éste en teatro, fusionando ambos espacios indicados. Ya no habrá plática sino discursos. El narrador extrema, dilatando su intencionalidad paródica, las convenciones de verosimilitud: incluye notas al pie en las cuales se burla del usurero subido a orador, retransmite las ironías de los corrillos sobre su "gramática parda" (2: 1533), informa que los periódicos han publicado con suficiencia los pormenores de la ceremonia. Se vuelve al *collage:* Torquemada refunde frases que oyó al descuido en el Senado, que "enjareta como Dios le da a entender" (2: 1531) y se embarulla sin poder cerrar sus párrafos. Momento de gloria, sí, que necesariamente debe terminar en la última parte de sus andanzas, *Torquemada y San Pedro,* la cual se caracteriza por su notoria falta de concilios. Se ha incrementado el tamaño del hogar, pero el prestamista ha de vivir casi solo en el enorme palacio, en un proceso inverso de interiorización. Fidela murió y la última galería pública se produce en su óbito bajo la forma del cortejo fúnebre

que la despide. La tertulia se desvanece como autoengaño y queda asumir la verdad.

El café

Mientras la tertulia de salón suele convocar a personajes afines, miembros de una familia o sectores sociales políticamente convergentes que departen amigablemente entre juegos y chismes surtidos, el café, por sus puertas abiertas al público transeúnte, manifiesta una amplitud mayor en sus congéneres, amén del linaje de ser, en el pasado, ambientación secreta de facciones conspirativas, de lucha y resistencia, por ejemplo, contra la dictadura realista. Si en la tertulia se da cita la burguesía dominante después de la Restauración, en el café medran y hormiguean sus hijos y entenados, las víctimas del desempleo o del cambio brusco de gobierno, junto a los influyentes consagrados –toda la sociedad, embarcada en un mismo período histórico y en un espacio real y simbólico: el café.

Antes de Galdós fue Larra el que pintó la vida del café a través de algunos artículos de costumbres. A su modo, también las escenas galdosianas localizadas en estos enclaves que determinan un aquietamiento de la acción para dedicarla al arte del retrato y del diálogo caracterizador, implican genéricamente un cuadro costumbrista urbano inserto en la trama de ficción. [9]

La Fontana de Oro, redactada durante las vísperas de la Revolución Setembrina y publicada poco después, sucede en los años 20, en una etapa de fermentación política similar, según declara el propio narrador, a la que precedió al derrocamiento de Isabel II. Galdós se propone desde su primera novela los paralelismos temporales, en la certidumbre de que la lectura del pasado entraña un fin aleccionador para el presente cuando aquél y éste se homologan en su coyuntura. "Aquel público iba a los clubs, a las reuniones patrióticas, a La Fontana de Oro, al Grande Oriente, a Lorencini, a La Cruz de Malta. En los grupos sobresalían algunas personas que, por su ademán solemne y su mirada protectora, parecían ser tenidas en grande estima por los demás [...] todo esto hecho con una oficiosa gravedad que indicaba influjo muy grande o presunción muy pequeña" (1: 11). Hasta *La Fontana de Oro* debió el irónico observador remontarse para encontrar en ella el germen de un país remiso a los artilugios de las palabras y seducido por las promesas encendidas que en 1820 son programáticas y en los 70 pasaban a ser sólo piezas oratorias y electoralistas, efecto del statu quo: "Los clubs, que comenzaron siendo cátedras elocuentes y palestra de la discusión científica, salieron del círculo de sus funciones propias, aspirando a dirigir los negocios públicos, a amonestar a los gobiernos e imponerse a la nación. En este terreno fue fácil que las personalidades sucedieran a los principios [...] y, lo que es peor, que la venalidad, cáncer de la política, corrompiera los caracteres" (1: 15). Cuando se refiere a los jóvenes de entonces, parece extrapolarlos a su generación misma; la esperanza en la Gloriosa, con el tiempo, sería ilusoria como lo fue la de aquéllos. Su decepción deriva de la mutación ideológica de los protagonistas, que una vez maduros y dueños del poder, ascendieron de la oposición al oficialismo maquillando sus ideas: "Es que la juventud de 1820, llena de fe y de valor, fue demasiado crédula o demasiado generosa. O no conoció la falacia de sus supuestos amigos o, conociéndola, creyó posible vencerlos con armas nobles,

con la persuasión y la propaganda" (1: 15); "muchos de ellos [los oradores] viven hoy y no son, por cierto, tan amantes del bello principio que entonces predicaban" (1: 14).

Galdós rescata, pues, el pasado de una clase directriz (que aún no se hizo burguesa y en la cual precautoriamente se puede todavía confiar) y, además, advierte sobre su presente y el de todo el país con el objeto de interrumpir las repeticiones. Pero es en la disposición física del café-club donde se sintetiza la época: "En La Fontana es preciso demarcar dos recintos, dos hemisferios: el correspondiente al café y el correspondiente a la política. En el primer recinto había unas cuantas mesas destinadas al servicio. Más al fondo, y formando un ángulo, estaba el local en que se celebraban las sesiones. Al principio, el orador se ponía de pie sobre una mesa, y hablaba; después, el dueño del café se vio en la necesidad de construir una tribuna" (1: 18; véase Johnson).

El café proporcionaba sede y refugio a los primeros liberales españoles. La conversación política, recluida en los cafés, se transfirió de las mesas a un reservado, rápidamente aclimatado a la intensidad del mitín. El café de los años 70 no estará menos comprometido con los avatares del parlamentarismo, pero ya no existe el debate irreconciliable entre "moderados" y "exaltados" o "realistas" y "democráticos", ni hay ocultamientos o sesiones discretas ("Por último se determinó que las sesiones fueran secretas, y entonces se trasladó el club al piso principal" [1: 18]). A la polémica de dogmas y púlpito sucede la amenidad del último cuarto de siglo, la política como un tema más dentro del discurso de cada conversador.

La consagración del café como encrucijada de personajes aparece en *Fortunata y Jacinta.* [10] Su importancia la subrayan dos hechos garrafales: es el único momento en toda la producción en que se medita sobre esta costumbre; e inaugura la tercera parte de la voluminosa saga, colocándose en su centro, literalmente *en el medio* del mecanismo de ficción. [11] El retrato moral del café vuelto institución en Madrid es casi una tesis a desarrollar:

> El español es el ser más charlatán que existe sobre la tierra, y cuando no tiene asunto de conversación, habla de sí mismo; dicho se está que ha de hablar mal. En nuestros cafés se habla de cuanto cae bajo la ley de la palabra, humana desde el gran día de Babel, en que Dios hizo las opiniones [...] no sólo van al café los perdidos y maldicientes; también las personas ilustradas y de buena conducta. Hay tertulia de militares, de ingenieros; las de empleados y estudiantes son las que más abundan, y los provincianos forasteros llenan los huecos que aquéllos dejan. (2: 731)

Esta sociología del café se profundiza en la índole intelectual de sus habitués después de su índole social:

> En un café se oyen las cosas más sublimes. Hay quien ha aprendido todo lo que sabe de filosofía en la mesa de un café, de lo que se deduce que hay quien en la misma mesa pone cátedra amena de los sistemas filosóficos. Hay notabilidades de la tribuna o de la Prensa que han aprendido en los cafés todo lo que saben. Hombres de poderosa asimilación ostentan cierto caudal de conocimientos sin haber abierto un libro [...]. También van sabios a los cafés; también se oyen allí observaciones elocuentes y llenas de sustancia. (2: 731) [12]

La popularización del café conlleva una secularización de los conocimientos; su público es más heterogéneo y mayor entonces la divulgación de materias que antes arbitraban unos pocos. Pero lo más destacable es que, así como conviven

los temas, conviven los seres, superado el estado de beligerancia entre ideologías. El narrador (2: 728) se explaya sobre la actitud de polaridad acordada que antes ilustrara con Severiano Rodríguez y Jacinto Villalonga en *Lo prohibido.*[13] De allí que todo parezca pactado, como lo está en realidad, y los actos de fuerza, si acaso los hay, se evacuan con el cohecho solapado de nuevos repartos de poder: una historia subterránea, la de los arreglos a espaldas del pueblo, amansa las aguas del debate en la apariencia de la permeabilidad y lo "todo bajo control". El dinero y el ejercicio del poder suplantan o apartan la lógica de los principios; el sistema cambia en la superficie para no modificar nada en el fondo. Prevalece entonces la postura escéptica, burlona de Evaristo Feijoo, y de la hipocresía se pasa al cinismo –desencanto cínico que convoca a la mesa de café a los *ex* de otras épocas, muy pronto hermanos en el vaivén partidocrático que se avecina con la Restauración borbónica. No en vano la acción novelesca discurre en la transición de la Primera República a la Monarquía Constitucional. Como luego veremos, la equivalencia teatro-política, insinuada en la frase de Feijoo ("creer que todo esto es comedia" [2: 728]), abundará en el lenguaje galdosiano como diagrama de una sociedad que remplaza el sinceramiento por los ritos y la validación moral por el acopio de riqueza.

Eso es lo que explica las páginas dedicadas a Feijoo. "También él había estado loco; pero ya había recobrado la razón, y la razón en política era, según él, la ausencia completa de fe" (2: 729). Feijoo, quien oficia casi de magistrado en el café, es un *honnête homme* de moderna andadura, ducho y mundano, militar en retiro con muchos amoríos y un anecdotario opulento, pero que hoy da cuenta sensata de la relatividad de todo y predica el decoro mejor que la hipocresía. Nadie se percata de su relación más paternal que conyugal con Fortunata, discreción que recomienda en su conducta a la joven desdichada. Galdós ve en él al liberal puro, remiso a manifestarse en contra de la opinión asentada por mera estrategia de adaptación (ya que nada puede cambiarse), sanamente permisivo en cuanto a moral sexual e intransigente frente a lo violatorio de los derechos individuales. Es un sabio burgués estoico, síntoma de su tiempo y, a su modo, también su superación. Por eso se opone a Juan Pablo Rubín, el más conspicuo cafetómano. Éste odia a los absolutistas porque lo expurgaron de sus filas, pero sigue siendo acólito de un "Gobierno de leña" (2: 734); se embarca en deudas propias de su aventurerismo y arenga en favor de un "Evangelio al natural" (2: 740) contrario al matrimonio y a la noción de infierno, pues contraviene "la ley de la Naturaleza" (2: 741), pero cuando logra acomodarse un puesto de gobernador de provincias aleja de sí a su amante Refugio por temor al "qué dirán" de las altas jerarquías sociales en su destino. Rubín "era un asesino implacable y reincidente del tiempo, y el único goce de su alma consistía en ver cómo expiraban las horas dando boqueadas" (2: 726). Representa, en definitiva, un ejemplar del "señorito satisfecho" que puede, en su situación cómoda de joven rentista, perder el día en teorizar desde su mesa y pontificar en contra del sistema gracias al cual, sin embargo, se aposenta en ese trono de privilegio.

Los contertulios que forman coro a este binomio testimonian, en un segundo plano, la solidez o la fractura del poder detrás de ellos. Federico Ruiz, que en *El doctor Centeno* abandonó el teatro, siempre está "con el tiempo tasado" (2: 737), pues posa en el Parlamento como pieza del *staff* votante en los asuntos "de

estado". La renuncia al romanticismo, con que cerraba *El doctor Centeno,* lo volcó a una carrera menos riesgosa y más cínica: ocupar un escaño para alienarse en él trabajando sin trabajar (continúa el "teatro" desde otro escenario). Con la Restauración, el anti-revolucionario don Basilio consigue plaza burocrática. Menos afortunado, Villaamil fracasará en su propia novela, para la que Galdós ha dejado abierta su historia al finalizar *Fortunata y Jacinta.*

El teatro

El teatro es el espacio más abarcador de los tres consignados, como metáfora tradicional de la vida en sociedad y como recinto concreto de encuentro. Si la tertulia aún abroquelaba cierta intimidad doméstica y los hombres del café tenían un funcionamiento de clan entre privado y mostrativo –emigrarán de local a fin de *no* toparse con aquellos que significaron una disputa–, al teatro se dirigen los personajes sin otra finalidad que la de exhibirse públicamente, esperando ver entre ellos a los beneficiados de la hora, cuya ausencia al rito puede entenderse como una muda de fortuna o una violación al código de rutinas.[14]

En *La familia de León Roch* advertimos como espectáculo escenográfico la corrida de toros, que reúne al racimo de actores sociales; en *El amigo Manso* cumple su función el estrado de las Cortes, donde debuta como orador Peñita. Medina, en *Lo prohibido,* ve como "muy santo y muy bueno" a todo aquel que "no bajase nunca de los palcos principales a los entresuelos" (2: 363) en el Teatro Real, edificio que por su reiterada mención en Galdós fue factor de ineludible convergencia para la aristocracia en la primera mitad del siglo y para la burguesía ascendente durante la segunda mitad. Se deduce así una estratificación vertical del público en el teatro, según se organizó siempre. El ordenamiento privilegia a los abonados de los sectores altos en varios sentidos: los actores o cantantes los ven próximos, convirtiéndolos casi en parte del *show,* y a su vez, acodados en sus "tertulias" o "paraísos", se granjeaban una visión panorámica de la planta en su conjunto.

Pero también la vida es un teatro. En *La desheredada* la primera cita de Isidora con la clase a la que desea adscribirse se produce de la mano de Augusto Miquis en el Paseo de la Castellana. Éste le despierta una presunción prematura –aunque no sea su intención– mientras esclarece las variantes del *quiero y no puedo* que será regla en la existencia de la Rufete:

> Aquí, en días de fiesta, verás a todas las clases sociales. Vienen a observarse, a medirse y a ver las respectivas distancias que hay entre cada una, para asaltarse. El caso es subir al escalón inmediato. Verás muchas familias elegantes que no tienen qué comer. Verás gente dominguera que es la fina crema de la cursilería, reventando por parecer otra cosa [...]. Verás hasta las patronas de huéspedes disfrazadas de personas, y las costureras queriendo pasar por señoritas [...]. El dos se quiere hacer pasar por tres, el tres hace creer que es cuatro, el cuatro dice: "Si yo soy cinco", y así sucesivamente. (1: 1015-16)

Luego añade: "es tan reglamentario el paseo, que todos llegan y se van a la misma hora", como un teatro. Miquis, antes de despedir a su amiga, la invita al Teatro Real, lugar de cruce para "lo más decente de Madrid, la flor y nata". El paseo

circunscribe una galería reglada de disimulo, tan amplia que todo el espectro social deambula en él trepando ficticiamente un peldaño aun cuando adolezca de cubrir sus necesidades básicas. El episodio histórico que lo enmarca no es casual: coincide con el pasaje en landó del "rey extranjero" contra el que protestan mujeres de mantillas blancas: "trampas, fanatismo, ignorancia, presunción", las repudia Miquis, pese a que Isidora, por mera moda, también se hubiese puesto la mantilla. "No me quitaré yo el sombrero como esos tontos" (1: 1015), se niega el joven. La historia es un disfraz; el verdadero poder yace detrás, digitando las evoluciones del soberano-títere tanto como de sus obsecuentes y contestatarios. No deja de ser sugestivo que Galdós reduzca un hecho nacional a un juego de niños. Majito, un pícaro compinche de Mariano "Pecado", "con el ros encasquetado, el sable en la derecha mano, en actitud belicosa", grita "¡Soy *Plim*!" y, acto seguido, encabeza la tropa de rapazuelos pobres en simpático remedo de los cuadros militares. "Era una página de la historia contemporánea, puesta en aleluyas en un olvidado rincón de la Capital" (1: 1020-21) –pero sarcástica, claro, dado el empaque desaliñado y miserable del "menudo ejército". La historia y la sociedad se calzan el antifaz de un entretenimiento para chicos, al punto de vestirse todos con la ropa en desuso que las clases superiores han tirado a la calle. "En aquel murmullo se concentraban los chillidos para decir: 'Somos granujas; no somos aún la Humanidad, pero sí un croquis de ella. España, somos tus polluelos, y cansados de jugar a los toros, jugamos a la guerra civil'" (1: 1022).[15]

Que los niños jueguen a "ser Prim", el hombre fuerte de la Revolución que fuera asesinado recientemente, se relaciona con el hecho de que Isidora se entregue (se "suicide") a Pez en la calle del Turco, donde "todavía están en la pared las señales de las balas" que lo ultimaron, la esquina en la cual "a balazos" se escribió "la página más deshonrosa de la historia contemporánea" (1: 1079-80). La decisión de Isidora, de paso, sucede simultáneamente a la retirada del rey de Madrid. La Gloriosa quedó atrás y con ella la última expectativa hacia una nación justa e igualitaria. La pérdida del honor se plasma en el escenario adecuado: sobre el fondo de una esperanza trunca. Isidora deberá, a partir de aquí, venderse, como España misma se venderá al poder crematístico, y ambas para sostener sus sueños de grandeza.[16] Para mayor ironía, se acera el Carnaval a la metrópolis y "todo era cosa de máscaras, disfraces, caretas" (1: 1078).

Si la vida matritense comporta un ingrediente de teatralidad, el teatro mismo es la apoteosis de la vida social, templo tácito de la religión del esnobismo. Rosalía Bringas, en *Tormento,* sabe que no debe ingresar a sus portales secundada por cierta gente sin el atuendo apropiado: "La sola idea de presentarse en el teatro con la chica de Sánchez, cuyo humilde guardarropa era incompatible con toda exhibición mundana, puso a la señora de Bringas en un estado de vivísima irritación. Ni comprendía que a su primo se le ocurriera tal dislate. Bastaba esta salida de tono, para que Caballero mereciera la borla de doctor en ignorancia social" (2: 25). Más aún cuando ella pasaba en el teatro "momentos muy felices, gozando, más que en la función, en ver quién entraba en los palcos y quién salía de ellos, [...] si estaban las de A o las de B y qué vestidos y adornos llevaban [...]. Rosalía, desde su butaca, cambiaba sonrisas con sus amigas [...] era simplemente *La de Bringas,* una persona conocidísima entre vulgar y distinguida, a quien jamás la maledicencia había hecho nigún agravio" (2: 29-30). Para la clase burocrática, lo principal es tapujar su *áurea miseria,* mostrándose públicamente en sus abonos

teatrales, regularidad que clausura las maquinaciones de las malas lenguas más decisivas en su efecto que la situación económica real. Para Caballero, burgués pragmático que conoce la fortuna por haberla conquistado trabajando sacrificadamente, esta costumbre estorbosa no puede sino sonar "una inmoralidad, la negación del hogar" en ese Madrid "callejero, vicioso, que tiene la industria de fabricar tiempo [...]. Aquí la noche es día, y todos hacen vida de holgazanes y farsantes" (2: 81). El espacio sagrado de Caballero es el hogar, el recogimiento productivo más que la inutilidad figurante. [17] La sinceridad de Refugio Sánchez en *La de Bringas* acusa a Rosalía de frivolidad hipócrita, aunque sea de un modo velado y oblicuo: "Dice un caballero que yo conozco, que esto es un Carnaval de todos los días, en que los pobres se visten de ricos. Y aquí, salvo media docena, todos son pobres. Facha, señora, y nada más que facha. Esta gente no entiende de comodidades dentro de casa. Viven en la calle, y por vestirse bien y poder ir al teatro, hay familia que se mantiene todo el año con tortilla de patatas" (2: 215).

Donde existe con especial incidencia el espacio teatral es en *Miau*. Ramón Villaamil busca una ficción de seguridad que le permita recuperar su dignidad, un reconocimiento, por humillante que parezca, a sus servicios. Su esposa e hijas, en cambio, se atribuyen un tren de vida cuyo sostén sin amenazas cabe mejor a los que no dependen del Estado, los rentistas del comercio, los grandes propietarios gananciosos con el inquilinato o la usura y los apostadores bursátiles, tres piezas de fauna oficiosa del Madrid cómico y trágico de las *Novelas contemporáneas*.

Doña Pura y sus hijas no dejan pasar ocasión de lucirse como participantes de número en las fiestas ni se ausentan jamás de las voladas en el Teatro Real. Un primer rastro de su cosificación se percibe en su propia casa: "Cuando el espectro de la necesidad le susurraba en su oído", Pura declara que "desnudar los cuerpos le parecía sacrificio tolerable" pero no "desnudar la sala"; "Antes las camisas que las cortinas" (2: 999). Sabe que deberá empeñar los enseres de sus épocas de esplendor. [18] El crédito se evapora y los tenderos no le fían, pero en enero del 78, en la zozobra, Pura y sus hijas no se privan de asistir al casamiento de don Alfonso con la reina Mercedes: "Iluminaciones, retretas, el paso de la comitiva hacia Atocha; todo lo vieron perfectamente, y de todo gozaron en los sitios mejores, abriéndose a codazo limpio entre las multitudes" (2: 999). Mientras tanto, la sala se ha de conservar como de estreno: sólo pensar en remitir algún mueble al Monte de Piedad le desvela: "era trance tan doloroso como embarcar un hijo a América" (2: 1000). El rito acumulativo-consumista de objetos se revierte en una disminución ontológica en cuanto menguan y recorren el camino inverso al de su adquisición.

La tertulia de Villaamil congrega desempleados y burócratas de muchos recursos. Galdós reanuda su modo de narrar dialéctico al reincidir en Federico Ruiz, el "pensador" (2: 1004) y "publicista" (2: 1035) polígrafo cesante pero entusiasta, opuesto al viejo triste y resignado que obra de anfitrión. Don Ramón es burlado toda vez que peregrina por las covachuelas implorando su recontrato, pero a Ruiz se le teme, gracias a su insistencia obsesiva y sus dotes para tratar cualquier tema en teoría. Es el *uomo universale* de la administración y una prueba viviente de la capacidad que ella solventa de abarcarlo todo sin hacer ni saber nada. Como él, Villaamil se aficionará a planear grandes organigramas sobre cómo impulsar las tareas estatales (Ruiz escribe historias y descripciones; don

Ramón proyectos); en el viejo Miau serán consecuencia de su ocio forzoso y en Ruiz causa de su pronta reubicación. Cuando las ideas del anciano reformista llegan a escucharse en la oficina, retumbará entre sus tinterillos "una explosión de carcajadas, poniéndola tan alegre *como si fuera un teatro*" (2: 1050; subrayado nuestro). Víctor Cadalso, yerno de Villaamil, representa otro tipo de triunfador entre los empleados: el sinvergüenza que intriga y urde sus ascensos, lleno de discursos sobre su propia "doble naturaleza" de contribuyente y funcionario. "Mi antecesor era un cómico sin voz que recibió el empleo como jubilación de la escena", informa (2: 1016). El salario público también se empaña de teatralismo; la hipocresía de Cadalso se coordina con la queja inacabable de Argüelles, que repite siempre lo que suena a bocadillo de obra dramática.

La ficción del cesante que se cree todavía útil y admisible pese a su desengaño no es diferente del trastorno de las "Miaus" por proseguir la simulación de clase en las vidrieras de mostración. La regularidad de los hábitos surte el efecto "mágico" de congelar la debacle que apuraría la falta del ingreso mensual. Se florean en la ópera, donde "eran conocidas de todo aquel público como puntos fijos del paraíso, siempre en la última fila lateral de la derecha, junto a la salida" (2: 1064), localización que merece algo de simbólica; y "la noche que faltaban notábase un vacío, como si desaparecieran los frescos de la techumbre". La sociedad se ha vuelto teatral, y la pérdida de sus referentes hace tambalear su armazón. La religión es "un aparato escénico que encubre la mentira eterna, es el ropaje magnífico con que visten la nada para que no nos horrorice" (2: 1066); el Congreso, "una farsa para perder el tiempo" (2: 1070) –valiente juicio de un escritor que fue diputado por Puerto Rico sin haber pisado jamás la isla–; la vida de Abelarda, la hija menor, "mil lances que había visto en la ópera" (2: 1077); en casa de Villaamil, incluso, se ensaya y estrena un entremés casero cuyo argumento "se reducía a presentar una familia cursi, con menos dinero que vanidad" (2: 1034).

Torquemada tampoco escapa del *theatrum mundi*. En alguien que va a pergeñarse una personalidad postiza, el lenguaje, los gestos y las actitudes sobreimprimen la cultura del simulacro social. Su discurso y el del narrador se llenan de apelaciones al teatro, y el mismo usurero no perderá ocasión de ser actor sin percibir la mofa de su entorno. Al principio, desdeña a la religión con cinismo: "¿Qué hizo Dios al crear al hombre, más que fundar el eterno sainete?" (2: 1409), pero también a la política, en su concepto "no más que una comedia inútil" (2: 1454). A punto de nacer su heredero, se niega a pagar dos amas de leche, exagerando el costo de tal inversión: "¿Soy yo por casualidad rey, emperador, ni aún rey de comedia, con corona de cartón?" (2: 1513), y quienes lo homenajean durante el banquete en su honor, ya marqués converso y benefactor del país, azuzan sus disparates con el fin de reírse a sus anchas: "mientras más desatinos dijese el bárbaro, con más fuerza le aplaudirían ellos, para empujarle por el camino de la necedad, y reírse más, y pasar un rato delicioso como en función de teatro por horas" (2: 1527). Torquemada se encamina hacia su propia farsa, que no asume nunca con penuria por la soberbia rústica que naturalmente lo rebasa y porque su sociedad, tan ridícula como él, le ayuda a perder los reflejos de su inmensa torpeza. Necesariamente, el prestamista actúa de bufón en el drama, mientras a Rafael del Águila le toca la parte más trágica.

Villaamil es consciente de su absurdo y se mata porque no consigue empleo en la España de los Torquemadas; Rafaelito se aniquila al saber que no tiene existencia en ella. Si don Ramón se reconoce sin futuro, el joven aristócrata decadente sólo posee pasado. Grotesco el uno, trágico el otro, su única decisión personal y libre puede ser el suicidio. La vida entera es para Villaamil una mala dramaturgia, pero su clase lo sobrevive, sólo que él no se ganó un lugar en su seno. Rafael encarna para sí la muerte de su clase desbancada, y las alusiones al teatro expresan su exilio en el tiempo, cuando "jamás hubo nadie que se dedicara a estos oscuros negocios de comprar y vender cosas" (2: 1430). Recuerda, por ejemplo, a Melchorito, otro "punto fijo del Teatro Real", cantante memorístico de fraseos musicales. Transportado a ese mundo muerto, llega a creer "que se hallaba en su butaca del teatro, como antes [se figuraba] que paseaba por las galerías del Museo" (2: 1431), y reconstruye las tenidas en ese edificio, haciéndolas presente en su imaginación: "De seguro van ahora al Teatro Real. Mi mamá iba siempre a esta hora, tardecito, y llegaba al acto tercero [...]. Estábamos abonados a la platea número siete. Paréceme que veo la platea, y a mi mamá, y a Cruz, y a las primas de Rebolledo, y que estoy yo en la butaca número dos de la fila octava. Sí, yo soy, yo, yo, que allí me veo, con mi buena figura de hace ocho años" (2: 1434). Pero hoy, "la alfombra fue profanada por los salivazos del agente de Bolsa" y "los gusanos le ajustan a mi padre la cuenta de sus negocios" (2: 1435); la burguesía acapara ahora ese puesto en el Teatro, en tanto la aristocracia precapitalista debe transigir, "envilecerse", maridando con los nuevos potentados si quiere, literalmente, conservar su butaca de abono, su rol en el "reparto" socio-teatral.

La diatriba áspera con que Rafael ironiza al avaro después de su "coronación" acusa a la idiotización del contexto por el proceso que lo izó como modelo de elocuencia, a pesar de "rebuznar oratoriamente": "la mayor parte de los discursos que oye usted en el Senado son tan vacíos y tan mal hilvanados como el de usted; de todo lo cual se deduce que la Sociedad procede lógicamente ensalzándole, pues por una cosa o por otra, quizás por esa maravillosa aptitud para traer a su casa el dinero de las ajenas, tiene usted un valor propio muy grande" (2: 1540). Por eso el teatro de estas vidas incombinables no concluirá sino en el nacimiento del "híbrido y monstruoso" (2: 1522) marquesito de San Eloy, bebé deforme y cruel, sádico y violento –"desconsoladora alimaña" (2: 1560)– cuando niño, contracara biológica de Valentinito I, primer hijo de Torquemada viudo antes de conocer a las Águilas, "prodigio de los prodigios y jirón excelso de la divinidad caído en la tierra" (2: 1342). El vástago del plebeyo emprendedor, que sufrió "la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndolo en positivista" (2: 1340), precoz y lúcido, muere sin remedio, pero el demoníaco descendiente del nuevo noble advenedizo y la exlatifundista en retirada vivirá mucho, como el estigma de una España maldita. El usurero, que pagaba "abono en la Comedia, además del del Real" (2: 1514), una vez aceptado por su sociedad, ya no lo hará luego de que su cónyuge se retire de esas mundanidades obsedida con la crianza del ineducable Valentín II, enlutada además al suicidarse Rafael.

Ahora la vida doméstica es el teatro más consecuente. Se ha interiorizado la escenificación exterior de la familia. Pero aún deberá morir Fidela, la esposa, para que Torquemada acuda al confesionario, la única salvación sin máscaras que le queda. El cortejo fúnebre que porta los restos de Fidela es el último espectáculo: "El vecindario que llenaba balcones y ventanas no se cansaba de aquel desfile

interminable, y habría deseado que durase toda la noche [...]. –Es una manifestación, –decía con semblante compungido al señor obispo–, una verdadera manifestación" (2: 1581-82).

Salón, café, teatro: sociedad

El salón de la tertulia configuraba una ceremonia íntima. A través del salón los matrimonios se hacían públicos, ingresaban a su casa los amigos y favorecedores, y al mismo tiempo, con ellos, se desplegaba la crónica del periódico, se medía su repercusión y se conocían altercados, chismes y complots a favor y en contra del gobierno en vigencia. El café movía la tertulia a un sitio exterior específicamente diseñado para la conversación, en un clima menos selecto de ideas que cobra los matices del país pluralista, rico en tipos profesionales. El teatro es, finalmente, el círculo más abarcador. Sus ámbitos edilicios son el Parlamento, el banquete, la conferencia, las plateas, balcones, paseos, corridas de toros. Y por otra parte, la vida se tiñe de teatralidad, en la forma psicológica de la hipocresía, el autoengaño y las creencias falsas admitidas, nuevas o hereditarias. Tres encrucijadas que anudan la fábula a la historia y los personajes al contexto que los limita tanto como los hace posibles.

Universidad Nacional de Mar del Plata

NOTAS

[1] Dice Bajtín: "Le chronotope détermine l'unité d'une oeuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité [...]. En art et en littérature toutes les *définitions spatiotemporelles* sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionelle. [...] L'art et la littérature sont impregnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions". Hace referencia al *salón* de Stendhal y Balzac, aplicables a la *tertulia* galdosiana: "lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman [...] là se révèlent les caractères, les 'idées' et les 'passions' des personnages". Y sobre sus características: "Mais le principal c'est la conjugaison de ce qui est historique, social, public, avec ce qui est privé, et même foncièrement intime, l'association de l'intrigue personnelle, le secret d'alcove, la fusion de la série historique avec la série des moeurs et de la biographie. Ici, concentrées, condensées, évidentes et visibles, se trouvent les marques d'un temps historique, d'un temps biographique ou d'un temps quotidien, et en même temps tout cela est confondu" (385-88).

[2] "El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social", comentan Altamirano y Sarlo (35).

[3] "La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual [...] en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes humana y socialmente esenciales de un período histórico" (Lukács 13).

[4] Distinción realizada por Eichenbaum (149). Véase, con respecto a este tema, Risley y Wright.

[5] Comenta Adler: "Galdós se encontró con [...] la paradoja de que el gobierno de la Restauración de 1874 se consideraba heredero de la revolución de 1868 y actuaba en su nombre aunque esa revolución había implantado una preocupación por los derechos del individuo; una preocupación contraria a la política conservadora y pragmática de la Restauración. Para confrontar esta aparente contradicción el gobierno simplemente absorbió los movimientos políticos conflictivos a su propia política. Procuró encontrar un nicho para todas las variantes políticas, neutralizando, sí, cualquier oposición verdadera con una dialéctica política vacía y, por lo tanto, controlable. El mecanismo pragmático del 'turno pacífico' era una posición hipócrita que no reconocía a

enemigos a la izquierda del republicanismo y que estaba dispuesta a sacrificarlo todo, aun la libertad y la justicia, para mantener la 'tranquilidad'" (70). Opina Gullón: "Que los políticos se llamen liberales o conservadores, como lo harán luego, no importa gran cosa. Según la Restauración probó, unos y otros son equipos complementarios, agentes de una clase que mediante el turno de los partidos eliminó la posibilidad de que una verdadera oposición llegara a constituirse y tuviera acceso al poder" (*Técnicas* 181).

[6] Randolph Pope, forzando una comparación entre Cortázar y Galdós a propósito de *Lo prohibido,* no se equivoca cuando dice que los personajes "sólo mediante la repetición de oraciones carentes de sentido y la acumulación de una cultura vacía, de objetos franceses y orientales, se dan a sí mismos la sensación de existir" (125).

[7] Para estudiar la dialéctica de los espacios en esta novela, véase Gullón, *Espacio y novela* (100-08), y la *Introducción* del mismo autor a la edición de *Realidad.*

[8] Como todas las grandes novelas de Galdós, *Torquemada,* considerada en su globalidad, es una novela de educación. Fidela es la pedagoga que procura pulir las tosquedades del descomedido usurero, tanto como son instructivos para él los "modelos sociales" que le sirven de paradigmas ideológicos. De cada uno tomará, según su grotesca capacidad de absorción, lo que juzga virtudes, que compondrán su jerga y sus modales confusos en las escenas de apogeo. Claro que nunca será un logro cabal como Máximo Manso, Marianela o Celipín, sino su parodia, mucho menos dotado por naturaleza para ser fruto puro de ningún magisterio.

[9] Aunque se trate de autores incomparables, partiendo del examen de los géneros en que incursionaran por separado, Galdós y Larra comparten un mismo estilo punzante en la pintura de cuadros humanos. La descripción de los clientes en el artículo de Larra, "El café", es casi un precedente del novelista. Larra adelanta cómo se comentan los temas de actualidad y descubre las constantes de los contertulios en cualquier instancia del diálogo, como un mal de la personalidad española que llamará la atención de Galdós: 1) jactancia intelectual o de conocimientos políticos y mundanos, sin verificación ni prueba; 2) tendencia a generalizar y exagerar; 3) falsa seguridad de cada conversador en sí mismo; 4) alabanza de lo extranjero y vituperio de lo propio; 5) esnobismo y frivolidad (3-15; véase también "En este país" 157-63). El tópico literario del café no es nuevo ni se agota en Galdós, pero sí cumple en él el rol específico que le hemos asignado. Ya en Cervantes abundan las ventas como postas donde acontecen buena parte de las proezas del caballero andante, como en las posadas de los *Pickwick Papers* de Dickens y, en nuestro siglo, los cafés de La Habana en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante. También en argentinos como Marechal o Cortázar desempeñan lugares sustanciales de la trama; pero sólo en Galdós se desconectan del hilo narrativo básico para actuar de enlace de personajes y comentario de la historia reciente. En los *Episodios nacionales* (especialmente *Cánovas*) son encrucijadas de portavoces de la historia, que retransmiten desde su punto de vista hechos conocidos o escuchados. Dice el narrador, Tito Liviano: "Cuando teníamos aderezado nuestro equipo nos echábamos a la calle pistonudos y fachendosos, y exhibíamos nuestras personas en Recoletos, la Castellana y el Retiro, saboreando el efecto que causábamos en la plebe ignara [...]. Deliciosos ratos pasábamos en las 'soirées' cafeteriles, entre la escogida sociedad de señoras equívocas y señoritas de pan pringado, sin olvidar a última hora la rapiña picaresca de terrones de azúcar" (59). Después, da el atlas urbano de rincones de moda: "Pasaje Jouffroy", "Café Cluny", "Odeón", etc.

[10] "No se puede entender la sociedad española del siglo XIX sin saber lo que en ella representaron las tertulias. Galdós, buen conocedor de la institución, las presenta en *Fortunata y Jacinta* con más detenimiento que otras veces. En este espacio, la tertulia es un centro de información y comunicación que suple y corrige deficiencias de la Universidad y la Prensa. [...] por el modo con que allí se conversa cualquiera se siente autorizado para hablar libremente, sin más correctivo que la seguridad de que esos dichos contribuirán a formar su reputación" (Gullón, *Técnicas* 187).

[11] "Las novelas de Galdós parecen contadas en un café de Madrid, de sobremesa", dice Unamuno, sarcástico (citado por Gilman 250); y añade Gilman: "Tomado en su conjunto, el lenguaje de la novela es, pues, el lenguaje de la sobremesa, de la 'peña' y la tertulia" (250). Es evidente que la cotidianidad del estilo del escritor se asemeja a la llaneza del hablar coloquial, seguramente aprendido en mesas de café. Véase también Hinterhäuser (122 ss.); Bravo Villasante (25 ss.); Alfieri; Lassaletta.

[12] Gullón, esbozando algunos datos biográficos sobre el escritor, asevera que su formación se debe al diletantismo del café más que a su trunca educación universitaria (*Galdós* 13-14).

[13] En el final de *Cánovas* se sentencia esto de manera más tremenda (192).

[14] Miller (174-75) ofrece una bibliografía completa sobre el tema del *theatrum mundi.*

[15] Frank Durand razona que el juego en el que interviene Pecado se rompe con el asesinato de Zarapicos, entrada en el mundo adulto a través de la violencia (200). La muerte redunda en la caída final de las máscaras. Si la historia puede ser una comedia infantil, la sociedad es un drama. Sirva como corolario la frase de *Cánovas:* "Todo se reduce a una farándula más entre las múltiples que regulan la conducta social del hombre civilizado [...]" (160).

[16] "Si el asesinato de Prim precipitó a la España de la Revolución del 68 en la anarquía, el 'suicidio' de la Rufete la hundirá en la prostitución [...]. En un final en que la destrucción es tan total como irremediable, Galdós ha reunido la profecía histórica con el determinismo naturalista" (Ruiz Salvador 56-57).

[17] Cf. Aldaraca: "Of even greater importance to the *arriviste* mentality is the ability to penetrate the sacred space appropriated by the privileged from the public domain. The custom of buying season tickets to the theatre, for example, guarantees permanent access to a public function, but more important, assures a separation between the private box and the public gallery" (54).

[18] Paradissis reconoce que "en su necesidad de gastar dinero la señora de Villaamil nos recuerda a Rosalía de Bringas" (137). La analogía no es gratuita: la devoción teatrófila y la simulación de un pasar mejor hermanan a las hijas de la administración pública si bien ambas se proyectan en períodos distintos de burocracia, el isabelino y el de la Restauración. A su vez, esta predilección tiene un sesgo de cuasi-locura: Rodgers asevera que la novela demuestra "the human capacity for self-deception and self-dramatization" de la vida (11); Crispin no se equivoca respecto de Abelarda: "Abelarda's dream world is based on the many operas she has seen. She fantasizes about a life of romance and intrigue, in contrast with the inane bourgeois world in which she feels imprisoned" (367).

OBRAS CITADAS

Adler, Robert L. "Los conversos y la modernización de España: Larra precursor de Galdós". *Resonancias románticas: Evocaciones del romanticismo hispánico.* Ed. John R. Rosenberg. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988. 61-75.

Aldaraca, Bridget. "The Revolution of 1868 and the Rebellion of Rosalía Bringas". *Anales Galdosianos* 18 (1983): 49-60.

Alfieri, Graciela Andrade, y J. J. Alfieri. "El lenguaje familiar en Pérez Galdós". *Hispanófila* 22 (1964): 27-73.

Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad.* Buenos Aires: Hachette, 1983.

Bachtine, M. M. *Esthétique et théorie du roman.* París: Gallimard, 1978.

Bravo Villasante, Carmen. *Galdós visto por sí mismo.* Madrid: Magisterio Español, 1970.

Crispin, John. "The Role of Secondary Plots and Secondary Characters in Galdós' *Miau*". *Hispania* 85 (1982): 365-70.

Durand, Frank. "The Reality of Illusion: *La desheredada*". *MLN* 89 (1974): 191-201.

Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. 147-57.

Gilman, Stephen. *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887.* Madrid: Taurus, 1985.

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela.* Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

———. *Galdós, novelista moderno.* Madrid: Gredos, 1966.

———. Introducción. *Realidad.* Por Benito Pérez Galdós. Madrid: Taurus, 1977.

———. *Técnicas de Galdós.* Madrid: Taurus, 1970.

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

Johnson, Carroll B. "The Café in Galdós' *La Fontana de Oro*". *Bulletin of Hispanic Studies* 42 (1965): 112-17.

Larra, Mariano José de. *Artículos.* Barcelona: Planeta, 1964.

Lassaletta, Manuel C. *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano.* Madrid: Ínsula, 1974.

Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo.* Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Siglo XX, 1965.

Miller, Stephen. *El mundo de Galdós.* Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1983.

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

Pérez Galdós, Benito. *Cánovas.* Buenos Aires: Tor, 1944.

———. *La de los tristes destinos.* Buenos Aires: Tor, 1943.

Pérez Galdós, Benito. Vol. 1 de *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 4.ª ed. Madrid: Aguilar, 1986.

———. Vol. 2 de *Obras completas*. 3.ª ed. Madrid: Aguilar, 1980.

Pope, Randolph D. "CGoarltdaozsar: el Galdós intercalado en Cortázar en Rayuela". *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: EDI-6, 1987. 121-28.

Risley, William R. "Setting in the Galdós Novel, 1881-1885". *Hispanic Review* 46 (1978): 23-40.

Rodgers, Eamonn. *Pérez Galdós. Miau*. London: Grant and Cutler, 1978.

Ruiz Salvador, Antonio. "La función del trasfondo histórico en *La desheredada*". *Anales Galdosianos* 1 (1966): 53-62.

Wright, Chad C. "The Representational Qualities of Isidora Rufete's House and Her Son Riquín in Benito Pérez Galdós's Novel *La desheredada*". *Romanische Forschungen* 83 (1971): 230-45.

———. "Secret Space in *La de Bringas*". *Hispanic Review* 50 (1982): 75-86.

LA SOMBRA Y LA INCERTIDUMBRE FANTÁSTICA

José B. Monleón

La literatura fantástica en España es un género que no ha recibido todavía la atención crítica necesaria. A pesar de algunos intentos recientes, como los llevados a cabo por Antonio Risco, el tema carece de estudios rigurosos. Ni siquiera se ha llegado a establecer la base de un *corpus* literario que permita determinar con cierta claridad el alcance e importancia de lo fantástico español, en particular durante el siglo diecinueve. En la mayoría de los casos, las narraciones pertenecientes a este género han sido consideradas o bien como obras secundarias, imitaciones de los "maestros" europeos, o bien como expresiones del romanticismo, sin atender a las características concretas del género.

Benito Pérez Galdós no es una excepción. Su producción, enmarcada por dos obras como *La sombra* y *La razón de la sinrazón,* y salpicada de numerosos otros ejemplos fantásticos, es normalmente aproximada desde coordenadas realistas. No se trata ahora de alterar radicalmente estas premisas, sino de prestar más atención a esa "veta fantástica" para llegar a una mayor comprensión tanto del escritor canario como del panorama literario español en general. Para ello, un análisis de *La sombra* permite encauzar muchas de las preocupaciones galdosianas dentro de un horizonte artístico más amplio, ya que esta novela, a pesar de ser una obra plenamente identificable con las propuestas estéticas de Galdós, representa al mismo tiempo un neto ejemplo de narración fantástica.

Galdós y lo fantástico

Germán Gullón ha hecho notar, con toda exactitud, la necesidad de distinguir entre lo fantástico y el uso de la fantasía en Galdós: "Esta veta fantástica es susceptible de ser confundida con la procedente de la imaginación creadora, que introduce en sus novelas un cierto 'irrealismo' fluido; las visiones y los sueños del personaje que sirven para atenuar el realismo de la acción son el ejemplo más visible de esta operación" (*La novela* 68). No es únicamente en obras como *La pluma en el viento, Tropiquillos* o *El caballero encantado,* por citar tres ejemplos, donde Galdós se deja llevar por tendencias "irrealistas", sino que éstas asoman como una constante de su quehacer literario. Ricardo Gullón, a pesar de ver en Galdós a un racionalista convencido, reconoce que lo sobrenatural juega un papel importante en su producción, "y aunque frecuentemente el novelista sugiere explicaciones racionales a hechos que en apariencia no la tienen, *ni siempre convence, ni siquiera produce la impresión de estar él convencido de lo concluyente de su interpretación*" (183; cursiva mía). Sueños, fantasías, insomnios, alucinaciones, etc., brotan repetidamente a lo largo de toda su producción como elementos que sirven para introducir una "incertidumbre sobre la realidad de lo acontecido" (Ricardo Gullón 229). La conclusión de Gullón adquiere particular relevancia en la medida

en que esta "incertidumbre" representa, precisamente, el factor determinante para adscribir una obra al género fantástico.

Lo fantástico se caracteriza por la formulación de una condición básica: la intrusión, en un universo concebido como regido por la razón, de un hecho que contradice las leyes de ese mundo. El texto y el lector (implícito) deben optar por una de dos posibles soluciones: o aceptar el hecho sobrenatural –en cuyo caso el concepto que se tiene de la naturaleza requeriría ser modificado– o encontrar finalmente una explicación racional, con lo que las premisas cognoscitivas dominantes quedarían corroboradas. En el primer caso, nos encontraríamos en lo maravilloso; en el segundo, en lo extraño o grotesco. Lo fantástico puro se hallaría limitado a la duración narrativa de una duda con respecto al acontecimiento prodigioso. [1] La literatura fantástica, por lo tanto, articula básicamente un problema epistemológico, ya que su dinámica central consiste en crear una incertidumbre con respecto a los términos que definen la realidad. Para que esto ocurra, el texto debe ser entendido literalmente: una lectura alegórica o poética del hecho sobrenatural, que lo relegue y confine al plano figurativo, socavaría los planteamientos genéricos. Para que *La sombra* pueda ser considerada una narración fantástica, resulta pues necesario determinar si la novela propone, efectivamente, esta incertidumbre epistemológica a la que alude indirectamente Gullón.

Preciso es adelantar que la crítica, en general, se ha resistido a aceptar *La sombra* como una obra netamente fantástica. Tanto Antonio Risco como Karen Austin, Ricardo Gullón o Jacques Beyrie, por citar a algunos, concuerdan en señalar que los elementos maravillosos en Galdós no se encuentran en estado puro, sino más bien anclados en la realidad. Sin lugar a dudas, la novela de Galdós se distancia de la producción fantástica y legendaria española de la primera mitad del siglo diecinueve. Adoptando una actitud claramente cervantina, *La sombra* establece un constante diálogo –crítico e irónico– con toda una tradición literaria que la precede para tratar, entre otras cosas, de desvelar sus mecanismos y "falsedades". [2] Sería erróneo, sin embargo, suponer que tal actitud significa un rechazo de la literatura fantástica en general. El distanciamiento de Galdós con respecto al mundo gótico se lleva a cabo, precisamente, para enmarcar el tratamiento de lo fantástico dentro de unas nuevas coordenadas. [3] Lo sobrenatural no se encuentra fuera de la cotidianeidad, enajenado en épocas pasadas o lugares exóticos –como ocurría, por ejemplo, en Bécquer– sino inserto en el Madrid contemporáneo. Con ello, Galdós consigue elevar a un primer plano precisamente el problema de la realidad, de sus límites y fronteras. [4] A partir de aquí puede entenderse esa sensación de ambigüedad, que recoge la crítica con respecto a conceptos normalmente tenidos por excluyentes: ilusión y realidad, locura y cordura (Turner); sueño y realidad (Amorós); fantasía y realidad (Schulman). El hecho de acercar lo fantástico al mundo urbano, de introducirlo en el hogar acomodado de la clase media, de hacer de él –en reminiscencia goyesca– un "ente de razón", crea necesariamente una incertidumbre epistemológica, en la medida en que se le otorga a la sinrazón una condición y una prerrogativa comparables a las de la razón burguesa. Ficción y realidad se convierten, como dice Harriet Turner, en "an ambiguous entity which defines rational analysis or any kind of 'exacta calificación'" (12). Pero, más allá de estas consideraciones generales, el hecho fundamental que pone en entredicho el marco cognoscitivo de la razonable burguesía del diecinueve es, en *La sombra,* la

aparición de Paris. ¿Se trata, desde la perspectiva del texto, de un ser imaginario o de una persona real; de una alucinación o de un fantasma? Una respuesta concreta a esta pregunta permitirá situar con exactitud el marco genérico de la novela.

Incertidumbre epistemológica

Una primera lectura indicaría que la obra se inclina por la primera opción: la sombra del famoso héroe troyano, salida de un cuadro, tendría que ser entendida como una proyección de la mente alucinante del doctor Anselmo. Las experiencias narradas, como da a entender el diálogo final entre el narrador y Anselmo, no serían más que las manifestaciones de una enfermedad. Las causas de ésta, además, tendrían raíces precisas: por un lado, el relato deja entrever la existencia de un factor hereditario, pues el padre de Anselmo ya había sufrido las persecuciones obsesivas de una sombra; por otro, se sugiere un origen social, basado en las condiciones materiales de la vida del doctor, al relacionar la aparición con el apresurado matrimonio de conveniencia y las visitas al hogar del apuesto Alejandro.

Desde este punto de vista, *La sombra* se convierte en el estudio de un caso patológico. Referencias a dislocaciones encefálicas o arseniatos dan a la explicación final un carácter científico de acuerdo con las corrientes psicológicas de la época, como ha demostrado Rafael Bosch. Aceptadas estas premisas, la novela puede leerse como expresión de un debate filosófico y epistemológico que concluye afirmando la validez del racionalismo/materialismo sobre el idealismo:

> [Narrador] Pero aquí lo primero ha sido la obsesión, y después ha venido la realidad a confirmarla. ¿No sería más lógico que precediera la realidad, y que después, a consecuencia de un estado real de su ánimo, aparecieran las visiones que tanto le atormentaron?
>
> [Anselmo] –Precisamente lo que usted dice fue lo que yo pensé cuando, serenado algún tanto, quise explicarme lo que me pasaba [...]. Por último, pude recordar que, efectivamente, yo había conocido a aquel Alejandro de que hablaban mis suegros, mi amigo y, por fin, Madrid entero. (224)

Así se llega a comprender racionalmente el aparente fenómeno sobrenatural.[5] A partir de aquí, críticos como Shoemaker deducen que la obra representa, como ya he señalado, el estudio de un caso patológico, y otros, como Schulman, confirman que existe una explicación final científica. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que la "aclaración" final no es, en rigor, el final de la novela. Después de indagar el narrador, dos veces, sobre el paradero de Paris, la novela concluye de manera un tanto enigmática:

> Yo no quise hacerle más preguntas, y después de saludarle me retiré, porque, a pesar del interés que él quería imprimir a su narración, yo tenía un sueño que no podía vencer sin dificultad. Al bajar la escalera me acordé de que no le había preguntado una cosa importante y que merecía ser aclarada, esto es, si la figura de Paris había vuelto a presentarse en el lienzo, como parecía natural. Pensé subir a que *me sacara de dudas,* satisfaciendo mi curiosidad; pero no había andado dos escalones cuando me ocurrió que el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco. (227; cursiva mía)

Obviamente, si lo que la novela propone es una visión del mundo racional, la figura de Paris tiene que "haber vuelto" a presentarse en el lienzo; o, por lo menos, el narrador no debería dudar, máxime cuando Anselmo acaba de demostrar plena conciencia de la verdad de los hechos. Quien vacila aquí es el propio narrador, personaje que encarna la racionalidad, que "tiene un carácter definido de persona sensata" (Germán Gullón, *El narrador* 103). Esta inversión final de papeles lleva a que las premisas que parecían clasificadas vuelvan a ser puestas en cuestión, con lo que Galdós termina arrojando una sombra sobre la naturaleza de su propia creación.

Este enigma final –esta "incertidumbre" última– ha recibido varios intentos de clarificación. Para Germán Gullón, por ejemplo, responde a la estructura de suspense –de enigma policíaco– sobre la que se organiza el texto: "El narrador comprende que el lector, una vez descubierta la causa de lo ocurrido, no tendrá ya interés en seguir leyendo. El misterio, por tanto, es uno de los efectos buscados y, como ingrediente novelesco, tan importante como la historia misma de Anselmo" (*El narrador* 96). Schulman, por su parte, relaciona este *tour de force* con el juego irónico que domina el relato. Sin querer negar estas aproximaciones, la inclusión del apéndice final es, a mi entender, coherente tanto con la estructura como con la propuesta central de la novela: la socavación de la convincente explicación científica forma parte, precisamente, del intento de ofrecer una incertidumbre entre dos posturas epistemológicas. Galdós no toma aquí partido definitivo ni por la opción racionalista ni por la irracionalista. Y aunque esto implique en sí una actitud concreta –el cuestionamiento de la razón como modelo absoluto–, dado el desarrollo de la obra galdosiana, su búsqueda constante de los límites y términos de la realidad, *La sombra* asoma como hito inicial, como exposición base de una problemática que formará el trasfondo de toda su producción. Como dice Gerald Gillespie: "Basically, the Galdosian method of narration comprises several points of view; the author's 'reality' is multidimensional, in keeping with his Cervantine heritage" (27). Herencia que también se hace sentir en la otra cara del problema: quien explora las fronteras de la realidad se encuentra a la vez reflexionando sobre los límites de la "ficción". En cualquier caso, el sorprendente y contradictorio final obliga a reconsiderar la lectura de la novela. La decisión sobre la naturaleza de lo ocurrido –sobre la fantástica aparición de Paris– no reside, como se verá, en la subjetividad interpretativa del lector; por el contrario, la propuesta de una "incertidumbre" como resolución última del problema se encuentra formulada en el propio texto.

Incertidumbre discursiva

En coincidencia con otros críticos, Beyrie indica que "C'est toujours avec les yeux d'Anselmo [...] que nous appréhendons la réalité" (71). Cualquier juicio, por lo tanto, que se emita sobre la realidad representada por el doctor Anselmo debe ser mediado por una evaluación de este personaje. En este sentido, la primera frase de la novela es contundente en la calificación de Anselmo: "Conviene principiar por el principio, es decir, por informar al lector de quién es este don Anselmo; por contarle su vida, sus costumbres, y hablar de su carácter y figura, sin omitir la opinión de loco rematado de que gozaba entre todos los que le conocían"

(191). Esta descripción gravitará decididamente a lo largo de la novela: Anselmo está, en opinión unánime, loco. A pesar de que pueda tener "frecuentes rasgos de genio", o "momentos de buen sentido y elocuencia" –elementos que sirven para explicar ciertos comportamientos posteriores del doctor–, en esencia se trata de un ser extravagante y enajenado. La credibilidad de Anselmo queda inmediatamente en entredicho, y en más de una ocasión aparecerán contradicciones en su relato que vengan a confirmarlo: por ejemplo, cuando dice que fue al duelo con Paris sin testigos para afirmar, con posterioridad, que sus criados estaban presentes e incluso le ayudaron a cargar el cuerpo herido; o cuando, hablando de su juventud, refiere que ha tenido desafíos en su vida para más adelante declarar que no sabe manejar ningún arma.

Esta caracterización de Anselmo permite que la aparición de Paris pueda ser, desde un primer momento, cuestionada y atribuida a su imaginación enfermiza, a "la loca". Después de todo, como adelanta el narrador: "Sus narraciones eran, por lo general, parecidas a las sobrenaturales y fabulosas empresas de la caballería andante, si bien teniendo por principal fundamento sucesos de la vida actual, que él elevaba a lo maravilloso con el vuelo de su fantasía" (193-94). Puesto que lo sobrenatural viene determinado por la versión del "loco" Anselmo, lo fantástico quedaría, desde el inicio, descartado, y la visión racional subyacente dominaría la lectura de los hechos.

Pero Anselmo, como la crítica en general ha coincidido en apuntar, no es un personaje unidimensional. Aquellos "momentos de buen sentido" brotan en la obra con la suficiente frecuencia como para crear desconcierto con respecto a la apreciación original.[6] El objetivo de Galdós podría ser proponer una reflexión, muy en la veta cervantina, sobre el carácter ambiguo de la locura, sobre la paradójica "razón de la sinrazón". De ahí que, en más de una ocasión, parezca que los papeles se invierten y que sea don Anselmo quien acuse al narrador de ser ilógico o inconsistente:

> –¡Ay, amigo don Anselmo! –exclamé yo–, reconozcamos que los procedimientos de ese duelo son de una inverosimilitud incomprensible. ¡Ir a matarse sin testigos, llevar usted al contrario en su mismo coche! [...]
>
> –¡Inverosimilitud! –exclamó don Anselmo–; ¿quién habla de eso tratándose de un caso que está fuera de los límites de lo humano? No busque usted aquí la regularidad; si esto fuera como lo que pasa ordinariamente, no lo contaría. (211)

¿Cómo entender este sorpresivo intercambio de funciones? Una vez más, la premisa de una visión racionalista en Galdós fuerza la interpretación. Para Turner, este pasaje muestra la eficacia narrativa de Anselmo, ya que el narrador ha llegado a un punto en que se ha dejado convencer por la "realidad" del cuento. El narrador se encuentra, en este sentido, duplicando el papel del lector y se halla atrapado por los términos de la historia. En otras palabras, la aparición de Paris ha pasado a formar parte de una "verdad discursiva" con lo que el reproche de inverosimilitud no tiene sentido. Narrador, y lector, llegado este momento, deben reflexionar, distanciarse y admitir que, efectivamente, lo que no debe tener sentido es el fundamento mismo de la historia: el carácter de Anselmo y la figura de Paris. Sin embargo, como se verá a continuación, este mismo mecanismo se halla duplicado a su vez, aunque en sentido inverso, al nivel del personaje-

narrador con respecto al lector: somos nosotros los que hemos quedado atrapados por la eficacia del juego narrativo.

De ser el narrador encarnación de la racionalidad, la novela se hallaría estructurada en base a un juego de oposiciones: narrador-Anselmo, cordura-locura, relato realista-relato fantástico. *La sombra* no es "una historia contada al alimón, pues entonces lo que ambos dijeran tendría el mismo valor, y la novela parecería un cuento fantástico contado por dos locos, sino que el narrador pone una cierta distancia entre él, persona cuerda, y el doctor enajenado" (Germán Gullón, *El narrador* 103). Sin embargo, la ambigüedad en la caracterización del doctor Anselmo hace de éste un personaje que contiene las dos categorías, con lo que cualquier intento de trazar una nítida línea de separación entre narrador y Anselmo termina por desdibujarse. Más aún, de ser la obra, como se ha dicho, un estudio sobre las tenues barreras que separan a la razón de la sinrazón, debería resultar cuestionable la existencia de categorías claramente enmarcables.

Narrador y doctor presentan una serie de similitudes que tienden a acercar a los dos personajes. El texto establece sutiles asociaciones en las que los dos personajes quedan continuamente equiparados:

> [Anselmo] Este hilo no se acaba, y mientras yo tenga vida, llevaré esa devanadera en la cabeza, *máquina* de dolor que da vueltas sin cesar.
>
> [Narrador] –Es verdad –dije *maquinalmente,* admirado de que en su locura [...]. (196; cursiva mía)

Una misma actitud mental parece afectarlos, y ambos comparten una misma predisposición frente a las condiciones que configuran el hecho de mayor importancia en el texto, la sobrenatural transformación de Paris de objeto inanimado en ser vivo. Dice el narrador: "En aquellos momentos de silencio, interrumpido sólo por la tenue vibración de la cuerda, el rumor de la llama y ese sonido incomprensible y solemne de todo lugar misterioso, era cuando más *terror* producían en mí los singulares objetos de la vivienda del sabio. *Parecíame que todo aquello tenía vida y movimiento:* que la casaca se *movía,* como si sus faldones cubrieran un cuerpo, cual si las mangas tuvieran dentro brazos" (192; cursiva mía). A continuación sigue una descripción de objetos –incluido un esqueleto que bosteza– que parecen cobrar vida. Por supuesto, idéntica postura adopta Anselmo frente al cuadro donde se halla pintada la figura de Paris: "Habíale dado tal animación el pincel, que *parecía que hablaba* y que infundía a Helena sus pérfidos pensamientos. *Siempre creí ver algo de viviente* en aquella figura, que, a veces, por una ilusión inexplicable, *parecía moverse y reír.* [...] Recuerde usted bien esto, para que no le sea difícil comprender la narración que va a seguir. Voy a contar la *espantosa* historia" (201; cursiva mía). Estas coincidencias, que podrían parecer superficiales, sirven para abrir unos cauces de identificación entre ambos personajes que completan y corroboran lo que viene a ser el rasgo básico que los define en tanto que entes novelísticos: narrador y Anselmo son, en esencia, narradores.

La caracterización es funcionalmente obvia en lo que respecta al personaje-narrador propiamente dicho; pero tampoco existen dudas en relación al doctor: "Su hábito, su temperamento, su personalidad, era la narración" (193). De ahí que, incluso formalmente, aparezcan situaciones en las que el relato de Anselmo,

en su diálogo con Paris, sea presentado en primera persona, usurpando el doctor la forma que había venido definiendo al narrador:

> –Sí, señor, inmortal –repitió [Paris] con desenfado.
> –Y ¿quién es usted? –pregunté [Anselmo], haciendo un esfuerzo. (206)

Esta definición –e identificación– de los dos personajes a través de su función literaria resulta fundamental para entender la problemática elaborada por la novela.

A pesar de que la crítica ha notado ciertas inconsistencias en este personaje-narrador, la premisa de aceptarlo como *locus tenens* de Galdós ha llevado a una "racionalización" de las incongruencias: el narrador "finge" o "deliberadamente engaña" al lector. John Kronik ha notado, acertadamente, que no debe confundirse al narrador con Galdós. La advertencia no es gratuita, pues críticos como Chorpenning, Turner o Shoemaker aceptan, directa o indirectamente, que ése es el caso. Austin afirma que el narrador es un personaje "whom one assumes to be a sort of *locum tenens* for Galdós" (39). Y Germán Gullón, que ha sido quien con mayor detenimiento ha estudiado el papel del narrador en *La sombra,* encuentra que existe una "impresión de objetividad que el narrador-testigo, por su natural consistencia, tiende a producir" (*El narrador* 103). Por lo tanto, incluso cuando la crítica alude a una diferencia entre Galdós y el narrador, se parte siempre de la base de que este último encarna los valores del primero en tanto que miembro representativo de la clase media madrileña del siglo diecinueve. En su conjunto, el personaje-narrador es percibido como "l'homme sage et avisé, toujours entouré de l'avis des 'personnes autorisées', vivante incarnation en somme du bon sens et des vérités reconnues par tous" (Beyrie 58). No será éste, sin embargo, el caso: como el texto claramente deja en evidencia, el narrador es un personaje fundamentalmente contradictorio cuya única consistencia radica, en todo caso, en ser inconsistente.

En la presentación inicial de don Anselmo, el narrador afirma que aquél hace en sus relatos "uso discreto de su prodigiosa facultad imaginativa" (190). Pronto se sabrá que eso no es cierto: "Los que iban a oírle contar sus historias no carecían de gusto, porque éstas eran un tejido asombroso de hechos inverosímiles, pero de gran interés, hechos amenizados por pintorescas disgresiones [...]" (195). En realidad, todo el relato de Anselmo será cualquier cosa menos discreto. La descripción del cuarto del doctor ofrece, igualmente, una relación paradójica:

> La habitación del doctor *parecía laboratorio* de esos que hemos visto *en más de una novela,* y que han servido para fondo de multitud de *cuadros* holandeses. Alumbrábala la misma *lámpara melancólica* con que en teatros y *pinturas* vemos iluminada la faz del doctor Fausto [...].
>
> Aquí *no había bóveda gótica,* ni ventana con primorosas labores, *ni el fondo oscuro, los misteriosos efectos de luz* con que el artificio de *la pintura* nos presenta los escondrijos de esos químicos aburridos que, *envueltos en ilustres telarañas,* se inclinan perpetuamente sobre un mamotreto lleno de garabatos. El gabinete del doctor Anselmo era *una habitación vulgar, de estas en que todos vivimos,* compuesta de cuatro mal niveladas paredes y un despedazado techo, en cuya superficie el yeso, cayéndose por la incuria del tiempo y el descuido de los habitantes, había dejado muchos y grandes agujeros. No había papel, *ni más tapicería que la de las arañas,* tendiendo de rincón a rincón sus complicadas urdimbres. (190-91; cursiva mía)[7]

Queda el lector sin poder decidir si se trata de una habitación vulgar "de estas en que todos vivimos" o de un laboratorio gótico, si el doctor se encuentra rodeado de telarañas o no, o si efectivamente hay misteriosos efectos de luz como en las pinturas. Toda la descripción es básicamente antinómica, y otro tanto ocurre con la subsiguiente presentación del propio Anselmo:

> Anselmo era hombre *de aspecto tan poco romántico, tan del día y de por acá,* que nadie fijará en él la atención, a no ser renombrado por sus nunca vistas manías y ridiculeces y por su disparatada conversación.
>
> Era un viejo mal conservado [...] y la boca, dotada de la movilidad más grande que hemos conocido, empleaba un sistema de signos más variados y expresivos que la misma palabra. Cojeaba de un pie [...] y la mano izquierda no era del todo expedita; [...] al andar marchaba tan derecho en su camino, tan fijo y abstraído, que iba dando tropezones con todo el mundo. [...] Parecía, en resumen, uno de esos eremitas de la ciencia que se aniquilan, víctimas de su celo, y se espiritualizan, *perdiendo poco a poco hasta la vulgar corteza de hombres corrientes.* [...] (193; cursiva mía)

Difícilmente puede congeniarse la descripción del extravagante, manco y cojo Anselmo con la de un hombre "tan del día y por acá", y ciertamente el mismo narrador termina por calificarlo de poco corriente.

El origen de la manera de ser del doctor tampoco queda aclarado en el texto, pues no se puede determinar si siempre fue así de extravagante o si, por el contrario, cambió a partir de la muerte de su mujer:

> Tuvo el tal una juventud muy borrascosa, y *desde su primera edad* se notó en él gran violencia de sentimientos, desbarajuste en la imaginación, mucha veleidad en su conducta, y alternativas de marasmo y actividad que le *dieron fama de hombre destartalado y de poco seso.* [...]
>
> La verdad no se sabe; *murió Elena,* que así se llamaba su esposa, a los pocos meses de casada, *y entonces empezó Anselmo a ser el absurdo personaje* que ahora conocemos. No volvió a tener reposado y claro el juicio, siendo desde entonces el hombre de las cosas estrafalarias e inconexas [...]. (194; cursiva mía)

Incluso dentro del determinante marco explicativo final, en el que parecen aclararse los hechos racionalmente, el personaje-narrador asoma como un ser contradictorio. Después de aclarar la secuencia lógica de los acontecimientos –preexistencia de Alejandro a la creación obsesiva de Paris–, el doctor facilita, a continuación, una serie de datos que ayudan a comprender el origen de la sombra: su padre había sufrido una experiencia similar, con lo que da a entender que había predisposición genética. A pesar de ello, poco después, el narrador vuelve a insistir: "Todo lo comprendo menos la falta de antecedentes reales, de hechos que favorecieran esa predisposición de usted, determinando la serie de fenómenos psicológicos que ha referido" (225).

Las contradicciones e incoherencias señaladas dan pie a que el narrador deba ser visto con suspicacia y no con la credulidad que se le ha conferido. Se trata de un personaje que, investido estructuralmente de las características del narrador fiable, falla constantemente en su papel y deja así de ser creíble. Su anormalidad consiste, por tanto, en socavar su propia esencia, en negar, a través del discurso, su función narrativa. Su racionalidad queda en entredicho y, en este sentido, su caracterización se aproxima todavía más a la de Anselmo. Como si de un juego de muñecas rusas se tratase, los papeles en la novela se desdoblan, se multiplican

guardando, sin embargo, una misma identidad. El personaje-narrador se convierte así en eje fundamental: por un lado, asume (refleja) las incongruencias atribuidas al Anselmo-narrador; por otro, reproduce y proyecta, en tanto que "lector" del doctor, una actitud que nosotros, como lectores de *La sombra,* hemos ido, a nuestra vez, repitiendo (reflejando) a lo largo de los años. Es en este laberinto de espejos donde radica el juego galdosiano, juego que lleva en última instancia a la imposibilidad de puntualizar los términos demarcatorios de la realidad. Una incertidumbre final se cierne decididamente sobre la novela.

Si lo que el doctor Anselmo sacaba a relucir, en su relato, era el problema de lo referido, el personaje-narrador aborda, en el suyo, el cuestionamiento del referente mismo. Uno de los momentos que la crítica ha resaltado con frecuencia alude a un intercambio entre ambos personajes sobre el orden de los acontecimientos relatados:

> –El orden lógico del cuento –dije [narrador]– es el siguiente: usted conoció que ese joven galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello, se reconcentró, se aisló; la idea fija le fue dominando, y, por último, se volvió loco, porque otro nombre no merece tan horrendo delirio.
>
> –Así es –contestó el doctor–; sólo que yo, para dar a mi aventura más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés. (227)[8]

La verdad, viene a decir Anselmo, no se encuentra en lo que sería una concepción en abstracto, un orden lógico "externo" al texto, sino en la secuencia narrativa, es decir en el discurso mismo. Como afirma el narrador, los hechos inverosímiles contados por el doctor podrían tener una cierta validez –aunque fuese únicamente desde el punto de vista estético– de ser "tratados y escritos por pluma un poco diestra" (195). Es la propia mediación de los hechos, y no los acontecimientos por sí mismos, la que hay que considerar a la hora de emitir un juicio sobre la veracidad de éstos: no sólo debe tomarse en cuenta la información presentada, sino también la forma en que ésta es expresada. Cualquier intento, por tanto, de dilucidar el problema epistemológico necesita, en primer lugar, confrontar los aspectos formales, el orden y coherencia del propio discurso.

El narrador, al dirigir la atención sobre el doctor y socavar su credibilidad, al señalar al "loco" Anselmo como responsable del aspecto problemático de la obra, legitimiza su propia reconstrucción literaria. En un principio, este personaje-narrador se presenta simplemente como transcribiendo su conversación con el doctor: "No sabemos si las mentiras que contó, y que vamos a transcribir, pueden tener, arregladas y metodizadas, algún interés y visos de sentido común (197).[9] Sin embargo, la narración es ofrecida *a posteriori,* retrospectivamente, y, como afirma Germán Gullón, el narrador es quien en última instancia "lo filtra todo, incluso lo dicho por Anselmo" (*El narrador* 103).[10] La explicación racional del hecho sobrenatural depende, por tanto, del grado de credibilidad de este narrador. Pero, puesto que no es de fiar, no se puede llegar a ninguna resolución definitiva, y así la duda final con la que concluye la novela, esa interrogante abierta sobre la naturaleza misma del cuadro artístico de donde surgió Paris, adquiere plena coherencia.

La sombra resulta de la interacción de dos relatos superpuestos concéntricamente: uno, el del doctor Anselmo, centra su atención sobre el problema

epistemológico, sobre la aparición de la sombra; el otro, el del personaje-narrador, aborda la cuestión de la representación artística. La solución científica de la incertidumbre epistemológica ofrecida por la historia del doctor queda invalidada al hallarse insertada en el relato de un narrador cuyo discurso no ofrece garantías. Paris es una creación de Anselmo, como Anselmo lo es del narrador, como éste lo es, a su vez, de Galdós. El problema planteado por el escritor canario consiste en determinar el nivel de interrelación entre ellos, en indagar sobre las fronteras que unen o separan al creador de su creación, a la realidad de la ficción. Es decir, Galdós se halla reflexionando sobre los parámetros que definen la realidad. Si la aparición fantasmal de la sombra representa la base de la incertidumbre epistemológica, el hecho de que Paris cruce el lindero de un marco artístico y se inserte en la vida real abre las pautas de la incertidumbre discursiva. La comprensión del fenómeno sobrenatural queda mediada por una primera consideración sobre las reglas artísticas (novelísticas) que lo con-forman. En este sentido, *La sombra* asoma paradójicamente como una obra netamente fantástica: la incertidumbre epistemológica queda como última e irresoluta afirmación; pero, para llegar a ella, Galdós ha insertado primero un cuestionamiento del propio medio encargado de su articulación. Lo fantástico adquiere así plena relevancia en la medida en que sirve para condensar una problemática tanto ideológica como formal. Quizás se pueda decir que el resto de la producción galdosiana sea, en gran medida, un intento de resolver este dilema, de dilucidar esta sombra: investigar los términos de la realidad social y buscar su adecuada representación.

University of California
Los Angeles

NOTAS

[1] No es éste el lugar para profundizar sobre los aspectos teóricos de lo fantástico. Recojo, de manera muy esquemática y con ciertas modificaciones, las propuestas de Tzvetan Todorov en la medida en que conforman un núcleo definitorio. El tema ha sido –y es– objeto de numerosos trabajos cuya consideración desbordaría ampliamente los marcos de este trabajo.

[2] Según Marcy Schulman, "The Gothic novel, romanticism, costumbrismo, and fantastic literature are the butts of much of Galdós' humor" (36). Beyrie, por su parte, indica que "Le merveilleux demeure ici l'objet de tous les regards, un merveilleux qui dévoile très nettement sa nature magique" (71).

[3] En este sentido, *La sombra* podría ser relacionada con la obra de Edgar A. Poe más que con la de, por ejemplo, E. T. A. Hoffmann.

[4] Montesinos resaltó ya, con toda propiedad, esta característica, aunque sin profundizar en ella: "A mi juicio, lo que da más interés a *La sombra,* como documento de la iniciación de Galdós en la novela, es que esta primera tentativa sea un desesperado debatirse el autor con el problema de la realidad" (50).

[5] La explicación racional última haría de *La sombra* una obra enmarcable en lo que Todorov considera género vecino de lo fantástico, "l'étrange" o grotesco.

[6] Como indica Turner: "Therefore we soon see that ambiguity, not facile definitions, characterizes the man whose confession of mental disturbances constitutes the novel's plot. He appears to our eye as a baffling mixture of normality and abnormality, as unreal in his extravagance [...] yet as a man not unlike ourselves in many respects" (41). Otro tanto observa Austin, para quien "Anselmo seems at times more rational–in the sense of objective and unprejudiced–than does the *persona* Galdós" (40).

[7] Por supuesto, en todo esto hay una gran dosis de ironía, pero ello no invalida mis observaciones, pues, como Schulman ha demostrado, esta ironía tiene su propio lugar en la obra y obedece a otra problemática que la aquí tratada. Rodolfo Cardona, en su edición de *La sombra,* ha suprimido desgraciadamente parte de estas largas descripciones "in an effort to keep the vocabulary within the range of the intermediate student" (viii). Con ello, sin embargo, se pierde gran parte del efecto de la obra.

[8] Hay que hacer notar que el narrador, a pesar de iniciar su relato –la novela– con la frase "conviene principiar por el principio", en realidad repite el mismo esquema de Anselmo y parece contarnos la historia al revés.

[9] La frase no deja de contener cierta ambigüedad, pues no queda del todo claro si los arreglos son algo a considerar o ya han sido efectuados.

[10] Desde el principio de la novela, el narrador sabe lo que va a contar el doctor, y así lo expresa en el texto: "Lo que pasó en este matrimonio nadie lo sabe, y si es verdad lo que de boca del mismo doctor vamos a oír, fuerza es confesar que el caso es raro y merece ser puesto entre las más curiosas aventuras que en el mundo han ocurrido" (194).

OBRAS CITADAS

Amorós, Andrés. "*La sombra:* Realidad e imaginación". *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-52 (1970-71): 523-36.

Austin, Karen. "Don Anselmo and the Author's Role". *Anales Galdosianos* 18 (1983): 39-47.

Beyrie, Jacques. *Galdós et son mythe.* 3 vols. Lille: Atelier Reproduction des Thèses, Univ. de Lille III, 1980. Vol. 2.

Bosch, Rafael. "*La sombra* y la psicopatología de Galdós". *Anales Galdosianos* 6 (1971): 21-42.

Cardona, Rodolfo. Introduction. *La sombra.* Por Benito Pérez Galdós. New York: Norton, 1964. ix-xxviii.

Chorpenning, Joseph F. "Illusion, Reality and *Realidad*". *Anales Galdosianos* 12 (1977): 39-46.

Gillespie, Gerald. "Reality and Fiction in the Novels of Galdós". *Anales Galdosianos* 1 (1966): 11-31.

Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid: Taurus, 1976.

———. *La novela como acto imaginativo.* Madrid: Taurus, 1983.

Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno.* Madrid: Gredos, 1973.

Kronik, John W. "*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy". *Anales Galdosianos* 12 (1977): 71-94.

Montesinos, José F. *Galdós.* 3 vols. Madrid: Castalia, 1968-73. Vol. 1.

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

Risco, Antonio. *Literatura y fantasía.* Madrid: Taurus, 1982.

Schulman, Marcy G. "Ironic Illusion in *La sombra*". *Anales Galdosianos* 17 (1982): 33-38.

Shoemaker, William H. *The Novelistic Art of Galdós.* 2 vols. Valencia: Albatros-Hispanófila, 1980. Vol. 2.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

Turner, Harriet S. "Rhetoric in *La sombra:* The Author and His Story". *Anales Galdosianos* 6 (1971): 5-19.

ISIDORA'S ANAGNORISIS: READING, PLOT, AND IDENTITY IN *LA DESHEREDADA*

Beth Wietelmann Bauer

> En la comedia, en cualquier otro libro de imaginación, saboreaba la frase y el estilo, los donaires y las filigranas; pero en las novelas, siempre los argumentos.... ¡Ah los argumentos!... Las sorpresas, lo desconocido... lo inesperado, las anagnórisis, que dijo el pedante: ¡sobre todo las anagnórisis!
>
> (*Pedro Sánchez* 66)

The protagonist of Pereda's pseudoautobiographical novel, after describing his preference for novels packed with intrigue and adventures, provides a list of best sellers in demand in the Madrid of 1854. The catalogue includes such Dumas classics as *The Three Musketeers* and *The Count of Monte Cristo,* in addition to less well-known titles that promise passion and thrills (for example, *La enferma del corazón* or *El hijo del diablo*). Published in 1883 at the height of Spanish realism and naturalism, *Pedro Sánchez* itself employs a straightforward documentary approach that testifies to the passing of the romantic vogue. Pereda's lightheart-ed treatment of the literary tastes of his hero/reader also suggests a slightly contemptuous rejection of plot features central to the success of the popular novel, including the anagnorisis. A thorough reconstruction of the anagnorisis–the recognition or discovery of identity crucial to the dénouement of many a *folletín*–informs the narrative structure of *La desheredada.*[1] The self-enhancing anticipation of a happy ending typical of romance defines and motivates Galdós's protagonist, Isidora Rufete. Galdós's anagnorisis serves not as a plot-clinching revelation of identity but as the pretext and starting point for a comprehensive exposure of personal and social ills. This reversal of the anagnorisis and a concomitant minimization of plot buttress Galdós's repudiation of the romance and complement the text's didactic function. Because it highlights and rejects the formulas of popular fiction, the first of the *Novelas españolas contemporáneas* resists the assumptions and mental habits of both fictional (Isidora) and real readers. *La desheredada* establishes a distinction between reading as evasion and reading as analysis and self-discovery.

From Sophocles to Eugène Sue, the anagnorisis has played a prominent role in Western literature. Its incorporation into the endings of both tragedy and comedy and into a wide variety of narrative genres (including the Byzantine novel, the pastoral novel, and the sentimental romance) suggests that the recognition scene provided a particularly convenient and satisfying way of resolving conflicts and tying up the loose ends of a plot. The particular variant of the anagnorisis that readers associate with the protagonist of *La desheredada* takes its cue from a familiar romantic plot. The happy ending Isidora Rufete anticipates echoes the well-known narrative sequence in which a beautiful girl

raised by humble folk suddenly discovers her aristocratic birth. From the beginning of *La desheredada,* Isidora awaits a poignant reunion with a member of her "real" family who will recognize her through physical traits or legal documents. She lives for the happily-ever-after of romance.

In *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature,* Janice Radway analyzes the characteristic discourse of the romance and the habits of its readers. While her discussion focuses on twentieth-century female readers and romances of the Harlequin variety, many of her observations hold true for Pereda's best sellers and for novels like *La Cruz del Olivar,* the serial novel that Alicia Andreu has suggested as a possible model for the kind of text consumed by Isidora (7-10). Radway's findings are crucial to understanding the nature of the reading experience for the consumer of romances and also to an examination of the functional differences between these romances and a novel that parodies them.

Fundamental to both the romance writer and reader is the assumption that meaning exists prior to the acts of communication and reception, that there is a direct, referential, constant, and unambiguous relationship between signifiers and signifieds apparently unrelated to cultural codes and shared values: "dominated by clichés, simple vocabulary, standard syntax, and the most common techniques associated with the nineteenth-century realist novel, . . . [the romance] maintain[s] the illusion that language is a transparent window opening out onto an already existent world . . ." (Radway 189). When discussing the characteristics that make a particular romance "good," few readers mention style and language, while nearly all (including Pereda's protagonist) refer to suspenseful, satisfying plots and to particularly winning variants of the ritual happy ending. Readers as well as writers "understand the purpose of the text to be the romantic tale itself, just as they conceive the activities of writing and reading as a storytelling cycle" in which individuals tell and retell an age-old story whose essentials are already known (198). The repetitive nature of romance reading, in which each new tale varies details and descriptions without altering the essential of the romantic story and its happy ending, underscores its approximation to ritual and myth, to shared experience that provides deep psychological satisfaction as it reaffirms the dominant cultural ideology.

Norman Holland and Leona Sherman's analysis of their deep-seated responses to gothic novels reflects the particular psychological appeal of Isidora's dream anagnorisis:

> Perhaps it is the great size of the castle in relation to the heroine that reminds me of my childhood perception of adults and that permits me to project so readily my long-repressed fantasies that I will be a hero(ine) uniquely destined and renowned. I can easily associate the gothic hero(ine)'s hopes and fortunes with my own illusions of parental magnitude and personal grandeur and, in particular, with my own version of what Freud called the "family romance," the belief in my own secret greatness based on my descent from glorious and noble (and secret) parents, my ostensible father and mother being but the humble keepers of this illustrious foundling, me. . . . (219)

The attraction of the literary myth we equate with Isidora Rufete–to follow Holland and Sherman's findings–rests on its ability to nourish infantile delusions of grandeur, the narcissistic ambitions of the young child convinced of its central importance to the world. Associated throughout *La desheredada* with self-indulgence, self-contemplation in mirrors, and the unshakeable belief in her noble

superiority, Isidora presents symptoms of literary, though not full-blown clinical, narcissism.[2] Her reading habits reflect immature and largely unconscious emotional needs; they reinforce her grandiose image of herself. Isidora is a "Freudian" reader who chooses and interprets texts to afford herself the pleasure attained from indulging in infantile fantasies, from playing out inflated ego ideals. As Holland would put it, when Isidora reads she enacts her own identity theme; she replicates herself (816-18). Although Radway suggests that romance reading may have positive effects on women whose lives are constrained by patriarchal culture (209-22), there can be little question that the implied author of *La desheredada* challenges the value and values of the romance through irony, parody, and a conscious reformulation of the romantic plot.

Published first as a *folletín*, *La desheredada* utilizes and yet parodies the stressed linearity of the serial novel, a genre in which internal endings and beginnings, the introductions of individual chapters or segments, take on new prominence because of the physical and economic exigencies of population and marketing.[3] The first chapter of *La desheredada* ends suggestively, teasing the reader with a hint of growing familiarity between Miquis and Isidora. The wily young doctor asks: "¿Es cierto o no que en el Tomelloso nos tuteábamos?" (36), and lures the reader on to the next chapter with the possibility of a sentimental liaison. Even more direct in their appeals to the reader's curiosity are formulaic chapter endings typical of the *folletín:* "En el capítulo siguiente veréis, ¡oh amados feligreses, lo que pasó" (181). Yet, by employing a mock-religious epithet, the narrator parodies the timeworn conventional ending, hinting that the topoi of popular fiction are to be regarded with skepticism. Likewise, chapter headings, while often reminiscent of the exaggerated sentimentalism of the romance ("Pecado," "Cursilona," "Mariano promete," "Una tarjeta"), occasionally introduce a note of irony and call attention to the difference between *La desheredada* and pulp novels characterized by slavish adherence to hackneyed formulas. The chapter heading "Insomnio número cincuenta y tantos," for example, alludes to immeasurable psychic trauma and yet also creates an impression of boredom and indifference; the impatient "número cincuenta y tantos" encourages the reader to reexamine Isidora's romantic sleeplessness and recognize it as a cliché.

In addition to parodying the particular compositional features which the serial novel uses to engage readers, pulling them along its linear course with unanswered questions and unresolved emotional tensions, *La desheredada* rearranges the classic recognition scene and thereby mocks the formulaic happy ending itself. Whereas the typical anagnorisis, often a surprising turn of events, traditionally occurs near the conclusion of a story or play, Isidora announces her case of mistaken identity when she visits Leganés in chapter 1: "No sé si me explicaré bien; quiero decir que a mí no me correspondía compartir las penas y la miseria de Tomás Rufete, porque aunque le llamo mi padre, y a su mujer mi madre, es porque me criaron, y no porque yo sea verdaderamente su hija. Yo soy . . ." (29). The situation Isidora describes constitutes an easily recognizable and acceptable commonplace, yet she differs from most romantic heroines in that she asserts her fictional status and identifies herself from the start as a conventional type. Like Cervantes's Costanza *(La ilustre fregona)* or Preciosa *(La gitanilla)* or like her contemporary, the María of Sáez de Melgar's *La Cruz del Olivar,* she is the beautiful orphan whose nobility of character will be rewarded and confirmed by

the discovery of her noble birth. But unlike these naively virtuous heroines, Isidora anticipates the revelation of her true identity; she *expects* a specific happy ending, a tearful reunion with the *marquesa* of Aransis, and subsequent restoration of her rights.

Introduced prematurely and thereby inverted, the conventional ending adopted and proliferated by the nineteenth-century pulp novel becomes the beginning of "una historia de verdad y análisis" (123). The anagnorisis constitutes a pre-text or organizing plan designed to facilitate a different kind of "reconocimiento," a detailed examination of Isidora, her father and brother, the Peces, and all those who feed on fictions, leaving only a legacy of lies and delusions to future generations. True to the scientific spirit of the century and to the empirical thrust of the naturalistic novel (see Robin), *La desheredada* gradually incorporates the medical model of the "reconocimiento" into the tired literary formula and suggests the importance of causal relationships in the formation of human personality. Isidora's identity is not a matter of revealed truth but the product of her interactions with others, her physical and social environment, and even her reading preferences.

Posed at the outset, the question of Isidora's true origin lures the reader onward, much as her unquestionable beauty entices the male characters in the book. Only in part 1 of *La desheredada,* however, does the enigma of Isidora's real identity create suspense and incite curiosity; here the narrator teases the reader with ambiguous and conflicting statements about his protagonist's identity. When Isidora visits her aunt, the indomitable Sanguijuelera, the narrator observes: "Isidora se había figurado que su tía –o más bien tía de su supuesta madre– estaría en la puerta; pero esto como otras cosas de las que imaginaba, no resultó cierto" (39). The first sentence allows for the possibility that Encarnación Guillén is Isidora's adopted aunt, while the second reminds the reader that the young orphan tends to invent stories. Since it invites the reader to believe in the heroine's nobility, the phrase "tía de su supuesta madre" contains a false lead or snare, while the subsequent "no resultó cierto" serves as a warning to the prudent reader. This playful alternation between two possible identities (Isidora de Aransis/Isidora Rufete) continues throughout part 1 and reaches a culmination in chapter 16, "Anagnórisis." Gustavo Correa has noted that the self-referential use of the formal literary term for the age-old recognition scene underscores the fictitious nature of both *La desheredada* and its heroine's assumptions (70-71). It also calls attention to the underlying plan, the organizing thread of the first part of the novel, and signals that the long-awaited ending is imminent. The inverted and consistently ironic treatment of the anagnorisis prepares the cautious reader for a negative outcome. Indeed, the *marquesa* rejects Isidora's claim, and her refusal to play a preordained role destroys the oft-rehearsed Rufete fantasy.

If the chapter 16 encounter between Isidora and the *marquesa* leaves room for doubt–the narrator acknowledges a physical similarity between Isidora and the noblewoman's granddaughter and reports a certain hesitancy in the marchioness's rejection of the heroine–the concluding chapter of part 1 confirms the extravagant nature of Rufete's pretensions. The letter from Santiago Quijano-Quijada, a parody of the letters exchanged between Don Quijote and Sancho Panza, again refers explicitly to the literary and fictional character of the anagnorisis, the source of Isidora's illusions. Her Cervantine uncle writes: "Yo tengo gran fe en

la fuerza de la sangre, y me parece que estoy viendo a la señora marquesa echándote los brazos al cuello y comiéndote a besos. Si las cosas han pasado de otra manera, trata de que la señora marquesa venga en conocimiento de que eres hija de su hija; que yo he leído casos semejantes en los cuales un lunarcillo, un ligero vellón o cosa así han bastado para que encarnizados enemigos se reconocieran como hijo y padre y como tales se abrazaran. De esto están llenas las historias" (238). In the light of Isidora's shattering disappointment, Quijano-Quijada's "casos" seem at best farfetched. Optimistic references to downy skin and tiny birthmarks crumble, and the anagnorisis turns out to be an anticlimax as false and ridiculous as Quijano himself. While the allusion to *La fuerza de la sangre*—one of several *Novelas ejemplares* in which Cervantes uses a coincidental discovery to secure a happy ending—ironically underscores the conventional nature of the anagnorisis, Quijano's blithe portrayal of conclusions found in the "historias" (romances, most certainly) makes this stereotypical ending synonymous with mere wish fulfillment and self-delusion.

La desheredada distinguishes between two types of narrative and two kinds of reading experiences and thus formulates a model of fiction that acknowledges and asserts its fictive nature. At the same time, Galdós's novel highlights the romantic as a mode that approximates myth, the ritualistic repetition of paradigmatic stories which presuppose a total and sufficient explanation of the world as it is, was, and will be. As Kermode has observed, "Fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change. Myths are the agents of stability, fictions the agents of change" (39). *La desheredada* not only articulates this distinction between the mythic and the properly fictional, but it explores readers and reading experiences associated with these two fictional modes and establishes itself as a narrative capable of changing and re-forming the self. While this dichotomy in some way echoes Ricardo Gullón's "desdoblamiento del mundo novelesco," it operates specifically at the level of the reader, both fictional and nonfictional, and contrasts two kinds of texts rather than conflicting realities.[4]

In a recent article on the relationship between literature, psychoanalysis, and the re-formation of personal identity, Alcorn and Bracher take issue with the traditional psychoanalytic interpretation of literature which would reduce reading to the formation of narcissistic alliances based on wish fulfillment (342-43). Instead, they offer an account of reading wherein literature can play a role similar to that of psychoanalysis and effect both cognitive and structural changes in the individual psyche. By mobilizing infantile wishes and then denying fulfillment of these desires, literature can resist readers' projections and encourage changes in their customary patterns of perception and response (346-47). While it maintains (and, in part, *because* it maintains) a "negative" example of reading in Isidora and the romance, *La desheredada* offers itself as an example of a text that encourages a positive reading experience, one allied with re-formation of the self, with the educative mission of the school teachers to whom it is dedicated, and with the healing function of the young physician Miquis who prescribes "recetas" for his deluded friend.[5]

Because of its similarity to romance and the overlap between Isidora and the romantic heroine, *La desheredada* initially encourages our narcissistic identification with Isidora and promises that mythical happy ending which confirms the noble

superiority of both character and reader. Yet by resisting readers' expectations, by refusing to conform to the ritual plot, and by eventually denying its heroine her ennobling anagnorisis, the text thwarts its readers' infantile wishes and subjects them to critical analysis. Diane Urey's comments on the reader's response to *La desheredada* support this view of a dynamic and challenging text that first engages readers' sympathies for Isidora and then reorients their perceptions of the protagonist, the world, and themselves:

> The function of Isidora's claim to the *marquesado* is more than the catalyst to her actions and the *dénouement* of the story. It is not until the end of Part I that the reader can be sure her goal is illusory. Expectations are constantly revived and never totally thwarted.... This play between anticipation and partial disclosure compels involvement, as Iser has pointed out in *The Implied Reader,* and this active reader may well fall victim to the text's irony. Such a risk enhances the lesson which *La desheredada* offers in reading narrative and in reading the fictions of society which it examines. (6-7)

The reader, if strongly identified with Isidora, will have been forced to question and even reject that identification by the end of part 1. Despite strong hints, it is not really until chapter 33 that the enigma of Isidora's parentage is answered decisively. Yet by the outset of part 2, questions about Isidora's identity and expectations concerning the outcome of her story have been subtly redirected. With the knowledge that the protagonist's claims were soundly dismissed, Galdós's readers anticipate a future far bleaker than the conventional happy ending; they follow Isidora's story to see where her illusions take her, to puzzle over the source and persistence of Isidora's delusions. Only the most stubbornly romantic reader will continue to share Isidora's belief in her rights to the Aransis fortune. Because no narrative stratagems encourage participation in Isidora's new dream (legal victory in a suit against the house of Aransis), readers and protagonist diverge. Disassociated from the heroine, they witness, step by step, man by man, her downfall and focus more on her moral tragedy than on the vagaries of suspenseful plotting.

The title of chapter 33, "¿Es o no es?" with its allusion to Hamlet's dilemma, reinforces the tragic dimension of Isidora's story. Central to what Barthes would call the hermeneutic code of *La desheredada* and therefore to completion of the linear dimension of the novel,[6] the scene described in this segment constitutes a second anagnorisis parallel to the part 1 interview with the *marquesa* of Aransis. Whereas the interview with her alleged grandmother quashed Isidora's hopes for a perfect fairytale ending, the meeting with Muñoz y Nones effectively annihilates all expectations of a legal coup. The first scene entails a rejection of the anagnorisis used in the comedy or romance, and the second represents a nineteenth-century, narrative approximation or reincorporation of the tragic anagnorisis described in Aristotle's *Poetics* (36-37). For it is through the revelations of the notary/messenger that Isidora first casts aside her moral or psychological blindness, her tragic error in judgment *(hamartia),* and truly discovers herself. This discovery does not occasion a reversal whereby good fortune turns to bad (a change that actually occurs very gradually after the meeting with the marchioness of Aransis), but it does trigger a significant acceleration in the process of degeneration initiated at the end of part 1. Muñoz y Nones's revelations precipitate Isidora's fall into prostitution. The abrupt changes that

accompany her rapid descent—the loss of dignity signalled by her sudden adoption of crude speech and by her scarred cheek—evoke pity and fear in the reader and effect a cathartic release similar to the beneficial emotional cleansing Aristotle attributes to tragedy.[7]

It is in tragedy that Alcorn and Bracher find the greatest potential for re-formation of the reader:

> The disillusionment that literature (particularly tragedy) occasions involves mourning, a process that according to Melanie Klein activates reality testing and can ultimately lead to "greater independence from external as well as internal objects" (334, 360-61). Literature thus serves to prevent hubristic inflation—the formation of ego ideals that, in Sophocles' words, may "prick a man to climb to heights/ Where he must lose his footing/ And tumble to his doom" (ode 2, *Oedipus Tyrannus* 20). Much like the Oedipal conflict itself, literature pressures the self to develop more realistic and sophisticated ideals as it negotiates obstacles in the path to fulfillment. (350)

La desheredada is dominated by images of falling and aborted flight reminiscent of the language Sophocles uses in *Oedipus Tyrannus.*[8] As Risley notes, the novel portrays a continual upward and downward movement that is equated with the feverish needs of social climbers and the unrealistic inflation of their self-importance (137). By highlighting the downfall of its proud heroine, *La desheredada* aims a therapeutic needle at the soap-bubble illusions of its characters and readers alike and takes its place in a Western tradition which assumes that literature can change readers' perspectives and ultimately reconstruct their identities or stories of themselves. In contrast to other nineteenth-century novels of disillusionment, *La desheredada* openly proclaims its didactic role and concentrates on the dangers of romantic glorification of the self rather than on the painful disjunction between the poetry of the soul and the prose of daily existence.[9] It is unique insofar as it effects a radical demystification and reconstruction of plot crucial to its educative role.

Through a parody of the plot devices of the popular novel, *La desheredada* questions and defamiliarizes not only literary but social conventions. The text denies the plausibility of Isidora's dream and thereby challenges the ideological implications of the anagnorisis. Plausibility or verisimilitude in literature, Genette has shown, traditionally rests not on faithfulness to "reality" but on adherence to propriety and public opinion; it corresponds to a matrix of rules and values consonant with a particular world view or vision of reality.[10] Isidora's delusions of grandeur are based both on narcissistic fantasies and on the aristocratic assumption that nobility of birth necessarily coincides with human superiority (Andreu 13-14). In the Cervantine versions of Isidora's romance, as typified by *La ilustre fregona* and *La gitanilla,* the happy anagnorisis "explains" the mysterious beauty, graciousness, and virtue of protagonists raised in questionable environments. The ending restores and sanctions the hierarchy of class because it returns these ideal women to the ranks of the aristocracy and rescues them from interaction with the demeaned lower classes that by definition cannot really touch or corrupt them.

It is no accident that Santiago Quijano, archperpetrator of Isidora's identity hoax, firmly supports the notion of class privilege. Included among his suggestions concerning the proper conduct for a young noblewoman is a rejection of modern notions of social equality: "Dicen que la sociedad camina a pasos de

gigante a igualarse toda, a la desaparición de las clases; dicen que esos tabiques que separan a la Humanidad en compartimientos, caen a golpes de martillo. Yo no lo creo. Siempre habrá clases. Por más que aseguren que esta igualdad se ha iniciado ya en el lenguaje y en el vestido, es decir, que todas las personas van hablando y vistiendo ya de la misma manera, a mí no me entra eso. La educación general ¿traerá al fin, la uniformidad de modales? Patarata" (239). At the level of the anagnorisis and its underlying cultural assumptions, Cervantes becomes not only the master of parody and precursor but also the target for his own weapons; for if Cervantes taught Galdós to mock chivalric myths and readers who believe them, to emphasize the fictitious nature of narrative and use it as a tool for exploding myths and exploring values, his own romances ritually sustain the hierarchical social structure of Golden Age Spain. For the nineteenth-century liberal Galdós, both the literary convention and the implicit ideology are outmoded. He rejects the formulaic ending based on strict correspondence between social class and personal merit, not merely as an antiaristocratic gesture but to mock all those who expect something for nothing and assume that the simple fact of their birth entitles them to fame and luxury.

Underneath the romantic anagnorisis lie both the self-aggrandizing fantasies of the individual and the shared cultural belief in the inviolability of social privilege. By parodying and restructuring the plot of the romance and its formulaic ending, Galdós unmasks its mythic essence and reveals the ideological implications of a literature that appears to be transparent and value free. For the reader of romance, everything that was comfortably implicit becomes explicit; *La desheredada*'s every deviation from standard practice constitutes an instance of defamiliarization which alters preconceived perceptions of the world and thus educates. Unlike the romance, in which familiar archetypes lull the passive reader into complacent acceptance of the status quo, *La desheredada* requires involvement and attention on a cognitive as well as an unconscious emotional level. Galdós reinforces his implicit criticism of personal and societal escapism, of all those Isidoras who seek wish fulfillment without effort, through a reconstruction of the reading experience that challenges and renews both readers and literary practice.

University of Pennsylvania

NOTES

[1] On *La desheredada* and the *folletín,* see Andreu (7-8) and Montesinos (3-4). Ricardo Gullón consistently uses the term *folletín* to refer to Isidora's story.

[2] Any attempt to provide a psychiatric diagnosis of Isidora would be extremely risky if not totally vain. If we accept Montesinos's assertion that Isidora manifests signs of manic depressive illness (6), then we would have to say the same for many romantic heroes and heroines given to emotional extremes. For a precise psychiatric definition of the narcissistic personality, see Kernberg, who lists certain symptoms consonant with *La desheredada's* portrayal of Isidora.

[3] For details on the publication of the *folletín,* see Ferreras (237-57).

[4] For Ricardo Gullón, *La desheredada* is composed of Isidora's *folletín* and the narrator's "realist" novel, and it equates and integrates fiction and truth because of the influence each segment has on the other (312). This sense of the interpenetration of truth and fiction, or what Kermode would call fiction (truth) and myth, is precisely what is absent from the *folletines* Isidora reads and what is continually present for the reader of *La desheredada.*

[5] The suggestion that certain literary modes promote re-formation of personal identity more readily than others is only implicit in Alcorn and Bracher's essay. Culler asserts that reading theories must allow for both the role of readers and for the controlling feature of texts (67-83).

[6] For Roland Barthes, the end-oriented linearity of the classical novel is controlled by the interplay between the proairetic code (actions and sequence) and the hermeneutic code (questions, riddles, withheld secrets) (*S/Z* 28-30). As Jameson observes, the term hermeneutic, in this context, is something of a misnomer (163).

[7] Aristotle catalogues the possible variations on the discovery, classifying recognition by marks or tokens as artistically inferior (52-56). While Isidora's discovery of her true identity is hardly the sort of "astounding" turn of events that Aristotle recommends, this less dramatic revelation is consistent with *La desheredada*'s tendency to downplay plot in favor of analysis and observation.

[8] Germán Gullón rejects the possibility of a tragic dimension to *La desheredada,* in part because of a failure to reach closure that he finds antithetical to tragedy (92). *La desheredada* does end on Barthes's hermeneutic level: in chapter 33, the novel solves its central mystery by providing evidence concerning Isidora's origins. Like the archetypal tragedy, *Oedipus Rex,* Galdós's novel entails a discovery of identity and subsequent disillusionment. Just as Oedipus reappears in Sophocles's work, so a sadder but wiser Isidora resurfaces in *Torquemada en la hoguera.* This is not to say that *La desheredada* is a tragedy in the Aristotelian sense; only that it incorporates elements of the tragedy and uses them to underscore its didactic function.

[9] Galdós's *Tristana,* for example, corresponds more convincingly to the Flaubertian disjunction between the poetry of the soul and vulgar prose of existence. While that split appears in *La desheredada,* the spirit of reform evident in this novel also recalls Lukács's novel of abstract idealism (97-111), a type that he associates with Balzac.

[10] I have used "plausibility," Nancy Miller's translation of *vraisemblance,* because, as she argues, it is "a term with a richer semantic field of connotations than verisimilitude" (358). The kind of verisimilitude traditionally associated with nineteenth-century realism corresponds to Barthes's "effet du réel."

WORKS CITED

Alcorn, Marshall, and Mark Bracher. "Literature, Psychoanalysis, and the Re-formation of the Self." *PMLA* 100 (1985): 342-54.

Andreu, Alicia G. "Un modelo literario en la vida de Isidora Rufete." *Anales Galdosianos* 14 (1980): 7-16.

Aristotle. *Aristotle on the Art of Poetry.* Ed. Lane Cooper. 2nd ed. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1975.

Barthes, Roland. "L'Effet du réel." *Communications* 2 (1968): 84-89.

———. *The Pleasure of the Text.* Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

———. *S/Z.* Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1967.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction.* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1982.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas, 1840-1900.* Madrid: Taurus, 1972.

Gullón, Germán. *La novela como acto imaginativo.* Madrid: Taurus, 1983.

Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno.* Madrid: Gredos, 1973.

Holland, Norman N. "Unity Identity Text Self." *PMLA* 90 (1975): 813-22.

Holland, Norman N., and Leona F. Sherman. "Gothic Possibilities." *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts.* Ed. Elizabeth A. Flynn and Patrocinio P. Schweikart. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1986. 215-33.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1974.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction.* Oxford: Oxford Univ. Press, 1966.

Kernberg, Otto. "Factors in the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personalities." *Journal of the American Psychoanalytic Association* 18 (1970): 51-85.

Klein, Melanie. *Love, Guilt, and Reparation and Other Works, 1921-1945.* New York: Delacorte, 1975.

Lukács, Georg. *The Theory of the Novel.* Trans. Anna Bostock. Cambridge: M.I.T. Press, 1971.

Miller, Nancy K. "Emphasis Added. Plots and Plausibilities in Women's Fiction." *Feminist*

Criticism. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. 339-60.

Montesinos, José F. *Galdós.* 3 vols. Madrid: Castalia, 1968-72. Vol. 2.

Pereda, José María de. *Pedro Sánchez.* Vol. 2 of *Obras completas.* 8th ed. Madrid: Aguilar, 1974.

Pérez Galdós, Benito. *La desheredada.* Madrid: Alianza, 1978.

Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature.* Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1985.

Risley, William. "Narrative Overture in Galdós' Early *Novelas españolas contemporáneas.*" *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 135-46.

Robin, Claire-Nicolle. *Le Naturalisme dans* La desheredada *de Pérez Galdós.* Paris: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1976.

Sophocles. *Oedipus Tyrannus.* Trans. Luci Berkowitz and Theodore F. Brunner. New York: Norton, 1970.

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

THE NATURALISTIC CONTENT OF THE *LA DESHEREDADA* MANUSCRIPT

Michael A. Schnepf

The manuscript version of *La desheredada* provides intriguing information about the first of the *Novelas españolas contemporáneas* and about Galdós as a novelist. For many critics *La desheredada* stands as perhaps Galdós's most explicit sociopolitical exposé. Clarín, for example, referred to his colleague's program of "literatura incendiaria" (106). According to Berkowitz, the lack of contemporary critical response was due to the fact that "[t]he meat of *La desheredada*, it was apparent, was too raw for the literary teeth of Spain's readers and critics" (156). Robert Fedorchek has labeled the work a "platform for social criticism" (43) and pointed out many of the blows aimed at mental health care, governmental bureaucracy, juvenile delinquency, and several other deserving targets. By the same token, modern critics have consistently downplayed the naturalistic content of this work. Brian Dendle is outspoken in this matter: "I have been unable to find any but the most fortuitous resemblance between these novels of Zola and Galdós's *La desheredada*" (14). Ironically, a close study of the original manuscript of the 1881 novel reveals that Galdós was prepared to initiate his "segunda manera" in a decidedly more controversial fashion. Material discovered in the manuscript demonstrates that Galdós first conceived of *La desheredada* as a work replete with sociopolitical mordacity, emphatic determinism, and raw descriptions.

Galdós accentuates both the crudity and destructive potency of the environment in the manuscript. The neighborhood where La Sanguijuelera attempts to raise Mariano affords the clearest example; it appears even more repugnant than in the published version. Isidora wonders if "aquello era arrabal de la corte de España o un zafio y antipático poblachón bastante horrible y sucio para no ser ciudad y bastante poblado y bullicioso para no ser aldea" (1: 69).[1] Later, she concludes that "el barrio entero, sin exceptuar la tienda de su tía, éranle profundamente antipáticos. La vista y el oído se indignaban á cada paso con tanta visión innoble y tanto odioso vocablo" (1: 86-87). Not surprisingly, the *barrio* is fraught with tension, and, consequently, violent quarrels, which set the stage for the knifing of Zarapicos, break out frequently: "acudía La Guardia Civil y de aquella riña surgía otra, y de esta seis ó siete, de modo que el barrio entero se contagiaba de furor y había puños y muertes como adoquines y aparecían, como por magia, cardenales, y aun después de extinguida la pelea, duraba el rumor de ella medio día con gruñidos y apóstrofes fieros" (1: 183).

For Mariano, the severity of this environment carries over into the workplace. In the manuscript, the owner of the rope factory seeks to dehumanize his workers. The one who gives directions to La Sanguijuelera is an "autómata," more machine than man: "El huso vivo movió bruscamente la cabeza para decir que no, sin dignarse expresarlo de otro modo porque un huso que hablara podría ser un huso que no torciera. El dueño del establecimiento había inculcado

severamente, por este motivo, á los subordinados la idea de la discreción. Allí no se oía más que á las sogas" (1: 92). The rope factory itself takes on a more lugubrious air. Encarnación and Isidora must fight their way through a "telaraño-sa penumbra" (1: 88), and the shop figuratively swallows up Mariano: "La vacilación de los espirales por la dirección de la torcedura en forma de hélice hacía el efecto óptico de un suave movimiento de traslación en sentido de la longitud, y parecía una cosa lentamente tragada por aquel esófago negro" (1: 93). Isidora chooses Juan Bou as her brother's next mentor and suggests several teaching methods: "Para conseguirlo, no debía omitir el maestro ni las reprimendas ni los golpes" (2: 86). Miquis advocates a similar approach: "y por último autorizó al citado dueño para que le tratase con rigor, castigándole á su arbitrio, no perdonándole ninguna falta, hasta ver si se lograba un hombre laborioso (y ¿por qué no una persona decente?) de aquel muchacho levantisco. Aceptó tan delicada obligación Juan Bou, que así se llamaba el litógrafo, y desde el primer día empezó á poner en práctica sus funciones educativas" (2: 86).

Mariano is obviously the character who suffers most from this malignant environment. The narrator frequently pauses in the manuscript to drive home the idea that Pecado is both product and victim of his circumstances. He repeatedly describes Mariano as an abandoned youth who, because of his detrimental surroundings, has a partially formed, distorted character: "Era un hombre prematuro, como otros muchos que discurren por Madrid y que no tienen hogar conocido, ni padres, ni parientes y que viven de diversas industrias ilícitas" (2: 210). At times the picture is even more bleak: "Careciendo de principios morales, de dirección moral y religiosa, de amparo doméstico, del yugo paterno, quedaba solo y dueño de sí, en pleno porvenir de sus brutales instintos, gobernado por el fatal y abrumador principio-necesidad de la lucha por la existencia" (2: 212).

Biological heredity also plays a key role in the manuscript. Galdós portrays La Sanguijuelera in the printed version as a hardworking, practical, and honest member of the *pueblo*. But as Martha Krow-Lucal has shown, her manuscript personality proves considerably less positive.[2] Her family background, her physical and mental character, and her basic personality traits reveal a disturbed, unruly woman. She has a taste for strong liquor and little regard for men: "No había tenido hijos ni había sido casada y aun gustaba del buen aguardiente, y por nada del mundo habría colgado su vida (según decía) en la fastidiosa percha de un marido" (1: 81). She also displays a violent temperament, one that gets worse with age: "La Sanguijuelera, con el avanzar de los años, se hacía más regañona y con su sobrina tenía frecuentes reyertas" (2: 445). Her response to Isidora's revelation about the supposed link to the Aransis family is vicious and peppered with insults such as "mentecato" and "duquesa del ajo crudo" (1: 112). Encarnación's ire does not subside quickly; the "intolerable feroz vieja" chases Isidora up the street, frenetically urging her neighbors to follow suit: "A esa, á la duquesa," she screams (1: 112). Even the neighborhood urchins who heed her call to arms behave worse than those in the text: "algunos andrajosos chicuelos saltaron detrás de Isidora haciendo indecentes cabriolas y gestos" (1: 112).

But perhaps the most bizarre aspect of Encarnación's manuscript personality becomes apparent when she returns to her store: "La Sanguijuelera se metió luego en su tienda, corrió al patio, volvió, fué, vino, dió varias vueltas, como un avechucho enjaulado, y después de hablar sola un buen espacio, como un demente

accionando con febriles movimientos, cogió con ambas manos el delantal azul que de su cintura pendía, se lo llevó á los ojos, apretó fuerte, lanzó un gran berrido, y de sus ojos, de todos los orificios de su cara brotó un raudal. ¡Qué modo de llorar!" (1: 114). Her physical appearance enhances this image of a drunken hag. The vibrant, well-preserved sexagenarian of the published version first appears as a tired woman already the victim of "atroz desfiguración y decadencia" (1: 79). Galdós describes her arms as "un pellejo fláccido" and adds that her fingers "parecían pegadas con saliva" (1: 80). This extensive list of Zola-like characteristics continues to mount as the reader recalls that Rufete blood runs through Encarnación's veins. "Pero no me has dicho nada," she complains to Isidora, "cachas!, qué puñales! Y mi sobrino tu tío el canónigo?" (1: 78). The effect of this casual inquiry is far-reaching. With it Galdós completes the Rufete genetic chain and boldly underscores the transmission of hereditary maladies by adding a blatantly naturalistic figure to a family of *dementes* that already includes an unbalanced grandfather,[3] a quixotic uncle,[4] a crazed father, a daughter best described as a promiscuous visionary, a homicidal epileptic brother, and a macrocephalic grandson.

Several other aspects contribute to the darker, naturalistic quality of the manuscript. Isidora's sexual notoriety receives attention. On the night the Marquise of Aransis rejects her, Isidora pauses to compose herself and is taken for a prostitute: "Pero meditando en esto empezó á sentir que cierto individuo de orden público la miraba con cautela y ademán suspicaz paseándose despaciosamente y como centinela por delante de ella, la obligó á marcharse de allá" (1: 520). During her trip to Santander, "No hay un solo ser con pantalones que no se crea autorizado para galantearla" (2: 17). Even her *rodrigón,* José Relimpio, offers a comment in this regard. When they are down on their luck and only Isidora's bed remains, José proffers ironic hope for the future: "Sobre esa base, hijita [...] levantarás una casa nueva, mejorarás de fortuna. Pues digo, si ganas el pleito" (2: 51).

Galdós places increased emphasis on Riquín's deformity and thus intensifies the harshness of tone. In the published version, Isidora's son is a malformed yet quite adorable child. Galdós opts for a different approach in the manuscript, where he consistently refers to Riquín as "el monstruo" or "el feo" (2: 3, 22, 28, 39, 46, 394). His appearance inspires more repugnance than sympathy: "Este niño viene al mundo rodeado de tristeza. Trae consigo el espanto de su persona. Es un monstruo. Su madre y cuantos lo rodean le reciben con terror" (2: 20). Encarnación, in 1876, laments the fact that the deformity is growing so pronounced: "Pobrecito . . . me parece que cada día tiene la cabeza más grande" (2: 47). A year later, she notices that the rapid expansion continues: "la deformidad de Riquín aumentaba á ojos vistos" (2: 445). Eventually, the distorted figure of her son haunts Isidora in her dreams: "Más tarde soñaba que un feo y aburrido monstruo la llevaba á cuestas dentro de un baúl, y la sumergía en un pozo hediondo entrándola y sacándola con una cuerda" (2: 394). The child's unsightliness is so great, in fact, that it provokes a truly callous suggestion from Miquis: "Pero si viviera, yo le dije á Isidora que cuando se vea pobre, lo que no es cosa imposible ni mucho menos, con enseñar á su hijo en las ferias, podría salir de apuros" (2: 3). Not only does the accentuated physical abnormality of

Riquín add an element of aberrancy to the work, it bolsters the notion of inherited defects in the Rufete clan.

Galdós envisioned provocative commentaries of a social nature as well. Two characters from the published text display serious drinking problems: Modesto Rico is already a confirmed drunk when he first appears; José Relimpio contracts the vice later in life, but his propensity for alcohol develops quickly. Galdós does suggest the ramifications of this disease: Modesto exhibits a taste for wife beating and José literally drinks himself to death, but there is nothing in the text similar to the full-blown attack against drink in works such as Zola's *L'Assommoir*. The manuscript, however, contains an explicit antidrinking campaign which begins when Isidora suddenly notices that the streets of Madrid are rife with taverns:

> La curiosidad y la repugnancia la hacían mirar adentro cada vez que pasaba junto á una de esas puertas pintadas de rojo vivo que dan entrada á los templos de Baco. Llamábale la atención la uniformidad de su aspecto y decoración interior. Esta uniformidad es tal que cree el transeúnte ver la repetición de un mismo tipo, por ese fenómeno óptico alcohólico determinado por la influencia de la misma cosa tabernaria. El mostrador de latón con su fregadero, las sillas rojas, los vasares, y entrepaños del mismo color, y el velo son invariables y acusan extraordinaria falta de inventiva en los taberneros. (2: 215)

This plethora of drinking establishments disturbs the protagonist:

> Isidora veía con cierto espanto la frecuencia con que se repite el rótulo *vinos,* y echaba las miradas de una acera á otra leyendo en el libro de calles aquella interminable página roja de la embriaguez. Aquí *Vinos,* enfrente *Vinos;* más allá lo mismo; en la esquina *Vinos* y *Cervezas;* en la rinconada *Cervezas* y *Vinos.* Pensó Isidora, y pensaba bien que bastaba que en cada taberna se embriagara cada noche un solo hombre, para que sembrara de ello un pueblo condenado irremisiblemente á la degradación. (2: 216)

Isidora's distress in this instance almost certainly stems from firsthand knowledge of her aunt's inclination toward *buen aguardiente,* since at this juncture in the manuscript José's struggle with alcohol is more insinuation than fact.[5] It would appear, therefore, that Galdós meant to launch a strong attack against drunkenness on the national level, which would, at the same time, effectively underscore the personal struggle of Encarnación and eventually those of José and Modesto as well. Moreover, this heated indictment of taverns and drinking suggests a link between Galdós and Zola. It is difficult to read Galdós's tirade without thinking of *L'Assommoir,* where all of Paris seems to stagger through Colombe's notorious establishment. If one recalls that Zola's novel was published only a few years earlier, in 1877, and that Galdós was certainly familiar with it, the similarities in content and tone can easily be judged as more than coincidental.

The most daring assault that Galdós contemplates in the manuscript centers on the mysterious bombings that take place in part 2. In the printed version Frasquito Surupa, Gaitica, is a rough-edged denizen of the lower echelons of Madrid society who happens to be the owner of a gambling den. He employs Mariano Rufete, but the reasons why he pays him to plant a series of small bombs remain hidden. Actually, these events represent a veiled reference to a series of disturbances that were rocking Madrid at the very time that Galdós was writing the second part of *La desheredada*—from late January through June 1881. During the rule of Cánovas's Liberal-Conservative government from December

1879 to February 1881, the gambling houses of Madrid operated with impunity. Rumors of payoffs, police corruption, and other governmental chicanery abounded (Beck 133-37). When Sagasta and the liberals took office in 1881, the casinos were immediately ordered closed. Members of the gambling community did not wait long to retaliate. On the night of March 18, 1881 they initiated a terrorist campaign in an effort to pressure the Sagasta government to lift the ban, and they planted powerful explosives in strategic places around the city. There is little doubt that this is the chore that Pecado performs for Surupa. Curiously, all allusions to these events in the printed text are guarded and nebulous. Such is not the case in the manuscript, where Galdós opts for a frontal attack:

> El tal Gaitica es muy conocido en Madrid de todo el mundo, y no es de mala familia, no crea ud. Los Surupa son Pájaros por la rama materna, es decir que están emparentados con muchos personajes del partido dominante. Ya sabe ud. que hay un Pájaro director y un gran número de Pajaritos en diversos puestos y categorías. Es familia próvida y numerosa como la de los Peces, que hoy anda de capa caída. Gaitica se levanta y se abate según al gobierno le da por perseguir ó autorizar el juego. Así este y otros Pajaracos sueltan ó destrozan su presa de carne humana. (2: 530)

Galdós's manuscript condemnation of the corruption in the Cánovas government (Pájaros) is overt, blatant. He states rather than suggests the governmental involvement in the scandal, and, most damning of all, he establishes a direct family link between the repugnant Surupa, the gambling community, and the Cánovas government. It is apparent that Galdós's initial reaction was to administer a stinging direct blow to the guilty parties.[6]

Other brief but potent sociopolitical commentaries strengthen the biting tone of the manuscript. With respect to the behavior of city officials and police in the knifing incident, Galdós's mockery goes even further than in the text: "Presurosos, aunque tardíos, como hombres profundamente contrariados de que se hubiera cometido un crimen sin estar ellos cerca, aparecieron los de orden público" (1: 231). The social services representative receives similar treatment. From his perspective, the death of Zarapicos represents only a personal inconvenience: "Tarde muy desagradable fué aquella para nuestro egregio funcionario, que se vió privado de concurrir al paseo y por la noche al teatro y á la tertulia del partido" (1: 250). In spite of his promise to Pereda to avoid anything that smacked of religious controversy in *La desheredada,* Galdós cannot resist an occasional barb (Bravo Villasante 31-32). The narrator ponders the question of hypocrisy: "Hay tan distintas clases de hipocresía. Las más corrientes son las que consisten en cubrirse con el capisayo de religión" (1: 331). The elegant women begging for charity in the church provoke another caustic remark: "Mejor manera de desplumar á la gente no se ha podido inventar. La bolsa ó la vergüenza!" (2: 75). Galdós's indictment of mental health facilities in Spain takes more overt form in the manuscript, and the question of the *loqueros* draws harsh criticism: "No hay una institución bastante santa para establecer una hermandad de hércules canonizables que preste á la humanidad el servicio sublime de cuidar y amansar á los dementes" (1: 16). Canencia underscores the horror of Leganés for family and friends: "No es que padezcan en ella los pobres asilados. Para estos es un Limbo, para los que de fuera vienen, para los infelices padres, hijos, hermanos, etcetera, que se han visto obligados á encerrar aquí á una prenda de su corazón, esto es un infierno" (1: 36-37). The lack of correctional facilities for juveniles elicits equally

bitter commentary. Shortly before Mariano's execution, Muñoz y Nones complains to Isidora about the problem: "Si hubiera existido *La Penitenciaria para jóvenes* y V. me hubiera dado ese muchacho hace tres años se lo hubiéramos devuelto á Ud. reformado. Pero aquí no nos acordamos de Santa Bárbara sino cuando truena; la Penitenciaria es un proyecto y dejará de serlo cuando la juventud esté ya completamente corrompida y no tenga remedio" (2: 515).

The material discovered in the manuscript of *La desheredada* leads to several significant conclusions. The findings of the present study clearly reveal that Galdós had originally traced out a more naturalistic novel, with greater emphasis placed on determinism, violence, deformity, and sexuality. Moreover, the tirade against taverns and drinking strongly suggests that Zola's *L'Assommoir* was an influential factor at this stage of composition. The material also shows that Galdós was finally learning to control his occasionally overzealous approach to social reformation. Muñoz y Nones rants in the manuscript about the lack of facilities for juveniles, but in the published text a subtle, yet brutally efficient passage about the construction of a bullring drives the same point home with more force. Finally, the manuscript findings have powerful political ramifications. The description of Gaitica that links him and the casino scandal directly to the Cánovas government is explosive, and the mere fact that Galdós was on the verge of publishing such a passage implies that the animosity between these great nineteenth-century figures, novelist and politician, ran deeper than anyone suspected.

University of Alabama

NOTES

[1] The manuscript–MS21783 in the *Biblioteca Nacional*–consists of two parts. Part 1 contains 555 numbered pages plus an additional 37 pages of revisions. Part 2 contains 578 pages plus 12 pages of revisions. 272 pages of the entire manuscript have writing on the back. Parenthetical references are to part and page. Accentuation, spelling, and punctuation are that of the manuscript.

[2] In 1977 Martha Krow-Lucal revealed the existence and availability of the *La desheredada* manuscript. Her detailed analysis of the evolution involved in the portrayal of Encarnación Guillén serves as the basis for several of the comments in this essay. The scope of the present study goes beyond what Krow-Lucal originally reported, but the groundwork she laid is invaluable.

[3] Encarnación makes specific reference in the manuscript to the mental instability of Isidora's grandfather, the captain who appears in *Un faccioso más y algunos frailes menos*. First she accuses her young relative of "pensando en las musarañas," and then she intensifies the insult by adding: "como tu padre, como tu abuelo, como todos los Rufetes . . . maldita ralea de chiflados" (1: 110).

[4] Doctors confirm the eccentricity of Santiago Quijano-Quijada in the manuscript: "Era muy avaro, muy escéntrico, y sus convecinos decían que le faltaba algo en la cabeza. Los médicos opinaban lo mismo" (2: 546). As Muñoz y Nones reveals, Santiago's credulity is also more pronounced: "Hacía el amor á una aya inglesa, no mala. Los amigos nos pusimos de acuerdo para hacerle creer que la tal aya era una princesa disfrazada hija de un rey destronado" (2: 456).

[5] There is an early indication in the manuscript that drinking will be a significant theme. When Isidora visits the Prado Museum, she admires several works and one in particular: "Isidora se rió delante de los Borrachos, no acertando á comprender la verdad de aquella ficción del arte" (1: 125).

[6] For a more detailed account of the political battles that resulted from this *petardo* scandal, see the March 23, 1882, *Diario de las Sesiones de Cortes* (2327-34).

WORKS CITED

Alas, Leopoldo (Clarín). *Galdós.* Madrid: Renacimiento, 1912.

Beck, Earl R. *A Time of Triumph and of Sorrow: Spanish Politics during the Reign of Alfonso XII. 1874-1885.* Carbondale, Illinois: Feffer & Sons, 1979.

Berkowitz, H. Chonon. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader.* Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1948.

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

Dendle, Brian J. "On the Supposed 'Naturalism' of Galdós: *La desheredada.*" *Papers on Romance Literary Relations.* Ed. Hugh H. Chapman. University Park: Dept. of French, Spanish, Italian, and Comparative Literature, Pennsylvania State Univ., 1979. 12-28.

Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados, 1882. Madrid: J. A. García, 1883.

Fedorchek, Robert. "Social Reprehension in *La desheredada.*" *Revista de Estudios Hispánicos* 8 (1974): 43-59.

Krow-Lucal, Martha. "The Evolution of Encarnación Guillén in *La desheredada.*" *Anales Galdosianos* 12 (1977): 21-29.

Pérez Galdós, Benito. *La desheredada.* Ms. 21783. Madrid: Biblioteca Nacional.

CHANGING PATTERNS OF MECHANISTIC IMAGERY IN GALDÓS'S NATURALISTIC AND POSTNATURALISTIC NOVELS

Vernon A. Chamberlin

Human-machine comparisons appear in the novels of Galdós as early as *La Fontana de Oro* and occur repeatedly thereafter.[1] This trajectory of machine imagery reaches its peak in the extended metaphors applied to the characters' destinies in *La desheredada,* the social roles of *Tormento,* and the unhappy love affairs of *Fortunata y Jacinta.* But although naturalism, as it appeared in Galdós's works, generated the most consistent expression of mechanistic imagery,. the pattern of mechanism continued to be a useful tool for the novelist even after he had moved away from a purer naturalism to an interest in a more spiritual approach as in *Nazarín* and *Misericordia.*

The great industrial expansion of the second half of the nineteenth century was accompanied by the development of a mechanistic view of the universe and of society in the literary works of the period. Lilian Furst and Peter Skrine point out that naturalistic authors not only had a penchant for likening people to animals but also often compared them to machines:

> Man becomes an object to be observed, described and analyzed in total neutrality; his behavior can be understood like the workings of a machine, and it is as little subject to moral judgment as the machine because it is similarly determined (by heredity, milieu and "moment"). Taine in fact called man "une machine de rouages ordonnés" ("a machine with an interacting mechanism of wheels") in the preface to his *Histoire de la littérature anglaise* . . . [and added:] "the evil man is on the same plane as the good: neither is responsible for what he is, both have been conditioned by forces beyond their control." (20)

Although present in at least one of the novels of Galdós's "primera época" *(La Fontana de Oro),* mechanistic imagery becomes more prominent with the advent of naturalism in *La desheredada,* where it often works in tandem with more numerous human-animal comparisons.[2] *La desheredada*'s most graphic examples concern the protagonist's brother, Mariano Rufete. Flawed by the same defective genes as his sister, Mariano degenerates into criminality and is finally executed for attempted regicide. As in the case of Isidora, his progressive descent is repeatedly indicated by animal comparisons, but machine imagery, although less frequent, serves the same artistic purpose. In *La desheredada*'s initial chapter (entitled "Final de otra novela"), Tomás Rufete, the progenitor of Mariano and Isidora's defective genes, is soon to expire in the Leganés mental asylum. Each of his attendants on the male ward is "una máquina muscular . . . con brazos de hierro."[3] Rufete flees from them "maquinalmente" (968), for their only therapy is the "maquinaria" which inflicts upon the patient streams of ice-cold water, "como agujas de hielo . . . [y] con áspero chirrido del acero" (970). Further dehumanization is seen also in the case of a fellow patient who paces the floor like an

oscillating pendulum and believes that he has "dos máquinas eléctricas en la cabeza" (975).

Young Mariano is destined to become by the end of the novel as unfortunate as his father, and mechanistic imagery helps to communicate the process and his final status. Not only adverse heredity but also negative environments contribute to Mariano's gradual dehumanization. The negative environments include industrial work with unpleasant, noisy machinery. Unable to benefit from schooling, Mariano goes to work at the age of thirteen. As Isidora is shocked to discover, her brother, working a treadmill in a rope factory, must spend the day in utter darkness. Eamonn Rodgers finds Galdós's description of the rope factory much like "the Naturalistic 'set-piece' descriptions of industrial conditions in the late nineteenth century" (75). Thus it is understandable that Mariano comes to hate his machine: on the very day that he kills another boy, he feels that his hands and part of the machine are all one object (1009). This dehumanizing process reaches such a state in volume 2 that, while working with another machine in a printing shop, "[muchas veces Mariano] se suponía también compuesto de piezas de hierro que marchaban a su objeto con la precisión fatal de la Mecánica" (1081).

The "objeto" toward which Mariano is relentlessly moving turns out to be his execution for attempting to assassinate the king. The last time Mariano is seen in the novel is on the day he fires at the monarch. Upon hearing the discharge of Mariano's pistol, the enraged crowd mechanically attempts to destroy him. Although the details are different, Mariano, like his father before him, ends up in machine-like hands. The reader's final vision of Mariano is that of one caught in the gears of an avenging machine, "cuyo engranaje de brazos y manos le oprimía, como si quisiera pulverizarle" (1148).

To a lesser extent mechanistic imagery is also appropriate for Mariano's sister. When Isidora goes to her climactic interview with the Marquesa de Aransis near the end of volume 1, the narrator reports: "Andaba como una máquina. Su corazón no era corazón, sino un martinete que daba golpes terribles" (1053). Then, after being rebuffed by the *marquesa,* Isidora allows herself to be carried along by the crowd celebrating that night the abdication of King Amadeo I: "El contacto de la muchedumbre, aquel flúido magnético conductor de misteriosos apetitos que se comunicaba de cuerpo a cuerpo por el roce de hombros y brazos, entró en ella y la sacudió" (1059). Late in volume 2 when Isidora is arrested, she reacts to the shock: "Veía las cosas, las tocaba, preguntaba, y aun respondía como cediendo a una fuerza mecánica" (1127). Finally, in the novel's concluding paragraphs, when Isidora decides to become a prostitute, she has lost all notion of free will. "Es mi destino," she says. Although mechanistic imagery would be appropriate for her at this point, the narrator chooses to confirm his more total mechanistic view by shifting instead to Isidora's godfather and recording the latter's reaction to her terrible decision. Having been described already as dependent on increasing amounts of alcohol, José Relimpio now "anduvo como desconcertada máquina . . . [y] encontró una botella" (1161).

In *Tormento* Galdós continues to have recourse to mechanistic imagery but with a different emphasis. As the rough and ready *indiano* protagonist, Agustín Caballero, makes a concerted effort to adapt to life in Madrid, it is often necessary for him to "sostener el austero papel de persona intachablemente legal, [ser] rueda perfecta, limpia y corriente en el triple mecanismo del Estado, la

Religión y la Familia" (1521). By the end of the novel, however, Caballero realizes it is foolish for him to think that he can be "una rueda perfecta en estos mecanismos regulares de Europa." He was better off in America, he says, with his "salvaje albedrío" (1562). He decides to live accordingly even in Spain and does so at the climax of the novel by making Amparo Sánchez Emperador his mistress rather than his wife.

Mechanistic imagery is also appropiate in the case of Amparo. An orphan girl who has been involved with a priest, she is continually torn between her desire to marry Caballero and her fear that her past will become known. On one occasion Amparo is so troubled by her problem that she cries out in her sleep, "cual si la infeliz estuviese en una máquina de tormento y le quebrantaran los huesos y le atenazaran las carnes" (1491). Late in the novel Amparo finds herself "cada vez más privada de voluntad, de discernimiento y de resolución," so that she answers "maquinalmente" and goes "por la calle como un autómata" (1553). Deciding to confess her past to her fiancé, she arrives at Caballero's house only to find him gone:

> Estas bromas del Acaso, ¡qué pesadas son! Estas aparentes discrepancias del reloj eterno, haciendo coincidir unas veces los pasos de las personas; otras, no; contrariando siempre los deseos humanos, ya para nuestro provecho, ya en daño nuestro, son la parte más fácilmente visible de la gran realidad del tiempo. No apreciaríamos bien la idea de continuidad sin estos frecuentes desengranajes de nuestros pasos con la dentada rueda infinita que no se gasta nunca. El Arte, abusando del Acaso para sus fines, no ha podido desacreditar esta lógica escondida, sobre cuyos términos descansa la máquina de los acontecimientos privados y públicos, así como éstos vienen a ser pedestal del organismo que llamamos Historia. (1554)

When Amparo learns that her fiancé has gone to talk with a person who holds two of her love letters, the narrator says (reminiscent of Isidora in *La desheredada*): "Su corazón no era corazón: era maquinilla loca que corría disparada y se iba a romper de un momento a otro" (1554). Amparo now sees no way out but suicide, and she sends her fiancé's servant, Felipe Centeno, to a pharmacy with a request for poison. Before he leaves, Felipe starts a large mechanical music box which has cardboard birds attached to its top: "Voy a dar cuerda a la caja de música de los pajarucos. Así se entretendrá usted mientras esté sola" (1555). Although the music box had earlier been introduced as one of the presents Agustín was buying for his future wife, it now has a negative effect on Amparo and, in naturalistic fashion, underscores her own lack of free will.[4] As Amparo thinks of suicide, "Los pájaros de cartón, animados por diabólico mecanismo, ponían a esto comentarios estrepitosos con su cantar metálico y aleteaban sobre las ramas de trapo. Era como vibración de aceradas agujas o alfileres, música chillona que rasgaba el cerebro. Amparo creía tener todos los pájaros dentro de su cabeza" (1555). Fortunately Centeno and the pharmacist perceive the danger, and Amparo ends up drinking only a harmless substitute instead of the poison. And, because Caballero has decided to recover his "salvaje albedrío" and not become a "rueda," he can offer her (and she can accept) domestic happiness outside the usual "mecanismo social" (1563).

In *Fortunata y Jacinta,* too, mechanistic imagery is an important aspect of the author's technique, and the question of determinism versus free will, already seen in *La desheredada* and *Tormento,* is again addressed. Maxi Rubín, early in book 2,

asks: "¿Soy yo alguna máquina? . . . ¿No tengo mi libre albedrío?" (192). The answer to his question is developed through the pages of three volumes. Other characters and the narrator, all sometimes expressing a mechanistic view of life, play important roles in the artistic elaboration of the answer. Maxi's aunt, for example, foresees that he will have problems "dentro de la máquina del matrimonio" (220). The bride's marriage counsellor, Father Nicolás Rubín, appears completely incompetent, and the narrator charges him with "desgobernando, en fin, la máquina admirable de las pasiones" (216). Thus it is no surprise that Maxi soon identifies with a functioning/non-functioning windmill (see Chamberlin, "Poor Maxi's Windmill"). When the windmill functions, Maxi feels good; when it is not working he becomes panicky and depressed. Galdós is clearly drawing upon the age-old association of a pump with masculine sexuality (Farmer and Hensley 320; Reuben 8), preparing the reader for Maxi's eventual inability to perform the physical act of love. Paralleling an earlier inability of the windmill to function when Fortunata wants it to, Maxi turns out to be impotent on his wedding night: "El pobre chico no se encontraba en aptitud de expresarle su desmedido amor de otro modo que por manifestaciones relacionadas exclusivamente con el pensamiento y con el corazón. Palabras ardientes sin eco en ninguna concavidad de la máquina humana, impulsos de cariño propiamente ideales, y de aquí no salía, es decir, no podía salir" (274).

Maxi's marital problems eventually cause him to become mentally ill and, at the end of the novel, to be confined to the Leganés asylum. It is understandable that in the penultimate chapter he has no reason to disagree when his sometime alter ego, José Ido del Sagrario, says: "No somos dueños de nuestra vida. Estamos engranados en una maquinaria, y andamos conforme nos lleva la rueda de al lado. El hombre que hace el disparate de casarse se engrana, se engrana . . . y ya no es dueño de su movimiento" (491). Later, after thinking about his own situation, Maxi voices complete agreement and arrives at an answer to the question he posed nearly three volumes earlier ("¿Soy yo alguna máquina? . . . ¿no tengo mi libre albedrío?"). Seeing no possibility of free will, he says: "Aquel hombre lo decía: 'Estamos engranados en la máquina, y la rueda próxima es la que nos hace mover. Sus dientes empujan mis dientes y ando'" (492).

Mechanistic imagery (as Goldman has noted) is also used in the characterization of Fortunata. Just as her husband's sexual problem is communicated by means of the intermittently functioning windmill, so Fortunata's resulting frustrations are communicated through her interest in water delivery systems: not only parts of the very same windmill but plumbing in general. She finds herself—without understanding why—standing and contemplating plumbing supplies in a store window. Subsequently she dreams about this experience "ante el escaparate de la tienda de tubos . . . ¡Cuánto tubo! Llaves de bronce, grifos y multitud de cosas para llevar y traer el agua" (409). While this type of imagery delineates one specific aspect of Fortunata's emotional life, imagery of a more cosmic nature soon helps her to evaluate her feelings in regard to the overall situation and to explain why she can again accept Juanito Santa Cruz as lover: "Tenía la antigua y siempre nueva pasión tanto empuje y lozanía . . . [que] se consideraba Fortunata . . . como ciego mecanismo que recibe impulso de sobrenatural mano . . . por disposición de las misteriosas energías que ordenan las cosas más grandes del universo, la salida del sol y la caída de los cuerpos graves" (277).

When, at the climax of book 2, Fortunata's second attempt at living with Maxi fails, "Las ansias amorosas se cruzaban en su espíritu con temores vagos, y al fin venía a considerarse la persona más desgraciada del mundo, no por culpa suya, sino por disposición superior, por aquella mecánica espiritual que la empujaba de un modo irresistible" (289). Fortunata's life is also complicated by the inconsistent amorous interest of Juanito Santa Cruz, the only man she is destined to love. He comes to her periodically "[al] dejarse mover de la fuerza centrífuga" but then, after a while, always returns to his wife in a "movimiento centrípeto" (312).

Hard knocks can temporarily dehumanize Fortunata, making her like either a machine or an animal. After the fight with Jacinta, for example, she returns home "como una máquina" and throws herself on the sofa, "dando un rugido . . . [revolcándose] como las fieras heridas" (409). At these times she may also perceive things in mechanistic terms. In an argument with Juanito (later recalled from her point of view), his angry words "se repetían sin cesar, como la pieza de una caja de música, cuyo cilindro, sonada la última nota, da la primera" (463). After Juanito abandons her, Fortunata almost knocks on his door for a confrontation, propelled by "impulsos . . . irresistibles y mecánicos" (324). Realizing the futility of this situation, however, she goes elsewhere and sits for a long time, "viendo pasar tranvías y coches en derredor suyo, como si estuviese en el eje de un tiovivo" (326). But Fortunata always rebounds from these situations, and, as Goldman says, by the end of the novel, in contrast to Maxi, she has become free of deterministic forces.[5] There are many reasons for her liberation, one of which, I believe, is that along the way she has gained a more sophisticated understanding of society and how to cope with it: "¡Qué cosas hay, pero qué cosas! . . . Un mundo que se ve y otro que está debajo, escondido . . . Y lo de dentro gobierna lo de fuera . . . pues . . . claro . . . , no anda la muestra del reloj, sino la máquina que no se ve" (366).

Other uses of mechanical metaphors in *Fortunata y Jacinta* include clock imagery for Doña Lupe, "cuya existencia era muy semejante a la de un reloj con alma," whose morning organization "era esto como si *se diera cuerda*" (356-57), and whose eye movements are "casi maquinales" (357). Such tropes have led one critic to refer to "la gran maquinaria que es la novela *Fortunata y Jacinta* . . . un inmenso reloj en el que cada ruedecilla o personaje ocupa un lugar y ejerce una función" (Ortiz Armengol 5). Male characters (Feijoo, Maxi, and Moreno Isla) sometimes reveal a mechanistic view of their own bodies (339, 348, 388, 445, 447), while Jacinta has a "molinillo en el corazón," grinding away, processing intuitions and bits of information regarding her husband's infidelities (313). Most interesting is the attitude of the narrator towards his craft. In book 2, he asks the reader's indulgence concerning details and circumstances which might seem childish, but he assures the reader that they will turn out to be important and have their "engranaje efectivo en la máquina de los acontecimientos" (249). An illustration of this technique is subsequently provided in the details preceding Fortunata's reacceptance into the Rubín household (book 3). Feijoo astutely maneuvers behind the scenes to influence one at a time each member of the family to readmit Fortunata. Echoing the narrator's statement in *Tormento,* the narrator here says that these machinations and their result are similar to those of historical events in national life, "Que llegan a ser efectivos sin que se sepa cómo,

pues aunque se lo sienta venir, no se ve el disimulado mecanismo que los trae" (362). Most significantly, a chapter entitled "Naturalismo espiritual" (III, 6) foreshadows a later development of mechanistic imagery in the works of Galdós (in *Nazarín*) when Guillermina Pacheco is able to face "las obligaciones más penosas del arte de cuidar enfermos [y hacer] las faenas más repugnantes" by being machine-like (382).

As late as 1891, in *Tristana,* machine imagery continues to be a notable element in Galdós's novelistic technique, even though it is less frequent. The narrator reveals a mechanistic view of society as he distances himself from some of the ideas of a character: "Se nos ponen los pelos en punta de pensar cómo andaría la máquina social si . . . [prevaleciesen] los disparates de don Lope" (1547). In addition, on two occasions there is passing mention of dehumanization in persons who are dominated by much stronger personalities. The first instance shows the influence of Horacio Díaz's "feroz abuelo" on two characters who work in the old man's pharmacy, Horacio and a long-time employee: "Adaptábase [Horacio] poco a poco a tan terrible molde . . . remendando involuntariamente la actitud sufrida y los gestos mecánicos del amarillo y calvo dependiente, que . . . [ya carecía completamente] de personalidad" (1557). More important, Tristana, handicapped by adverse heredity, is forced to live with the aging, repugnant Don Lope, who exploits her sexually.[6] The narrator gives one instance as typical. At night Don Lope summons Tristana to his bedroom by means of a bell, "y [ella] acudió cediendo a una costumbre puramente mecánica" (1567). Although this action concerns only one aspect of Tristana's problem-riddled relationship with Don Lope, it might be considered a metaphor for all of the troubled aspects of the relationship, because Tristana never becomes strong enough to liberate herself from the mechanism in motion.

By the second half of the 1890s Galdós had moved away from the tenets of naturalism and was writing in accord with an entirely new aesthetic. Now a much stronger protagonist appears, one who is not flawed by negative heredity or weakened by adverse environments. Consequently, the protagonist does not degenerate or become dehumanized during the course of the novel. On the contrary, in *Nazarín* and *Misericordia,* the main character ascends to a state of Christ-like spirituality near the end of the novel. Because Galdós has lost interest in the question of determinism versus free will, mechanistic imagery is no longer an appropriate marker along the trajectory of the protagonist.[7] This new aesthetic is reflected in *Nazarín* during the protagonist's conversation with the *alcalde.* Father Nazarín says: "En la Humanidad . . . [se nota] una feliz reversión hacia lo espiritual . . . . No podía ser de otra manera. La ciencia no resuelve ninguna cuestión de trascendencia de los problemas de nuestro origen y destino . . . . Después de los progresos de la mecánica, la Humanidad es más desgraciada; el número de pobres y hambrientos, mayor; los desequilibrios del bienestar, más crueles" (1725). Nevertheless, the narrator of *Nazarín* (like the earlier narrator of *Fortunata y Jacinta*) has recourse to *lo mecánico* as he provides an insight into his creative process: "Días tuve de no pensar más que en Nazarín, y de deshacerlo y volverlo a formar en mi mente, pieza por pieza, como niño que desarma un juguete mecánico por entretenerse armándolo de nuevo" (1691).

Subsequently, the novel has only one significant use of mechanistic imagery, which concerns one of the protagonist's disciples. When Nazarín, Beatriz, and

Ándara are caring for the victims of a smallpox epidemic in a town west of Madrid, conditions are so bad that Ándara can carry out her charitable work (and grow spiritually) only by disassociating herself from her own humanity. Reminiscent of Doña Guillermina in *Fortunata y Jacinta,* Ándara "se movía como una máquina, y desempeñaba todos aquellos horribles menesteres casi de un modo inconsciente. Sus manos y pies se movían *de por sí*. . . . Procedía bajo la sugestión del beato Nazarín como muñeco dotado de fácil movimiento. Sus sentidos estaban atrofiados" (1734).

In *Misericordia* there is another change in Galdós's use of mechanical imagery. In earlier novels a mechanical action almost invariably had a negative connotation, but in *Misericordia* positive associations sometimes occur with mechanical tropes. When Frasquito Ponte receives news of an unexpected inheritance, the narrator describes his jubilation: "se lanzó a la calle, ávido de aire, de luz, de ver gente, de recrearse en cosas y personas. Del tirón, andando maquinalmente, se fue hasta el paseo de Atocha, sin darse cuenta de ello" (1970). When Ponte decides to celebrate by treating himself to a meal in a tavern, the narrator combines the two naturalistic dehumanizing metaphors used so effectively during the 1880s, animal and machine imagery, into a single description of a minor character–but now for purely comic effect. Ponte observes (and later talks with) a man who has a pronounced "rostro gimioso." The monkey-faced man is eating "pausada y metódicamente una ración de caracoles." The narrator explains: "Era verdaderamente una máquina para comerlos porque para cada pieza empleaba de un modo invariable los mismos movimientos de la boca, de las manos y hasta de los ojos . . . siempre a compás, con igualdad de gestos y mohínes . . . como figurilla mecánica de caja de música . . . [que se mueve] a cada vuelta de manubrio" (1972). The music box of *Tormento,* which suggested in that novel the culmination of despair, now is used exclusively for entertainment, tracing Galdós's evolution away from the tenets of naturalism.

The novels considered in this study confirm that, like Zola (Duncan 10-12) and other European authors of the period, Galdós used mechanistic imagery to suggest a deterministic view of society but then went on to temper that view with a more spiritual approach to his characters. Mechanistic imagery (in consonance with Furst and Skrine's observation concerning naturalism) is most prevalent during the naturalistic period, reaching its peak of versatility in *Fortunata y Jacinta.* Echoes of this technique may still be observed in *Tristana,* when mechanism is used once in the characterization of the protagonist. By the late 1890s, however, mechanistic imagery no longer occurs in conjunction with the protagonist: in *Nazarín* it describes one character's specific activity; in *Misericordia* it describes the elated emotional state in a secondary character and humorously depicts an incidental character. Mechanistic imagery, therefore, appears to have become for Galdós a useful tool that outlived a purely deterministic view of society and continued to resurface in his later works.[8]

University of Kansas

NOTES

[1] Mechanistic imagery in *La Fontana de Oro* was first reported by Wright 19-20 and its continuations noted by Goldman 69.

[2] For a discussion of human-animal comparisons during Galdós's naturalistic period, see Chamberlin, "'Vamos a ver las fieras'" and "Social Darwinism."

[3] The attendants on the female wards, in contrast, are Sisters of Charity.

[4] The music box is described as "una jaula de pájaros, todo figurado, con música, y cuando se le da al botón que está por abajo, *tiriquitiplín* . . . empiezan a sonar las tocatas dentro, y los pájaros mueven las alas y abren el pico" (1486). When other characters tour Agustín's new house, they see not only the music box but also a very modern cooking range: "un grandísimo armatoste de hierro, de pura industria inglesa, con diversas chapas, puertas y compartimientos. Era una máquina portentosa. 'No le faltaba más que las ruedas para parecer locomotora', decía [un pariente]" (1533).

[5] For a discussion of Jacinta's observation after a visit to a textile factory, "Vale más ser mujer mala que máquina buena," and how this comment might apply to Fortunata, see Goldman.

[6] Tristana's manic-depressive personality is inherited from her mother, who became ill following the death of her husband. Tristana herself is characterized as manic-depressive (and her real-life prototype, Concha-Ruth Morell, is so considered today). See Madariaga de la Campa (76-88) and Chamberlin, "Realism and Artistry."

[7] Animal imagery is also no longer a sign of degeneration in these novels (Chamberlin, "Animal Imagery").

[8] The dramatic works in the following period also show significant mechanistic imagery. See for example *Electra:* I, 9; III, 10; IV, 10.

WORKS CITED

Chamberlin, Vernon A. "Animal Imagery and the Protagonist in *Nazarín* and *Misericordia.*" *Hispanic Journal* 10 (1988): 7-14.

———. "Poor Maxi's Windmill: Aquatic Symbolism in *Fortunata y Jacinta.*" *Hispanic Review* 50 (1982): 427-37.

———. "Realism and Artistry in Galdós's Use of Light and Shadow in *Tristana.*" *La Chispa '85.* New Orleans: Tulane Univ., 1985. 57-64.

———. "Social Darwinism: An Unnoticed Aspect of Galdós's Animal Imagery in *Miau.*" *Romance Quarterly* 35 (1988): 299-305.

———. "'Vamos a ver las fieras': Animal Imagery and the Protagonist in *La desheredada* and *Lo prohibido.*" *Anales Galdosianos* 23 (1988): 27-33.

Duncan, Phillip A. "Zola's Machine-Monsters." *Romance Notes* 3 (1962): 10-12.

Farmer, John S., and W. E. Hensley. Vol. 5 of *Slang and its Analogues.* Edinburgh: n.p., 1902.

Furst, Lilian R., and Peter N. Skrine. *Naturalism.* London: Methuen, 1971.

Goldman, Peter. "O máquina buena o mujer mala: Visión determinista y conciencia temporal en *Fortunata y Jacinta.*" *Revista de Estudios Hispánicos* 21 (1987): 67-91.

Madariaga de la Campa, Benito. *Pérez Galdós: Biografía santanderina.* Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1979.

Ortiz Armengol, Pedro. *Relojes y tiempo en "Fortunata y Jacinta."* Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978.

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

———. *Electra.* Vol. 6 of *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 2nd ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1958-66.

———. *Fortunata y Jacinta.* Vol. 5 of *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 2nd ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1958-66.

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

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

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

———. *Tristana.* Vol. 5 of *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 2nd ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1958-66.

Reuben, David R. *Everything You Ever Wanted to Know about Sex.* New York: Bantam Books, 1971.

Rodgers, Eamonn. *From Enlightenment to Realism: The Novels of Galdós 1870-1887.* Dublin: n.p., 1987.

Wright, Chad C. "Artifacts and Effigies: The Porreño Household Revisited." *Anales Galdosianos* 14 (1979): 13-26.

THE READER'S ROLE IN *TORMENTO*: A RECONSTRUCTION OF THE AMPARO-PEDRO POLO AFFAIR

Rodney T. Rodríguez

"Aquello pasó, se borró, es como si no hubiera sucedido" (1509). These wistful thoughts of Amparo, the heroine of Galdós's *Tormento,* sum up her hopes to erase any knowledge or memory of her love affair with the priest Pedro Polo. Now engaged to the wealthy *indiano* Agustín Caballero, Amparo labors to cover up her liaison, fearing that her fiancé will break off the engagement if her scandalous past becomes known. The narrators collaborate in the collusion by arranging the plot structure to conceal the events that occurred during the four-year courtship. Yet, as Diane Urey has noted, "only by knowing Amparo's past can we make sense of her present" (51). Herein lies the critical task confronting the reader of *Tormento:* how to bring to light the deliberately obscured past.

The two principal narrators of *Tormento*–the realist and the feuilletonist–are the chief architects of the web of deception. [1] In the opening scene of the novel, the *folletín* writer, Ido del Sagrario, whispers in Felipe Centeno's ear the sordid details of Amparo's past, but the narrator, wishing to protect the heroine's reputation, omits Ido's words in the discourse. To frustrate further the curious reader, Ido refuses to divulge what he knows of the matter in his projected novel based on Amparo's life, because it does not conform to the stereotype of the romantic heroine he envisions nor to the moralistic aims of his type of fiction.

The realistic narrator, who would normally be expected to deconstruct the text of the feuilletonist by providing the necessary documentation for the reader to form an accurate picture of reality, collaborates in this case with his artistic adversary by blotting out all traces of the affair. [2] For this narrator is not omniscient; he is a member of the cast who knows the various characters of the novel personally. As such, this actor-narrator has personal preferences, and he sympathizes with Amparo and protects her by narrating the events of her life in a favorable manner. In so doing, he becomes a major accomplice in the collusion.

Amparo is surrounded by people who know about her past, yet these persons, for varying reasons, withhold their knowledge. Felipe Centeno, for instance, feigns surprise when Ido whispers the secret in his ear, but Felipe had witnessed the whole affair while working for Pedro Polo in *El doctor Centeno,* and he even saw his master leaving Amparo's house one evening. Felipe agrees with Ido that this information should never be disclosed; to him, Amparo is an angel of mercy who came to his defense when Polo fired him and who even gave him money. Could the motive for Amparo's generosity be to keep the boy from divulging what he knows? That would not be the only time Amparo tries to buy silence. The funds that she appropriates from Agustín's allowance and hands to her sister have the scent of hush money as well, for Refugio knows of the affair,

but Amparo insists that her younger sister "behave," which in this case includes keeping silent, if she expects to receive future appropriations. Ido, destitute and out of work, uses his knowledge of the affair to enlist Amparo's help in recommending him to Agustín as his secretary, and Amparo, who detests the scarecrowish hack writer, obliges him to assure his silence.

Pedro's sister, Marcelina Polo, possesses the most incriminating evidence: Amparo's love letters to Polo. However, she too keeps her lips sealed: "Mi boca es un broche," and she agrees with Ido and Felipe that "hay verdades que no son para dichas" (1574). Marcelina protects her brother's interests, but despite her vow of secrecy she confides in Agustín's cousin Rosalía Bringas, the person most likely to spread the news. Surprisingly, however, Rosalía joins the chorus of mutes saying: "Esto, como cosa pasada y muy vergonzosa, debe quedar en el secreto de la familia" (1564). Rosalía's motives for keeping quiet are difficult to determine; she claims to protect her cousin's feelings, but, more likely, she foresees the long-term economic advantages of harboring the secret.

The reader, faced with this collusive effort by the characters and the narrators to withhold information, wonders where Galdós's real artistic motives lie. Generally, in realist fiction, it is presupposed that the author, intending to duplicate reality according to the laws of cause and effect, provides the necessary facts to justify or explain the outcome. In *Tormento,* however, an important set of facts germane to its understanding has been omitted or obliterated from the plot, causing the novel to have gaps and silences which obscure the reader's comprehension. As a result, for Diane Urey, *Tormento* is a discontinuous text in which "the reader creates the continuity by filling in the text's empty space" (47); we can never really get to know the truth because "we are forever guessing, never certain of what 'really' happened; there is no ultimate closure. To conclude Galdós's story it must become our own as we write its unwritten words through our reading" (48).

One might challenge the notion that the reader must play a "guessing" game to satisfy what Roland Barthes calls "the expectation and desire for . . . solution" (75). Umberto Eco insists that an open text "cannot afford whatever interpretation" (4); instead, "it outlines a 'closed' project . . . as a component of its structural strategy" (9), and the reader, "as an active principal of interpretation, is part of the picture of the generative process of the text" (4). The collusion and deception as well as the unusual demands placed on the reader are part of Galdós's "strategy." By untangling the web of deception, the readers become bound in a nexus of artistic concerns that force them to probe the nature of truth and its role in fiction.[3] Galdós, therefore, counts on his readers to reconstruct Amparo's past in order to understand his message. If one could determine that Polo victimized Amparo to satisfy his self-serving interests, then one would sympathize with the heroine's decision to abandon him and marry Agustín. On the other hand, if it were discovered that Amparo was a coquette who wittingly swept Polo off his feet and who, upon finding a more lucrative match, broke off with Polo, now madly in love with her, then one might have second thoughts about Amparo's character and about Galdós's motives. For Urey, the reader can never make such a determination "since [the truth] is never written" (51). Actually, it is not written with the same signifiers used to relay the plot of the

novel, but it *is* expressed in another system of signs and symbols, codes and subcodes that lie beneath the lexical level of the text.

Since the Amparo-Pedro Polo affair is *intentionally* concealed in *Tormento,* it is part of the author's "closed project," and the reader's role is to bring it to light. Barthes, reflecting on the equivocations that result from the conflicting narrative voices in Balzac's novella *Sarrazine,* remarks that they are "emitted . . . with a view toward a communication" (145). In *Tormento,* the components that appear to block the reader's "view" actually open a window "with a view toward communication" that ultimately leads to meaning, a meaning not simply acquired through the "images of our own reading" (Urey 49) but extracted from the intricate track of evidence the novelist has skillfully laid.

An author, in producing a text, envisions a particular reader–a "model" reader, to use Eco's term–who is "supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them" (7). Galdós usually places great demands on his readers, and in *Tormento* he has not only foreseen a reader who is prepared to play the role of sleuth but one who is familiar with his earlier novel, *El doctor Centeno,* since Amparo's past reaches back into the novelistic space of the 1883 work. Polo and Amparo are first presented together at a dinner party during the opening scenes of *Centeno.* The reader does not view them directly; Felipe is seated in a vestibule with access to the dining room, and the narrator records only what Felipe is able to see and hear. At one point the narrator allows the reader to overhear a conversation that is taking place in the adjacent room between two guests who, at this point in the narration, have not been identified. The discourse is a series of seemingly disjointed statements that follow a chronological order and from which the reader can extrapolate a story: "No, por Dios," "Vamos, Amparo, esta copita," "Ay, no, no, don Pedro, por Dios," "Jesús, qué melindrosa," "¿Pero usted me quiere emborrachar?" "Vamos . . . , así, valiente," and "Ay, cómo pica" (1321). This conversational text plants a number of presuppositions: 1) Polo is playing an aggressive role, while Amparo is being submissive; 2) Polo wants Amparo to have a drink; 3) Amparo, pretending to resist, eventually takes a sip. The reader can carry these observations one step further and speculate on the motives for the characters' behavior, but the answers to such questions would be entirely subjective. For instance, why does Amparo refuse the drink at first, only to accept it later? It could be because she does not care to drink and is being forced to do so, or she likes to drink but is acting coy. The reader, however, can safely make an inference that the course of the text upholds: the two are enjoying each other's company. Common frames of reference produce this hypothesis: we have all read about or experienced similar scenes that occur among friends during festive occasions.

This brief introduction to Amparo is followed by a scene in which other dinner guests make observations about her. Florencio Morales calls her and her sister "dos ángeles . . . ; trabajadorcitas, modestas" (1323). The students Ruiz and Cienfuegos, talking privately, have a different view: "se decían disimuladamente cosas picantes sobre las dos agradabilísimas niñas," whom they would like to treat "con la mayor confianza" (1325-26). Ruiz seems to know them rather well, but the protective narrator, fearing that Ruiz might utter some indiscretion about Amparo, interrupts the discourse: "Mas no se entienda que de estas murmura-

ciones saliese concepto alguno contrario a la buena fama de las tales, siendo todo referente a recuerdos de Ruiz" (1326). The narrator, however, does record Cienfuegos's references to Amparo as "Diana la cazadora" and "Cibeles, la que dio vida a tantísimos dioses" (1326). He knows Amparo and Refugio from the "paraíso del Real," where he has had the opportunity to chat with them.

The reader disregards these loaded suggestions–like the potentially damaging observation that compares Amparo to powerful and erotic goddesses–because of their subjective nature. Nevertheless, the reader can extrapolate important, trustworthy information about Amparo without resorting to speculation: 1) Amparo is the kind of woman who incites passion in men (Ruiz and Cienfuegos say "cosas picantes" about her and would like to treat her with "la mayor confianza"); 2) Amparo does not lead the secluded and sheltered life of many young women of mid-nineteenth-century Spain: she goes unaccompanied to the theatre and sits in the upper balcony frequented by students. These details are relatively insignificant at the point in the narration where they are introduced, since the textual topic governing this section of *El doctor Centeno* is not the personality of Amparo. Thus the reader must store this information and retrieve it later in *Tormento* when Amparo does become the center of topical interest. [4]

There is little direct evidence in *El doctor Centeno* that Polo is having an affair with Amparo, but after reading *Tormento,* where their involvement is disclosed, one can reexamine the earlier novel with this intertextual knowledge and find abundant evidence. Felipe's innocent observations suggest that a romance is brewing. One day he surprises Polo and Amparo alone in the living room, and he reports the incident to his friend Juanito: "Una noche estaba [Amparo] en la sala con don Pedro; entré yo, y oí que don Pedro le decía que [ella] había bajado del cielo" (1332). Felipe cites this detail to convince Juanito of Amparo's angelic character, but the reader, who has a clearer idea of the context of Polo's statement (a love affair), has no trouble deciphering his words.

At first little is known of Polo's mysterious evening jaunts. His sister's ambiguous commentary on his activity: "Ya le entró a mi hermano la calentura" (1323), leads the reader to surmise that these outings are prompted by something more than physical exercise. One evening Felipe accidentally runs into his master in front of the College of Pharmacy. At this the reader is required to recall a minute detail alluded to earlier in the text and which had been stored at that time, namely, that Amparo's father is the concierge at the College. Through this reference, one deduces that on his outings Polo was seeing Amparo. In a flash, Felipe understands the dangerous predicament in which he now finds himself because of what he has seen: "Ahora, por lo que he visto . . . me desuella vivo" (1337). Others also realize the import of the scene. Juanito tells his mother what Felipe saw and reports her reaction to him: "[Ella dice] que tu amo es un buen peje, y las chicas ésas unas *cursis*" (1338).

Polo and Amparo did more than casually see each other at night. The evidence that they have carnal relations requires the reader to compile a series of seemingly minor plot details and place them in their proper chronology and context in order to arrive at a major proposition of the fabula: Amparo wins six pesetas in the lottery; Marcelina, who has her winnings, goes off to visit a friend and leaves the money with her brother; Polo gives Felipe the afternoon off, and the boy goes to play matador with his friends, taking with him the head of a bull

stolen from a St. Lucas statue in the chapel; Polo is left in the house. The scene changes: Felipe is seen playing and the bull's head is accidentally shattered; the police happen by, observe what has occurred, and take Felipe home together with the broken statue. There they find one of Polo's friends knocking at the door, complaining that he has been calling for a long while and that no one has answered. The police call too, and, "transcurrido un largo rato, el mismo don Pedro abrió la puerta" (1357). Upon learning of Felipe's mischief, Polo becomes enraged. A clamorous and chaotic scene ensues: everybody talks at once, Felipe cries, the police shout, and, to make matters worse, Marcelina arrives and begins to scold the poor lad. Then, out of the confusing chorus of voices, Amparo is heard pleading on Felipe's behalf. Where did *she* come from?

The reader who asks this question must reconstruct the scene, making a number of inferences based on what is already known and on the possible motives for the particular series of events. Amparo *did* go to Polo's house to collect her money, and Polo had seen to it that they were alone by giving Felipe the afternoon off. While Felipe was playing, Amparo and Polo were making love. They were interrupted unexpectedly by someone knocking at the door. Polo took a long time to answer because he was probably getting his clothes on, and Amparo was finding a place to hide. Later, she took advantage of the commotion in the Polo household to emerge from hiding. In the confusion, the characters do not notice her strange appearance; neither does the casual reader. Further proof that the two are having sexual relations can be found in the description of Felipe playing matador, a scene simultaneous with the one of Amparo and Polo in bed: "Hubo delirante juego, pasión, gozo infinito, vértigo" (1356). Placed in another context, this sentence aptly describes Polo and Amparo's ecstasy. The two activities–bullfighting and lovemaking–are described with lexemes of the same semiotic system.

The exact beginning of Polo's and Amparo's sexual liaison can be established on the basis of textual evidence: the afternoon of Thursday, September 19, 1863. When *Tormento* begins four years later in the early fall of 1867, the reader has no way of knowing if the relationship has continued. However, when Amparo acts shy and blushes at Agustín's clumsy flattery, the model reader is taken aback, since her reactions to Agustín's overtures might be typical of a young woman unaccustomed to courtship. Yet the reader knows that Amparo was courted and seduced by Pedro Polo. The rules of logic suggest that a woman who was once a priest's lover cannot, at the same time, be a taciturn innocent.

A number of factors mitigate the reader's disconcerted perception of Amparo's behavior: her convincing role playing, the narrator's protective point of view, and the reader's knowledge of similar situations in popular literature. The last factor is particularly significant. When the reader learns that the innocent Amparo was once a priest's lover, the immediate reaction is to place the blame on the priest, an irrational response prompted in large measure by the working-class fiction of the day, which abounds in situations where lascivious priests pursue young girls. For example, in Ayguals de Izco's *María o la hija de un jornalero,* a bestseller of the 1800s, a poor, innocent girl falls victim to a malicious friar's sexual appetites. She serves a treacherous marchesa who works endlessly to keep an upright young man, who has fallen in love with María, from marrying her. Through such a well-known intertextual frame of reference, the reader makes

the inference that Polo is the wicked priest, Amparo is the exploited damsel, Rosalía is the evil marchesa, and Agustín is the savior. However, *Tormento,* as Michael Nimetz has pointed out, is a parody of the *folletín,* in which "Galdós wittingly transforms thematic elements" (70-72): Amparo is *not* the virtuous and exploited young lady, and Pedro Polo is *not* the lascivious, materialistic priest. If *Tormento* is a parody that "wittingly" turns the predictable plot patterns of the pulp novel inside out, then it is entirely possible that Polo does not seduce Amparo but that she entices him and that Agustín is not a savior but another victim of Amparo's ruthless ambition.[5]

The reader can solve many of the puzzles about the affair by unscrambling the events and establishing a clear chronology. From the time the affair begins in summer 1863 to the day Amparo ends it over four years later (fall 1867), two significant events have occurred: by spring 1867 Agustín was living in Madrid, frequenting the Bringas home where he met Amparo; and Polo's good fortune had turned. The narrator is vague about the exact causes of Polo's economic fall, but by interpreting phrases like "sus desbocadas pasiones, absolutamente incompatibles con su estado" (1510) and "era un hombre que no podía prolongar más tiempo la falsificación de su ser" (1511), the reader infers that his relations with Amparo are at the root of his decline.

Amparo, therefore, severs the four-year relationship when Polo's economic situation has deteriorated and after she meets the wealthy Agustín. Given this particular order of events, the reader can draw one of two general conclusions: that Amparo broke with Polo for reasons other than those suggested by the chronology or that her motives lay with a more lucrative match. Elsewhere I have pointed out that Amparo wears three masks in *Tormento,* one for each of the names she goes by in the text: Tormento, Amparito, and La Emperadora. The reader of *Tormento* is first introduced to Amparito, the shy, innocent waif; then the reader discovers that earlier she had played the role of Tormento, the coy mistress. One might conclude that Amparo casts aside the mask of Tormento to assume the role of Amparito, which coincides with Agustín's image of an ideal wife. If she plays her role well—which she does—she will be able to wear the best mask of all, that of La Emperadora, the one that corresponds to the wife of a rich businessman.[6] By altering the chronology, introducing the reader first to Amparito rather than to Tormento, and then by focusing almost exclusively on Amparo's present role of the poor, exploited orphan and barely allowing her to be seen in the role of mistress, the narrator once again is an accomplice in masking the heroine's past.

When Amparo and Pedro Polo were together, how did they get along? It is possible to reconstruct certain moments and to speculate about their true feelings toward each other by carefully interpreting their conversations in light of other details that one already knows or suspects. Amparo and Polo meet twice in *Tormento.* On the first occasion she goes to him with a double intention: Agustín has proposed, so she wants to break off with Polo for good; in addition, she wants to relieve her conscience. This latter detail is crucial, and she admits it openly: "He venido por cumplir una obra de misericordia" (1493). Why does Amparo feel compelled to help Polo? The reader learns later that when Amparo's father died in the summer of 1865, Polo, who was already in dire financial straits, paid for the funeral expenses and even sold some of his clothes so that Amparo

and her sister would not go penniless. The reader may conclude from Polo's acts of selflessness that he truly loves Amparo. By extension, one may also comprehend Amparo's sense of guilt, since she wants to sever relations with a man who loves her deeply and who has been so unselfish with her.

What evidence is there that Amparo loves Polo? She surely expressed her sentiments to him openly and repeatedly. In their conversations, Polo makes a number of charges against Amparo that she forcefully negates. Sometimes, however, she remains silent, and it can be inferred that when she is speechless, she is pleading guilty to Polo's allegation, as when he asks her: "¿Para qué me miraste?" and "¿Para qué lo dijiste?" (1537). Since the context of these questions is a love affair, it is safe to assume that Amparo, with her seductive glances, swept Polo off his feet and that she verbally confessed her love to him.

More importantly, she put her feelings in writing, though much of the abundant written testimony was destroyed. Two letters to Polo signed by "Tormento" that Marcelina found among her brother's possessions are the most revealing evidence. The knowledge that these letters exist drives Amparo mad: "pensaba que [Marcelina] saldría por las calles pregonando un papel con la verídica historia" (1563). The narrator refers here to the "verídica historia," not simply the "historia," drawing attention to the fact that a cover-up of the true story has taken place. The existence of the epistolary exchange has significant implications. The lovers set down their feelings for each other in written words that carry a commitment lacking in the spoken idiom. The fact that Polo has kept Amparo's letters indicates that they contain the sentiments that he wants to hear. Amparo, on the other hand, destroys Polo's letters precisely because they express emotions that she would rather forget. Lastly, by signing herself as Tormento, the pet name Polo had given her, she accepts her role as lover. And the curlicue that she adds to the end of her signature gives the whole affair a stamp of romantic authenticity. The lovers' present actions and words provide direct glimpses into their past behavior. When Amparo visits Polo for the first time, she steps comfortably into the role of housewife, moving about the flat with the ease of someone familiar with the surroundings and who has performed the same chores before. After lunch she brews her ex-lover a strong cup of coffee, just the way he likes it, and she presents him with his favorite cigars. The tender detail nearly moves Polo to tears.

When Polo, to show Amparo his strength, picks her up on his shoulders and waltzes the screeching girl around the room admonishing, "No chilles, no hagas ahora la melindrosa, pues no es la primera vez" (1551), the reader is reminded that the scene had occurred before. Similarly, when Polo chases Amparo into Celedonia's sickroom and the old maid responds, "¿todavía están los dos tórtolos retozando? ¡Qué modo de pecar!" (1560), her words, prefaced with "todavía," indicate that the two lovebirds chased each other around the house before. These candid glimpses into the past expose an important point: the Amparo-Pedro Polo affair was not entirely the tempestuous and tormented romance that the narrators would have us believe. Pedro and Amparo, in their intimate moments, lived happily as lovers, and they did the silly things that young people in love generally do.

The tenor of Amparo's speech reveals yet another facet of her true sentiments. At first she uses impersonal and polite forms when speaking to Polo, purposefully avoiding the *tú* they had used during the affair, but she rapidly

reverts to the old, familiar *tú*. In her relations with Agustín, on the other hand, she is at ease only with the *usted* form, and even when he reminds her that a betrothed couple should be on familiar terms, she never addresses her future husband with *tú*. The personal forms of address that she uses with each of the men in her life reflect her unconscious feelings for them and disclose what the reader already suspects: that Amparo feels closer to Polo than to the man she intends to marry.

Critics of *Tormento* have generally fallen victim to the trap of deception set by the narrators, and they have viewed Amparo as an innocent and virtuous young woman. Joaquín Casalduero, for instance, says that "Amparo Sánchez Emperador es una buena muchacha . . . que arrastrada a la indignidad y la miseria por el sacerdote Polo Cortés, es salvada por Agustín Caballero." Eamonn Rodgers, in studying the various types of contrast between appearance and reality in *Tormento,* uncovers a nexus of irony underlying the novel that no serious reader can afford to overlook. Can one ignore that Amparo, who claims to feel such remorse for her affair with Polo, accepts an equally illicit arrangement with Agustín without any apparent compunction?[7]

Of course, readers are inclined to forgive Amparo, as Andreu does, since she acts out of economic necessity (*Galdós* 146). It is in this complex irony of life that the skill of Galdós's art lies, for if we condone Amparo's behavior, we essentially approve a moral code based on materialism and practicability rather than on ethical values. As Rodgers notes: "The reader's feeling that he is implicated in this process is surely his greatest tribute to the realism of the novel" (398).

Galdós, however, implicates his reader in yet another, more clever way. The "verídica historia" that Amparo feared would be disclosed is so carefully camouflaged in the text that the reader must play the role of the sleuth who disinters shreds of evidence by making inferences, drawing upon intertextual knowledge, and coding the discourse with the proper frames of reference. Ultimately, the reader sees beyond the surface story that depicts the social and economic reality of a meek girl victimized by men who take advantage of her weakness and poverty; the reader penetrates to the deeper reality of a cunning, ambitious woman who ruthlessly deceives men, exploits them, and then casts them aside for a better match. The motif of deceit that runs through the narrative is reflected in the novel's narrators, who distort and destroy evidence in order to mislead the reader. The purpose of the collusion, however, is not to deprive readers of the truth but to allow them the unique experience of discovering truth through collaboration. By calling on the readers to question the authority of the narrators, to unravel the evidence, and to scratch beneath the surface for plausible answers, Galdós draws his readers into the process of novel writing and confronts them with the same set of queries and artistic concerns that the author faces in the act of creation. Ultimately, the process allows them to penetrate the deception, and, as they do, they are privileged to perceive the intricacy and perfection of Galdós's novelistic art.

Kalamazoo College

NOTES

[1] Gullón describes three narrative points of view in *Tormento:* an implicit narrator, a feuilletonist, and a first-person narrator. I have chosen to call the last one the realist, since, in contrast to the feuilleton writer, he drives home Amparo's socioeconomic plight.

[2] Andreu shows how the realist novel and the feuilleton "se van desconstruyendo a través del diálogo para devenir en un metatexto conocido con el nombre de *Tormento.* [...] A causa de este estado de confrontación, los textos se relativizan, se hacen ambivalentes, perdiendo, como resultado, la función original que cada texto traía consigo" ("El folletín" 55).

[3] Kronik notes a similar reflexive pattern in *El amigo Manso.* It is not surprising that Galdós would maintain this thrust in the two novels that immediately follow *Manso.* The metafictive nature of *Tormento* has also been studied by Anthony Percival.

[4] This evidence would seem to support the theory that *Centeno* and *Tormento* belong to a trilogy, since the reader must draw on information from the first novel in order to understand the second fully. Ricard concludes that *Tormento* "n'est pas à proprement parler la suite de *El doctor Centeno*" (49), but Gullón has noted the temporal and plot ties between the two novels (107-08).

[5] Critics of *Tormento* have readily accepted it as a parody, but they have been reluctant to see Amparo as an antiheroine. For most, she is an innocent victim, exploited by Polo, by Rosalía, and ultimately by Agustín, the very man who was to be her savior. Andreu, for example, is fully aware of Galdós's ironic use of the *folletín* intertext, but, with regard to Amparo, she accepts most of her feuilleton characteristics, namely her weakness and indecisiveness and her desperate social and economic condition *(Galdós).* Montesinos, while noting that Galdós "está invirtiendo . . . los términos del folletín de Ido," also concludes that Amparo is the typical heroine of pulp novels, that is, a "persona decentísima en su fondo, víctima de la caquexia moral española" (111).

[6] Recent articles by Gold and Wright deal with dramatic elements in *Tormento,* particularly theatricality and deception.

[7] Many critics have regarded the Amparo-Agustín liaison as a "victory of the individual over convention" (Eoff 118) and the novel as "un brindis a la felicidad, un reto a los desafueros de una sociedad que sólo quiere el *matrimonio* a su manera" (Kirsner 139). These interpretations, as attractive as they may seem to a late twentieth-century reader, are not grounded in the textual evidence of the novel. If Amparo has the strength to laugh in the face of conventional morality and live with Agustín as his lover, why does she express such moral outrage at Polo's offer to escape to another land where they could live together in peace? Irony is the dominant note of *Tormento.* We simply cannot say that Agustín and Amparo live happily ever after, as Kirsner would like, since we never see them again in Galdós's novels.

WORKS CITED

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

———. *Galdós y la literatura popular.* Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982.

Barthes, Roland. *S/Z.* New York: Hill and Wang, 1987.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós.* Madrid: Gredos, 1951.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader.* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979.

Eoff, Sherman. *The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as Dynamic Process.* St. Louis: Washington Univ., 1954.

Gold, Hazel. "*Tormento:* Vivir un dramón, dramatizar una novela." *Anales Galdosianos* 20 (1985): 35-46.

Gullón, Germán. "Tres narradores en busca de un lector." *El narrador en la novela del siglo* XIX. Madrid: Taurus, 1976. 107-15.

Kirsner, Robert. *Veinte años de matrimonio en la novela de Galdós.* Eastchester, N. Y.: Eliseo Torres, 1983.

Kronik, John W. "*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 71-94.

Montesinos, José F. *Galdós.* 3 vols. Madrid: Castalia, 1968-72. Vol. 2.

Nimetz, Michael. *Humor in Galdós.* New Haven: Yale Univ. Press, 1968.

Percival, Anthony. "Melodramatic Metafiction in *Tormento.*" *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 153-60.

Pérez Galdós, Benito. *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. Vol. 4. 7th ed. Madrid: Aguilar, 1969.

Ricard, Robert. *Aspects de Galdós*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

Rodgers, Eamonn. "The Appearance-Reality Contrast in Galdós's *Tormento*." *Forum for Modern Language Studies* 6 (1970): 382-98.

Rodríguez, Rodney. "Las máscaras del engaño en *Tormento*." *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. David Kossoff et al. 2 vols. Madrid: Ediciones Istmo, 1986. 2: 517-24.

Urey, Diane, F. "Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós' *Tormento*." *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 47-64.

Wright, Chad C. "'La eterna mascarada hispanomatritense': Clothing and Society in *Tormento*." *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 25-37.

THE SUBVERSIVE ANGEL IN *FORTUNATA Y JACINTA*

Catherine Jagoe

La suave y dulce condición de la mujer . . . [es] haber nacido para ser el ángel del hogar doméstico.

Sinués de Marco, *El ángel del hogar* (1: 228-29)

Soy ángel . . . ¿no lo ve? . . . .
¿No lo sabe? . . . Soy ángel . . . yo también . . . mona del Cielo.

Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (2: 528)

Fortunata y Jacinta centers on a *pueblo* woman who becomes increasingly obsessed with being an angel. At the end of the novel, Fortunata, the "pájara mala"–fallen woman, former prostitute, and unrepentant adulteress–dies exclaiming: "soy ángel." The final chapter is one of the most complex and baffling episodes in the "dos historias de casadas." How one chooses to interpret the heroine's last remarks is crucial to the larger and much debated question of her overall trajectory in the novel, on which opinion has tended to be polarized. Gilman (*Galdós* 244), Goldman ("Feijoo and Mr. Singer" 105), Sinnigen (50), and Ribbans (68) see her, in different ways, as ascending, spiritually or socially; Blanco Aguinaga ("Having No Option" 32), Rodríguez-Puértolas (58), and Zahareas, on the other hand, see a descent into tragedy and failure. Despite their apparently fundamental differences of view, critics on both sides of the debate have shared the same vaguely defined premise that when Fortunata and other characters talk of her becoming an "angel," they mean Christian redemption. [1] But in the nineteenth century, the purely religious meaning of the angel had become overlaid with other less timeless and universal meanings arising from the gender and class relations of the period. My contention is that Fortunata's claim to be an angel should be read in the light of the nineteenth-century ideal of womanhood known as the *ángel del hogar* or "Angel in the House." Bringing to the text our knowledge of the way the angel metaphor was used in Galdós's culture provides an important new insight not only into Fortunata's death scene but also into the novel as a whole. There is new reason to support the view that Fortunata's biography is one of ascension, this time from a feminist critical perspective, for one of the central concerns of *Fortunata y Jacinta* is the subversion of the patriarchal stereotype of the Angel in the House. [2]

The rise to power of the middle classes in nineteenth-century Spain entailed, as Susan Kirkpatrick has shown, the articulation of a new system of gender relations. One of the most visible symptoms of the hegemony of bourgeois culture was the ubiquitousness of the concept of the *ángel del hogar,* which became common currency in Spanish print culture after the appearance of Pilar Sinués de Marco's feminine conduct manual of that name, first published in 1859. The *ángel del hogar* was a meek, homebound, asexual, pious, and selfless creature. She inhabited the private, domestic sphere and lived entirely for husband and family:

one male writer states that "Dios, la familia y la casa, son los tres puntos en que se detiene su pensamiento" (Selgas y Carrasco 215). By the end of the century, eulogistic descriptions of the angelic woman are found in a vast panoply of different forms of writing: pamphlets, speeches, *folletines,* medical texts, novels, poetry, and conduct manuals.[3] By the 1880s, the angel was indisputably the dominant model of femininity.

As Bridget Aldaraca has observed, the idea of woman as angel is inseparable from the notion that woman's proper place is in the home ("Ideology of Domesticity" 3). What makes the nineteenth century's restatement of the ancient imperatives of female subordination and enclosure unique is the sentimental idealization of the home and woman's function within it. A particular kind of language, characterized by flowery religious rhetoric, was evolved to describe the concept of the woman in the home. Feminine domesticity began to be euphemistically described as a sacred duty in phrases such as "la misión de la mujer," "el sacerdocio de la mujer." The image of the wife and mother was turned into an icon: home was typically referred to as a "templo" or "santuario" and woman as its guardian angel.

A crucial aspect of this conflation of religious rhetoric and gender construction was the fundamental redefinition of women's sexuality. Nancy Cott and Thomas Laqueur have described how, for the first time in western history, nineteenth-century women came to be defined as less capable of sexual feeling than men. Medical and social tracts predicating women's "innate" passionlessness or sexual anaesthesia began to circulate. The analogy between women and angels rested, fundamentally, on the belief in the sexlessness of both. The angel wife was supposed to love her husband with a tender friendship unsullied by passion: Cánovas del Castillo, the architect of the bourgeois oligarchy in the political sphere, acts as a spokesman for bourgeois sexual politics when he admonishes in his prologue to *Las mujeres españolas* that "no es el verdadero amor conyugal . . . pasion [sic] arrebatadora" (1: xii). Once the idea that women were innately less sexual and therefore more "virtuous" was established, it became common to envisage them as having a unique redemptive role. They were credited with special powers to save their erring menfolk from licentiousness: Cánovas praises the "superioridad moral inconmensurable" of the pure woman (1: xiii).

Paradoxically, alongside the chivalric deference to women's supposed moral superiority, ancient notions of the feminine role such as passivity and subordination to the male were restated in extreme terms. Model feminine behavior in the nineteenth century strikes the modern reader as passive to a masochistic degree. "Abnegation" became a watchword in the conduct works, and Sinués urged her women readers that "sea hija, esposa o madre, su destino y su misión en la tierra es siempre sufrir y resignarse" (*La mujer* 217). Despite the great redemptive powers credited to her, the angel's role was strictly subordinate; her existence was summed up in terms of her kinship role vis-à-vis (usually male) relatives. As early as 1857 Narciso Gay (23) vilifies the proponents of female emancipation and counterposes an image of the ideal woman as "hija, esposa y madre," a formula that was later to be repeated ad nauseam. Woman's life, stressed Sinués, was defined by its "carácter relativo," for a young girl was "destinada a . . . hacer la dicha y embellecer la vida de los seres que la rodean" (*El ángel* 2: 303).

Galdós published articles and novels in two women's magazines particularly involved in promoting the cult of the *ángel del hogar: La Guirnalda* and *La Madre y el Niño* (Simón Palmer, "Revistas" 439-40). His library contains copies of key works on the new role ascribed to women, by Severo Catalina, Michelet, Fernando de Castro, and Mrs. Sarah Ellis, who wrote a famous series of conduct manuals for British women. He published in the same journals as some of the most famous promoters of the new feminine ideal: in *El Imparcial,* as did Sinués; in *La Época,* alongside both Sinués and Faustina Sáez de Melgar; and in the *Revista de España,* with Patrocinio de Biedma (Andreu 165-66). He participated in the new genre of luxury encyclopaedic collections of essays on women, with a contribution in *Las españolas pintadas por los españoles* (Robert 36-47).

At the outset *Fortunata y Jacinta* positions its two main female characters in a way that appears to echo the bourgeois habit of dividing women into antithetical categories: the *ángel del hogar* and the fallen woman or *prójima.* Jacinta is represented, initially, as the asexually pure, chaste, submissive middle-class wife. The narrator stresses her delicacy, fragility, and chastity: "Jacinta era la pureza misma" (1: 202). Juanito describes his wife as an angel: "esposa mía, . . . ángel de mi salvación" (1: 231), "¡qué ángel!" (1: 293), and as a being who is morally superior to him. Fortunata, on the other hand, is associated from the first with passion rather than purity. The many and well-documented images of Fortunata as a bird when she first appears in the novel are important in terms of gender as well as class,[4] for the images of her as "gallina" and "ave" create an association with the concept of a "pájara," a word that bore the negative connotation of a loose woman, a "prójima." The connection between the bird imagery and Fortunata's fallen state is represented in the episode where Fortunata and Juanito meet for the first time. After the narrator has described her resemblance to a bird and her Eve-like offer of the egg, Fortunata rushes downstairs in a way that suggests to the watching Juanito and to the reader a breakneck fall: "al soltar aquel sonido, digno canto de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo, que parecía rodar por ellas" (1: 184). From the beginning, the lower-class Fortunata is already apparently typecast as eroticized, fallen, a "pájara," the antithesis of Jacinta, the pure *ángel del hogar.* However, the text sets up this hackneyed polarity only to subvert it. The initial conformity to the culture's two related stereotypes of femininity is not long maintained.

The narrative begins to disrupt the equation of Jacinta with the Angel in the House by the end of part 1. In the first place, any notion that the "angelical" Jacinta is asexual is difficult to sustain. As Ricardo Gullón points out, "en la alcoba su relación con Juan no es distinta de la de Fortunata" (144). Harriet Turner has demonstrated how Jacinta's disturbing dream at the opera is plainly laden with symbolic sexual desire (19-21). The fact that the angelic Jacinta is sterile is made into a major focus of attention, in such a way as to highlight the paradoxical demands of a culture that required women to be at once "naturally" asexual and fertile. In addition, Galdós records with great psychological insight the pitifully counterproductive effect of Jacinta's determination to fulfill the angelic mission of redeeming her husband, a popular theme in the conduct literature. Jacinta behaves like a model woman, but her chaste fidelity and long-suffering tolerance add an unexpected spice to Juanito's philandering: "no podía contentarse con gustar la belleza comprada o conquistada . . . ; quería gustar

también la virtud, no precisamente la vencida, que deja de serlo, sino la pura, que en su pureza misma tenía para él su picante" (1: 285-86).

At the end of part 1 the reader is introduced to another middle-class female character who blurs the polarity between the angel and the fallen woman: Guillermina Pacheco, who is presented as a "good" woman–a saint, no less–but who is patently not an Angel in the House. Despite the fact that she devotes her time to "feminine" activities such as darning, running a home for orphans, and the moral improvement of society, Guillermina is not married, submissive, or domesticated, even though, like the writers of the conduct manuals, she advocates all these values. In fact, she spends her time in other people's houses or on the streets and manifests distinctly masculine characteristics ("un espíritu con ideas propias y con iniciativas varoniles" [1: 264]). The narrative representation of Guillermina becomes increasingly double-edged as her authoritarianism and her class bias are brought indirectly to the reader's attention by a narrator whose admiration of Guillermina is, on the surface, unquestioning.

In part 2 the emphasis shifts from the "good" to the "fallen" woman, from Jacinta to Fortunata and her relations with Maxi and the Rubín family. It is Maxi who first paradoxically identifies the fallen Fortunata as an angel: on meeting her he is bewitched by "aquel semblante que le parecía angelical" (1: 465), and he says to himself: "¡Si es un ángel!" (1: 466). He becomes obsessed with the idea of redeeming Fortunata from prostitution and making her his wife. Surprisingly, Fortunata the prostitute exerts a stronger redemptive and transformative influence upon Maxi than Jacinta, the angel, upon Juan: "No era ya el mismo hombre . . . . [A]quella pasión . . . le removía y le transfiguraba" (1: 468).

The validity of the Rubín family's desire to transform Fortunata from a *pájara* into an *ángel del hogar* is undermined by the narrator, who exposes their vested personal interests, such as those of Doña Lupe: "se pirraba por proteger, dirigir, aconsejar y tener alguien sobre quien ejercer dominio" (1: 582). He also comments sarcastically on the engaging but absurd romanticism that motivates Maxi: "los disparates y el teje maneje de unas aventuras generalmente muy tiernas, muy por lo fino, con abnegaciones, sacrificios, heroísmos y otros fenómenos sublimes del alma" (1: 461). Maxi and Nicolás Rubín stress the need for Fortunata to renounce passion and desire if she is to become a respectable middle-class lady. Nicolás tells her: "Ilusionarse con un caballerete porque tenga los ojos así o asado, porque tenga el bigotito de esta manera, el cuerpo derecho y el habla dengosa, es propio de hembras salvajes. Amar de ese modo no es amar, es perversión, es vicio, hija mía" (1: 564-65). In the interview between Nicolás and Fortunata, the narrator appears to endorse the middle-class characters' point of view with descriptions of Fortunata that echo Nicolás's prejudiced perceptions of her, such as "la Samaritana," "la prójima," and "la penitente" (1: 562-66). But this middle-class condemnation of Fortunata is simultaneously negated by the unremittingly unattractive presentation of Nicolás. The credibility of the bourgeois views on women's role that Nicolás expounds therefore suffers.

Fortunata is interned in the female reformatory of Las Micaelas in order to cultivate the angelic virtues of obedience, asexuality, and passivity, without which she cannot be accepted as a member of the middle classes. Galdós elicits the reader's disapprobation of the bourgeois feminine role by linking it with the experience of confinement: his narrator provides a graphic description of the

slowly rising brick wall that blocks out the women's view. The spell in Las Micaelas represents the highest point of social coercion applied to Fortunata to make her accept the ideology of domesticity. The coercion is initially successful, for it is in Las Micaelas that Fortunata shows her first signs of wishing to emulate the angelic Jacinta, who is, also appropriately, one of the principal benefactresses of the institution. Manolita describes her as the perfect wife: "una mujer muy mona; lo tenía todo, bondad, belleza, talento y virtud" (1: 622). The sight of Jacinta in Las Micaelas initiates in Fortunata a desire—which turns, by part 4, into an obsession—to be an "angel" too. She wishes to become Jacinta, "de modo que si le propusieran a la prójima, en aquel momento, transmigrar al cuerpo de otra persona, sin vacilar y a ojos cerrados habría dicho que quería ser Jacinta" (1: 625).

Fortunata at first imagines that the bourgeois insistence on the subordination of women of her class is a divinely inspired "idea blanca," a good, "white" idea, the color of purity. She envisages it as emanating from the Host, representative of the sacrificed body of Christ, with its peculiarly feminine message of redemptive victimhood. The Host preaches the same message as Pilar Sinués to her female readers in *El ángel del hogar:* "resignación y conformidad," feminine passivity. It tells her that Juan is married to an angel and that Fortunata can never aspire to legitimize her relation to him: "Es casado . . . con uno de mis ángeles hembras. ¿Te parece que no hay más que enviudar a un hombre para satisfacer el antojito de una corrida como tú?" (1: 635).

Mauricia "la Dura," however, disrupts Fotunata's internalization of the angelic role. The narrator's presentation of this wild and disorderly woman is double-edged:

> Aquella mujer singularísima, bella y varonil tenía el pelo corto y lo llevaba siempre mal peinado y peor sujeto. Cuando se agitaba mucho trabajando, las melenas se le soltaban, llegándole hasta los hombros, y entonces la semejanza con . . . [Napoleón] era perfecta. No inspiraba simpatías Mauricia a todos los que la veían; pero el que la viera una vez, no la olvidaba y sentía deseos de volverla a mirar. Porque ejercían indecible fascinación sobre el observador aquellas cejas rectas. . . . Su voz era bronca, más de hombre que de mujer, y su lenguaje vulgarísimo, revelando una naturaleza desordenada, con alternativas misteriosas de depravación y de afabilidad. (1: 607-08)

The narrator portrays Mauricia as depraved and disturbing, since like Guillermina, she is transgressively "varonil," but at the same time as gifted with a "poder diabólico . . . para conquistar corazones" (1: 629), to which both he and Fortunata reluctantly succumb.

By the end of part 2, the conventional dyptich of feminine characters, the pure woman versus the fallen, has been thoroughly disrupted. Jacinta and Guillermina stand revealed as only superficially angelic, for Jacinta is childless and sexual, and Guillermina is grasping, imperious, and undomestic. Likewise, although Mauricia and Fortunata are fallen women, they are not evil: Mauricia's personality is attractive, while Fortunata increasingly seems the most moral of all the characters in the novel. Galdós creates a curious labyrinth of connections between the four women. Mauricia, who is interned in Las Micaelas by Guillermina, was brought up as a servant in the Pacheco household. Mauricia's child Adoración has been quasi-adopted by Jacinta. Fortunata is the mistress of Jacinta's husband. Furthermore, in the crucible of Fortunata's mind, the apparent gulfs between them are dissolved, for in her dreams "transmigraban recíproca-

mente, tomando Jacinta el exterior de Fortunata y Fortunata el exterior de Jacinta" (1: 626). On a later occasion she will dream that she is imbued with the spirit of Guillermina, a Guillermina who mysteriously embodies the dead Mauricia: "Sentíala [a Guillermina] dentro de sí, como si se la hubiera tragado, cual si la hubiera tomado en comunión. . . . [L]legó a figurarse que de los restos fríos de Mauricia salía volando una mariposita, la cual mariposita se metía dentro de la *rata eclesiástica* y la transformaba." The narrator enigmatically draws the reader's attention to this destruction of binary dualities: "¡Cosa más rara! ¡El mal extremado refundiéndose así y reviviendo en el bien más puro!" (2: 237).

Fortunata leaves Las Micaelas temporarily convinced that the angelic role, which involves the renunciation of desire and marriage to Maxi, is morally right. However, this unquestioning acceptance on Fortunata's part of middle-class gender ideology and the feminine role of passive object is short-lived. A change in the trajectory of the heroine occurs at the center of the novel at the end of part 2. Now released from the reformatory and married to Maxi, Fortunata experiences a sensation of freedom. She illicitly goes for a walk alone, savoring as she does so the pleasure of the liberty she is taking, just as she savors the dates she has bought to eat along the way. From the conjunction of these two satisfied appetites comes her awakening to the patterns operating in her life. As Sinnigen has observed, she has a moment of epiphany as she realizes that hitherto she has played the role of object, matter to be shaped by others. She begins to envisage at least the possibility of being subject, and not object, of her own history:

> alguien la sacó de aquel su primer molde para lanzarla a vida distinta; después la trajeron y la llevaron diferentes manos. Y por fin, otras manos empeñáronse en convertirla en señora. La ponían en un convento para moldearla de nuevo, después la casaban . . . y tira y dale. Figurábase ser una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre.
>
> Ocurrióle si no tendría ella *pecho* alguna vez, quería decir iniciativa . . . si no haría alguna vez lo que le saliera *de entre sí.* (1: 686)

It is important not to simplify Fortunata's role in the novel to that of a figurehead for the working class, for she is also a woman, and her adoption of a more active role from this moment on is crucial for that reason. The novel that had appeared to promise the conventional moral fable of the redemption of a fallen woman into an angel becomes instead a female *Bildungsroman.* For *Fortunata y Jacinta* traces the passage of the heroine from a childlike, passive state to autonomy and responsibility. As in other nineteenth-century novels of this genre, such as Flaubert's *Madame Bovary,* Kate Chopin's *The Awakening,* and George Eliot's *Middlemarch,* a crucial stage in the heroine's path to maturity is the realization of the way her inner aspirations are being thwarted by the limitations that gender roles impose. Fortunata now begins to resist consciously her categorization as fallen and sinful woman and to aspire to be an "angel" in a different way.

Fortunata's move from object to subject is shown in her appropriation of the very language that has up to now served to marginalize her. Instead of being the passive medium of others' aspirations and receptacle of their definitions, she becomes agent and definer herself, a spectacle that violates the gender prescriptions that governed male-authored fictional representations of women in the

nineteenth century. From the moment of her awakening, Fortunata begins to subvert the language of patriarchal society. She legitimizes her own position by implicitly claiming the position of Juanito's "wife": "mi marido eres tú . . . todo lo demás . . . ¡papas!" (1: 690). Fortunata struggles to apprehend and redefine the meanings of key words in her life, such as *honradez, ángel,* and *esposa.* The novel, subversively, does not present these concepts as self-explanatory, transparent, natural givens. Rather, it presents them as questionable and shifting.

In the episode of Fortunata's relationship with Feijoo in part 3, Galdós absolves Fortunata of moral blame for taking yet another lover by stressing the harsh economic reason for her conduct. Even the middle-class narrator overturns the bourgeois tendency to blame prostitution on the "innate" promiscuity of working-class women when he links Fortunata's unchastity explicitly to financial hardship. Feijoo himself mocks her desire to be "honrada": "eso de la honradez es muy bonito. . . . No hay nada que se diga tan fácilmente y que luego resulte más difícil en la práctica. . . . Usted, compañera, no tiene ahora más remedio que aceptar el amparo de un hombre" (2: 98). Thanks in part to her association with the cynical Feijoo, Fortunata's own attitudes to herself start to evolve. She comes to the conclusion that she is not sinful: "Si yo no soy mala–pensaba–. ¿Qué tengo yo de malo aquí *entre mí*? Pues nada" (2: 100).

This vision of herself as a good woman is the start of Fortunata's rebellion against the social ideal of womanhood. Paradoxically, she asserts her own claim to be an angelic woman precisely when she begins to behave least submissively. The fact that Fortunata for most of the novel depends upon prostitution and male "protection" in order to survive makes her an impossible candidate for the role of "angel" in the conventional sense of the word. Neither chaste nor, it turns out, submissive, she is the very opposite of an angel: a fallen or loose woman. Her claims to be angelic therefore amount to a new definition of the good woman. She decides that physical chastity is irrelevant and that what counts is her passionate and unswerving faithfulness to Juanito Santa Cruz.

The theme of her own and Jacinta's rival claims to angelhood remains present in her mind throughout parts 3 and 4. At first she is merely scornful of Jacinta's angelic nature: "¿que es un ángel? Pues que lo sea" (2: 207). But her interior monologues reveal her growing belief that she may be able to become an angel: "¡Vaya con la *mona del Cielo*! Ea . . . no venga acá vendiendo mérito . . . ¡Y ángel me soy! Pues para que lo sepa, también yo, si me da la gana de ser ángel, lo seré, y más que usted, mucho más. Todas tenemos nuestro ángel en el cuerpo" (2: 211). Significantly, she speaks of being an angel as a specifically feminine attribute. A little later she dreams of performing a service of angelic abnegation for Maxi, wishing "que a Maxi le entrase una enfermedad asquerosa, repugnante y pestífera, de esas que ahuyentan hasta los más allegados. Ella, entonces, daría pruebas de ser tan ángel como otra cualquiera" (2: 221).

The second half of the novel poses the definition of the *ángel del hogar* as its central problem. Fortunata constantly wonders whether the definition of an angel can be stretched to include herself because of her qualities of love and motherhood. She goes so far as to call the rebellious and unangelic prostitute Mauricia an angel, as she laments her death: "Por más que digan, tú eras un ángel en la tierra" (2: 254). A great deal depends on establishing whether Jacinta has been unfaithful to Juanito, for, if so, Jacinta will be an imperfect angel, which will

strengthen Fortunata's own claims to the name. When Fortunata confronts Juanito himself with this idea at the end of part 3, he not unnaturally pours scorn on it and goes on to insult her, reminding her that she is not a "pure" woman like his wife. Fortunata demands ruefully: "Pero, Señor, ¿qué culpa tendré yo de que esa niña bonita sea ángel? Hasta la virtud sirve a darme a mí en la cabeza" (2: 369). Finally Fortunata asks herself an exasperated question which is emblematic of the whole antiideological process of the novel: "¿Pero qué demonios es esto de la virtud, que por más vueltas que le doy no puedo hacerme con ella y meterla en mí?" (2: 370).

Fortunata's many statements about being an angel in part 4 all refer to the questions of female fidelity and motherhood. Her declarations are noticeably contradictory and confusing, for she vacillates between believing and doubting that she is angelic. At times she claims that she too is already an angel, like Jacinta: "las dos somos ángeles, cada una a su manera" (2: 498); "yo soy tanto como ella por lo menos . . . Como no sea más" (2: 489). On another occasion this confidence collapses: "*Aquélla* es un ángel; yo otro ángel; digo, yo no . . ." (2: 481). She sometimes speaks of the "angel" as a future state, conditional only on hard work, which she may be able to attain: "Aquí donde usted me ve, amigo Ballester, yo también puedo ser ángel, poniéndome a ello. Todo está en ponerse" (2: 513).

It is significant that claiming to be an angel should lead Fortunata into so many contradictions. By this means Galdós deliberately draws attention to the paradoxical nature of the feminine ideal; the novel represents the perplexity and confusion, rather than the illumination, that the concept creates in the mind of an uneducated young woman. The ideal of the *ángel* appears in the text as a constantly shifting and opaque concept, as Fortunata struggles to live up to it. Her attempts to include herself in the category of angel lead to some bizarre claims on her part. For example, she says that in order to become an angel she must assault Aurora: "si no lo hago, Dios mío, me va a ser imposible ser ángel" (2: 515). This is highly ironic, given that the *ángel del hogar* was imaged as the epitome of meekness. After the attack Fortunata makes another blatantly unangelic assertion and defies the Samaniego family to destroy her "reputation": "por más que hagan esos perros, no me quitarán, Dios mío, que yo sea tan ángel como otra cualquiera. Que rabien, que rabien, porque lo seré, lo seré" (2: 516).

In part 3, chapter 7, "La idea . . . la pícara idea," Fortunata enunciates her subversive challenge to the "idea blanca," an idea that she describes to Guillermina as "una idea muy perra, una idea negra como las niñas de los ojos de Satanás" (2: 250). Fortunata believes that she has proved herself morally worthy through her love for Juanito and her ability to produce his son and heir, and she disregards the fact of her adultery which, in terms of nineteeth-century morality and gender roles, brands her as sinful. This manifesto for an alternative scheme of morality is deeply disturbing to the middle-class listeners, Guillermina and Jacinta. By claiming that her virtue as a woman is not necessarily synonymous with passionlessness, monogamy, and domesticity, Fortunata in effect challenges one of the central tenets of nineteenth-century bourgeois society. Guillermina tries to bring Fortunata's ideas into line with middle-class ideology, reminding her that "es pecado, y pecado horrible, desear el hombre ajeno" (2: 231) and urging her to accept her feminine role of sacrifice and passivity by giving up her

relationship with Juan: "¿Cuál es la mayor de las virtudes? La abnegación, la renuncia de la felicidad. ¿Qué es lo que más purifica a la criatura? El sacrificio. . . . Llénese usted de paciencia, cumpla todos sus deberes, confórmese, sacrifíquese" (2: 232-33).

Guillermina's reminder of the angelic role model fails to achieve its effect. In this confrontation Fortunata insists that her affair with Juanito does not constitute a sin and that her relationship to him is morally valid. The middle-class narrator is unable to resolve the mixture of fear and attraction that he feels towards Fortuna in this scene. He does not share Guillermina's unqualified horror of Fortunata at this point, for although he describes Fortunata as "la prójima" and as a dangerous and anarchic figure, he also represents her as beautiful, inspired, and surrounded by a metaphorical halo, the sign of saintliness:

> En la fisonomía de la prójima se encendió de improviso una luz vivísima. Fue como una aureola de inspiración que le envolvía toda la cara. Más hermosa que nunca, sacó de su cabeza un gallardísimo argumento, y se lo soltó a la otra como se suelta una bomba explosiva.
>
> ¡Pruuun! Guillermina se quedó atontada cuando oyó esta atrocidad:
>
> –¡Angelical! . . . sí, todo lo angelical que usted quiera; pero *no tiene hijos*. Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa. . . .
>
> –Es idea mía–prosiguió la otra con la inspiración de un apóstol y la audacia criminal de un anarquista–. Dirá usted lo que guste; pero es idea mía, y no hay quien me la quite de la cabeza . . . Virtuosa, sí; estamos en ello; pero no le puede dar un heredero . . . Yo, yo, yo se lo he dado, y se lo puedo volver a dar . . .
>
> –Por Dios . . . cállese usted . . . no he visto otro caso . . . ¡Qué idea! . . . ¡Qué atrevimiento! Está usted condenada. (2: 247)

This passage provides a good example of the narrator's unsettling technique of juxtaposing conflicting narrative judgments in the same sentence, such as "la inspiración de un apóstol y la audacia criminal de un anarquista."

With its refusal to privilege conclusively any one point of view, *Fortunata y Jacinta* conforms to Catherine Belsey's definition of an "interrogative text," one which undermines the ideology that structures it:

> the world represented in the interrogative text includes what Althusser calls "an internal distance" from the ideology in which it is held, which permits the reader to construct from within the text a critique of this ideology. . . . [T]he interrogative text refuses a single point of view, . . . but brings points of view into unresolved collision or contradiction. It therefore refuses the hierarchy of discourses of classic realism, and no authorial or authoritative discourse points to a single position which is the place of the coherence of meaning. (92)

Fortunata ecstatically repeats on her deathbed: "yo también . . . soy ángel" (2: 527). We cannot easily equate her use of the term "ángel" here with Christian redemption, for, as Blanco Aguinaga has pointed out in "On 'The Birth,'" Fortunata dies unabsolved and therefore in a state of sin. In Fortunata's mind, an angel is identical to a "mona del Cielo," the term she has used all along to describe Jacinta. Furthermore, she implies that to be an angel is to be like the living Jacinta, rather than an other-worldly spirit. It seems more likely that Fortunata is announcing herself to be a virtuous woman. The true interest of this scene only emerges when we read these statements in the context of the feminized angel peculiar to nineteenth-century society. It is deeply ironic that Fortunata, who is conspicuously not a spotless "hija," "esposa," or "madre,"

should claim to be an *ángel del hogar:* she cites her devoted love, but the man she loves is not her husband; and her motherhood is of a child conceived in adultery. Fortunata at this point appropriates the middle-class moral vocabulary and redefines it according to her own terms. Wittingly or unwittingly she explodes the angelic paradigm by being who she is as she claims her right to the label, for she is neither passive, asexual, middle-class, nor confined.

Galdós deliberately shrouds the angel theme in confusion at the end of the novel. The narrator is torn about how to categorize Fortunata. He reiterates Guillermina's description of Fortunata as a "diabla" eight times in the pages preceding Fortunata's death scene; he repeatedly endorses the bourgeois vision of Fortunata as delirious or insane ("el falso gozo" [2: 493]; "con exaltación delirante" [2: 498]; "lo ofuscado que su espíritu estaba" [2: 515]; "veía los objetos desfigurados y se equivocaba a cada momento, creyendo ver lo que no existía" [2: 518]); and he appears to lend some credence to Padre Nones's final verdict on Fortunata as a "cabeza trastornada" (2: 528).[5] But he simultaneously undermines the negative judgment of Fortunata when he prefaces her death scene with the statement that she is now lucid: "la cabeza se le había serenado" (2: 519). When Estupiñá reiterates his employers' opinion that "esa mujer . . . es más mala que arrancada," the narrator observes with some irritation that he speaks "con oficiosidad sañuda" (2: 506). Later, he creates an ironic antithesis when he describes the dying Fortunata first as good and moral–"en aquella idea vaciaba, como en un molde, todo lo bueno que ella podía pensar y sentir" (2: 519)–and then, immediately afterwards, as "la diabla" (2: 520). During Fortunata's dying moments, when she repeats three times that she is an angel, his presentation of her is admiring rather than condemnatory. He compares her to a poet or a mystic:

> Entonces resplandeció en la cara de la infeliz señora de Rubín algo que parecía inspiración poética o religioso éxtasis, y vencida maravillosamente la prostración en que estaba, tuvo arranque y palabras para decir esto:
>
> –Yo también . . . ¿no lo sabe usted. . . ?, soy ángel. . . . . y en la cara le quedó una expresión de dicha inefable y reposada. (2: 527)

On the second affirmation of the statement "soy ángel," the narrator speaks of her as overcome by an "espíritu benigno" and then proceeds to describe the entrance of Padre Nones, whose mission is to make Fortunata recant, as an evil omen: "toda la estancia se llenó de una negrura triste y severa" (2: 528).

The ambiguous narrative style thus succeeds in undercutting the overt values of the narrator. It creates an unresolved conflict between two levels of opinion: on the one hand, the middle-class view that Fortunata is a sinful woman and that her belief that she is an angel is merely the product of a disordered mind, and, on the other, the opinion that she is in her own way a model woman and that her redefinition of the concept of the Angel is inspiring and attractive. The ambiguity continues after Fortunata's death. Segismundo asserts to the disbelieving Guillermina that Fortunata was, after all, an honest woman: "Era un ángel . . . digo, debía serlo, podría serlo. . . . [E]ra la persona más honrada y honesta que usted puede imaginar" (2: 529). He insists to Doña Lupe: "Era un ángel . . . Sí; no me vuelvo atrás, aunque usted se ría. . . . Un ángel a su manera" (2: 538). Finally,

Segismundo and Maxi proclaim over the dead woman's grave that she was an angel. The use of Maxi to issue this verdict on Fortunata's virtue adds an extra dimension of irony and ambiguity.

Blanco Aguinaga and Caudet believe that Fortunata has been coerced into accepting middle-class moral values by the end of the novel ("Having No Option" 32; Introducción 69). It may be useful to distinguish, once again, between gender and class on the question of whether Fortunata is, in the end, a victim or victor. In class terms there is no doubt that she serves bourgeois interests by producing a son to continue the Santa Cruz dynasty. Nevertheless, Fortunata does succeed in validating herself as a woman. On this level, the text suggests a victory by an unrepentant Fortunata, who is never browbeaten by Guillermina or the priest Nones into acceding to their categorization of her as a fallen and sinful woman. Guillermina receives Fortunata's declarations that she is an angel with a mixture of deep alarm and unease, not with the satisfaction one might expect if she were reiterating an acceptable idea. Guillermina urges her to recant: "reconozca usted que semejante idea era un error diabólico a fuerza de ser tonto, y prométame que ha de renegar de ella y que no la olvidará cuando el amigo Nones la confiese" (2: 527). But these repeated attempts at coercion fail: unlike Mauricia, Fortunata does not die a penitent but goes on affirming the "idea negra" that she is a pure woman.

Furthermore, it is clear that, thanks to Fortunata, Jacinta too departs from the oppressive role of the *ángel del hogar*. The male child who is passed between the two women provides tangible evidence of Juanito's duplicity and infidelity. Jacinta's attitude of angelic wifely subservience to her husband ends, finally, when she acquires the child:

> Entonces se vio que la continuidad de los sufrimientos había destruido en Jacinta la estimación a su marido, y . . . [le mostraba un] desdén no simulado, sino real y efectivo. . . . Claramente se lo dijo ella. . . .
>
> –Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus trapisondas no me afectan nada.
>
> Esto no era palabrería, y en las pruebas de la vida real, vio el Delfín que aquella voz iba de veras. (2: 533)

Whereas Juanito's objectifying gaze as he looked at Fortunata dominates the beginning of the story, the most powerful image at the end is the mutual gaze of the two women, Fortunata and Jacinta, both now subjects of their own lives: "bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazo" (2: 532).

Tony Tanner's analysis of the nineteenth-century novel is of especial relevance to the ambiguity of the narrative in *Fortunata y Jacinta*. Although the nineteenth-century realist novel as a genre, says Tanner, works towards affirming the bourgeois values of order, harmony, and stability, represented by marriage, it draws its narrative energy from protagonists who embody a potentially disruptive form of energy and who actually or implicitly threaten the organization of bourgeois society. He points out that the protagonists, who are often socially displaced or unplaced–orphans, prostitutes, adventurers–assert their right to "live by another rule." In *Fortunata y Jacinta*, the "other rule" that Fortunata proposes, the challenge to middle-class morality and gender roles, provides the central dynamic of the novel.

Even Fortunata's removal from the scene through the conventional narrative resolution of death cannot obliterate the unconventional nature of Galdós's representation of women. Although bourgeois patriarchal order is reaffirmed at the close, the leanings towards subversion of that order remain. Fortunata's death is surrounded by questions: is she deranged or lucid, and whose definition of her are we to accept? These open ends undermine the narrative closure imposed by her death. What Susan Kirkpatrick has termed the "liberating ironies" of the narrative technique ("More on the Narrator" 148) lends covert support to the departure of the two heroines from the prescribed feminine role. Beneath the overtly middle-class and patriarchal value system of the narrative lies a protofeminist statement. *Fortunata y Jacinta* implicitly criticizes the exploitative power of middle-class men like Juanito, while it subtly supports the attitudes of a heroine who appropriates and radically redefines the ideal of the *ángel del hogar*.

Northern Illinois University

NOTES

[1] Gilman speaks in "Feminine and Masculine Consciousness" of her "self-proclaimed spiritual metamorphosis" (64), Kronik defines an angel as "pure and everlasting spirit" ("Fabrication of Fortunata" 68), and Sinnigen says that Fortunata is "tied to religious vocabulary on her death" (66).

[2] This essay aims to supply the need noted by Blanco Aguinaga ["Having No Option" 19) for a coherent feminist reading of *Fortunata y Jacinta,* although I do not agree with him that such a reading must be non-Marxist.

[3] Andreu and Aldaraca have provided excellent and fascinating analyses of the growth of the angel stereotype. Simón Palmer's series of bibliographies for primary sources list some two thousand works written on the subject of woman during the latter half of the nineteenth century.

[4] The bird imagery, originally noted by Gilman in "The Birth," and examined in further detail by Roger Utt, Agnes Moncy Gullón, and Stephen Hart, has been interpreted by Marxist critics such as Caudet as symbolizing the oppression of Fortunata-*pueblo* by Juanito and other members of the bourgeoisie (81).

[5] Padre Nones and Guillermina believe that Fortunata's statement cannot be treated seriously. But Guillermina has, all along, told Fortunata that she is a "cabeza trastornada" whenever she makes statements that threaten the bourgeois status quo, even at points when she is clearly lucid (e.g., 2: 490, 508).

WORKS CITED

Aldaraca, Bridget. "*El ángel del hogar:* The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism.* Ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, Mich: Bilingual Press, 1982. 62-87.

———. "The Ideology of Domesticity: Galdós and the Spanish Tradition." Diss. Univ. of Washington, 1981.

Andreu, Alicia. *Galdós y la literatura popular.* Madrid: SGEL, 1982.

Belsey, Catherine. *Critical Practice.* New York: Methuen, 1980.

Blanco Aguinaga, Carlos. "Having No Option: The Restoration of Order and the Education of Fortunata." Goldman, *Conflicting Realities* 13-38.

———. "On 'The Birth of Fortunata.'" *Anales Galdosianos* 3 (1968): 13-24.

Cánovas del Castillo, Antonio. Prólogo. Guijarro 1: i-xv.

Caudet, Francisco. Introducción. *Fortunata y Jacinta.* By Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1983. 1: 11-91.

Cott, Nancy. "Passionlessness: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology, 1790-1850." *Signs* 4 (1978): 219-36.

Gay, Narciso. *La mujer en su pasado, su presente y su porvenir.* Barcelona, 1857.

Gilman, Stephen. "The Birth of Fortunata." *Anales Galdosianos* 1 (1966): 71-83.

———. "The Consciousness of Fortunata." *Anales Galdosianos* 5 (1970): 55-66.

———. "Feminine and Masculine Consciousness in *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 17 (1982): 63-70.

———. *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1981.

Goldman, Peter B., ed. *Conflicting Realities: Four Readings of a Chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Part III, Chapter IV).* London: Tamesis, 1984.

———. "Feijoo and Mr. Singer: Notes on the *aburguesamiento* of Fortunata." *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982): 105-14.

———. "El trabajo digestivo del espíritu: sobre la estructura de *Fortunata y Jacinta* y la función de Segismundo Ballester." *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 184-85.

Guijarro, Miguel, ed. *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico.* 3 vols. Madrid, 1872-76.

Gullón, Agnes Moncy. "The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 9 (1974): 51-75.

Gullón, Ricardo. "Estructura: la polaridad complementaria." *Técnicas de Galdós.* Madrid: Taurus, 1980. 159-67.

Hart, Stephen. "Galdós's *Fortunata y Jacinta:* An 'Inoffensive Hen'?" *Forum for Modern Language Studies* 22 (1986): 342-53.

Kirkpatrick, Susan. "More on the Narrator of *Fortunata y Jacinta*." *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982): 143-50.

———. *"Las Románticas": Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850.* Berkeley: Univ. of California Press, 1989.

Kronik, John W. "Feijoo and the Fabrication of Fortunata." Goldman, *Conflicting Realities* 39-72.

Laqueur, Thomas. "Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology." *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century.* Ed. Catherine Gallagher and Thomas Laqueur. Berkeley: Univ. of California Press, 1987. 1-41.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta.* Ed. Francisco Caudet. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1983.

Ribbans, Geoffrey. *Pérez Galdós: Fortunata y Jacinta.* London: Grant and Cutler, 1977.

Robert, Roberto, ed. *Las españolas pintadas por los españoles.* 1871-72. Reprinted as *Mujeres españolas del siglo XIX.* Madrid: Atlas, 1944.

Rodríguez-Puértolas, Julio. *Galdós: Burguesía y revolución.* Madrid: Turner, 1975.

Selgas y Carrasco, José. "La mujer de Murcia." Guijarro 2: 185-215.

Simón Palmer, María del Carmen. "Libros de religión y moral para la mujer española del siglo XIX." *Primeras jornadas de bibliografía de la Fundación Universitaria Española.* Madrid: n.p., 1977. 355-85.

———. "La mujer en el siglo XIX: Notas bibliográficas." *Cuadernos Bibliográficos* 31 (1974): 141-98; 32 (1975): 109-50; 37 (1978): 163-206; 38 (1979): 181-211.

———. "Revistas españolas femeninas del siglo XIX." *Homenaje a don Agustín Millares Carlo.* 2 vols. Las Palmas: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975. I: 401-45.

Sinnigen, John H. "Individual, Class, and Society in *Fortunata y Jacinta*." *Galdós Studies* II. Ed. Robert J. Weber. London: Tamesis, 1974. 49-68.

Sinués de Marco, María del Pilar. *El ángel del hogar.* 1859. 7th ed. 2 vols. Madrid, n.d.

———. *La mujer en nuestros días.* Madrid, 1878.

Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression.* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1979.

Turner, Harriet S. "Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta." *Hispanic Review* 51 (1983): 1-21.

Utt, Roger L. "'El pájaro voló': observaciones sobre un leitmotif en *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 9 (1974): 37-50.

Whiston, James. "Las pruebas corregidas de *Fortunata y Jacinta*." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* 2 vols. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978. 1: 258-65.

Zahareas, Anthony. "El sentido de la tragedia en *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 3 (1968): 25-34.

DOCUMENTOS

UNA NOTA SOBRE LA CARACTERIZACIÓN DE VÍCTOR EN *LA DE SAN QUINTÍN*

Matilde L. Boo

El examen de los manuscritos de Galdós permite comprobar las numerosas correcciones de mano de un novelista preocupado por encontrar la expresión más adecuada en la caracterización de personajes y situaciones.

En el manuscrito de *La de San Quintín,* Galdós corrige algunos pasajes de la comedia y elimina otros para atemperar el desorbitado anarquismo de Víctor y convertirlo en un socialismo más verosímil. Sin embargo, Rosario, la joven duquesa de quien, irónicamente, se enamora el joven socialista, no toma en serio sus fervores políticos y le dice burlonamente: "Vd. se cree socialista, y no es más que un poeta. Un poeta que quiere demoler el mundo, y ponerme a mí de pasmarote" (Boo 86). Si bien es verdad que Víctor se muestra en el primer acto como un acendrado defensor de los derechos del pueblo, y preconiza la destrucción de la sociedad para volver a construir una mejor sobre sus ruinas, más adelante, desgarrado por conflictos familiares, parece olvidarse de su misión social. ¿Es que Galdós quería dar a entender con todo esto que el pretendido socialismo del personaje era sólo pasajero entusiasmo juvenil? Parece que ésa fue su intención en la primera versión de la comedia. En el segundo acto del manuscrito, en una escena entre Víctor y D. José, que Galdós elimina luego, el joven abjura de ideas que "repugnaban" al anciano (133). De todas maneras, sus aserciones: "Sostengo que nada de lo que existe debe conservarse. Todo es malo, caduco, decrépito, y debemos desbaratarlo para hacerlo de nuevo" (81-82), son reflejo de auténticas doctrinas socialistas. El filósofo francés contemporáneo de Galdós, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), al referirse a la crisis social de la Francia de su época, ofrece para superarla la misma solución de Víctor: "Pour que nous retrouvions une morale positive et obligatoire, il faut que la société se reconstruise de fond en comble: et pour qu'elle se reconstruise, il faut qu'elle se démolisse" (Marc 121). Además, algunas vicisitudes en la vida de Víctor, contadas por él mismo a Rosario, recuerdan vagamente las sufridas por Proudhon. Víctor se educó en Francia, "agitó las masas" (81) con sus discursos políticos y fue condenado a seis meses de cárcel. El filósofo francés también sufrió prisión dos veces y durante mayor tiempo: en marzo de 1849 lo condenaron a tres años por despertar entre el pueblo "el odio y el desprecio hacia el gobierno"; y en 1858 por la publicación de una de sus obras de credo socialista, *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église,* pero fue absuelto por decisión imperial después de dos años de prisión. Víctor escribe en un periódico de Madrid para divulgar sus ideas políticas. Proudhon, además de publicar numerosas obras, colabora en *Voix du Peuple* y en *Peuple.*

Estas coincidencias hacen pensar en la posibilidad de que Galdós se inspirara en la vida y doctrina del filósofo francés para introducir algunos rasgos en la caracterización del personaje. Claro está que Víctor no hace una elaboración de

sus ideas, ya que en una comedia dirigida al público en general, como *La de San Quintín,* estaría totalmente fuera de lugar. Aunque las obras de Proudhon no figuran en el catálogo de la biblioteca de Galdós, publicado por Berkowitz, es muy probable que las doctrinas de una figura tan polémica como la del filósofo francés no le fueran desconocidas.

University of Mississippi

OBRAS CITADAS

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

Boo, Matilde L., ed. *El manuscrito de* La de San Quintín *de Benito Pérez Galdós.* Madrid: *Anales Galdosianos,* Anejo, 1986.

Marc, Alexandre, ed. *Proudhon.* París: Egloff, 1945.

PALACIO VALDÉS'S "UN ESTUDIANTE DE CANARIAS": A FORGOTTEN ARTICLE OF 1883

Brian J. Dendle

In March 1878, Armando Palacio Valdés, aged twenty-four and already editor of the influential *Revista Europea,* published in that review a flattering appraisal, "Don Benito Pérez Galdós," of the author of *Doña Perfecta,* whom, he confessed, he had not yet met. In this early article, Palacio Valdés stresses the antidogmatic nature of Galdós's writings. No doubt, as Noël Valis has suggested, the omission of the essay on Galdós from the *Semblanzas literarias,* published in book form in 1908, is to be explained by Palacio Valdés's rejection of his youthful anticlericalism (696-97).

By the beginning of August 1878, Palacio Valdés had established a cordial relationship with Galdós. (See Palacio Valdés's letter of August 6, 1878 [Nuez 106-07].) He dedicated to Galdós the macabre tale, "Crótalus horridus," published in the *Revista Europea* in late 1878.[1] The story apparently met with Galdós's approbation. (See Palacio Valdés's letter of June 21, 1879 [Nuez 109].) After the demise of the *Revista Europea* in early 1880, Galdós offered to pay for the printing of Palacio Valdés's first novel, *El señorito Octavio* (1881), but did not accede to Palacio's request that he write a prologue for it. In the summer of 1880, Galdós visited Palacio Valdés and his family in Asturias. It was Galdós who suggested to the young Asturian novelist the names for the protagonists of *Marta y María* (1883).

From 1882 to 1883, Palacio Valdés served on the editorial board of the illustrated journal, *Arte y Letras,* edited by José Yxart and printed by the Editorial Domenech. The journal was distributed without charge to subscribers to the "Biblioteca Arte y Letras" (the collection in which Palacio Valdés's *Marta y María,* handsomely illustrated by J. Luis Pellicer, first appeared). David Torres, who published a brief description of and an index to *Arte y Letras,* notes Palacio Valdés's contribution of articles and short stories, all but one of which later appeared in the volume *Aguas fuertes.* The article omitted from *Aguas fuertes* was Palacio Valdés's study of Galdós entitled "Un estudiante de Canarias" (*Arte y Letras* 13 [Oct. 1883]: 97-98). Torres assumed that Galdós scholars were unaware of the existence of "Un estudiante de Canarias." However, the article had in fact been reprinted in *Diario de Las Palmas,* August 18, 1894; the reprinted version is listed by Berkowitz (466) and by Percival (98). Nonetheless, few scholars have had access to Palacio Valdés's article.

"Un estudiante de Canarias" provides information and anecdotal material on Galdós's childhood and early years in Madrid. Palacio Valdés notes Galdós's juvenile puniness, his musical talents and gift for caricature, his silent "participation" in café life, his withdrawal from social contact into books, and his literary beginnings. Although Berkowitz fails to acknowledge a source for his information, certain details of Galdós's youthful activities in Madrid given in *Pérez Galdós,*

Spanish Liberal Crusader are taken almost verbatim from Palacio's article (see, e.g., 55-56).

"Un estudiante de Canarias" raises the intriguing question of Palacio Valdés's source for the intimate details of Galdós's life in the 1860s. My suspicion is that the guiding hand behind the article is in part that of Galdós. Pathologically reluctant to speak or write directly of himself, Galdós nonetheless would on occasion portray himself at a remove.[2] The interest of "Un estudiante de Canarias" therefore lies not only in the narration of anecdotal information about Galdós's early years but also in the view of himself that Galdós, through the journalist Palacio Valdés, has chosen to proffer: that of the writer totally devoted to his art, heedless of health and social convention. Certainly the vision of the retiring artist also coincides with that advocated by Palacio Valdés at this stage of his career. In an article published in *Arte y Letras* in April 1883 and later reprinted in *Aguas fuertes,* "El último bohemio," Palacio Valdés, protesting strongly against a romantic, "bohemian" concept of the artist's life, defends the serious nature of the writer's *métier:*

> Si [el literato] no puede vivir de la pluma, porque en España no existen todavía medios de remunerarle cumplidamente, debe alternar sus ocupaciones literarias con otras de diversa índole. Si puede vivir, aunque sea modestamente, debe trabajar diariamente como cualquier otro obrero. Claro es que no se le han de exigir las mismas horas de trabajo que a un covachuelista, porque el del escritor es más intenso; pero se marcará las que sin detrimento de la salud pueda llenar. La teoría de la inspiración es falsa y ridícula. La inspiración acude delante de las cuartillas y de los libros, no en las mesas de los cafés ni en las salas de juego. Cuando no gusta lo que se ha escrito, se rompe y se escribe de nuevo preparándose convenientemente con el estudio y la meditación; pero no se van a buscar ideas a la ruleta. (*Aguas fuertes* 166-67)

Below I reprint "Un estudiante de Canarias" exactly as it appeared in *Arte y Letras.*[3]

Un estudiante de Canarias

Nació en una de las islas Canarias, como tantos otros que no han dado nada que decir. Sus primeros años fueron como los de todos; a la escuela, a la iglesia, a jugar con sus compañeros. Me engaño, él no jugaba, veía jugar, no por falta de deseo, sino porque no sabía; era tan flacucho, tan débil, que si tomaba parte en cualquier juego, ya no había otra víctima. Gozaba en permanecer sentado contemplando la destreza de sus amigos y admirándola, porque en su alma jamás penetró la envidia; pero esta es cualidad en la que pocos se fijan. No llamaba la atención absolutamente por nada; un chico apagado, enfermizo, que se cortaba delante de la gente, incapaz de recitar una fábula con buena entonación; ni siquiera había descalabrado a nadie de una pedrada; en fin, el colmo de la vulgaridad.

Y no obstante, a pesar de su apariencia perezosa y linfática, el niño tenía la imaginación despierta: el espectáculo de la naturaleza, tan hermosa y risueña en aquellas comarcas, aunque no le exaltase como a los temperamentos ardientes, le conmovía dulce y profundamente; los cuentos le deleitaban de un modo indecible: amaba los caracteres heróicos y la fuerza física, que él no poseía. En la escuela no se distinguía poco ni mucho: más tarde en la segunda enseñanza tampoco: era uno de tantos estudiantes descuidados, que en las postrimerías del curso se encierran con los libros y consiguen a fuerza de vigilias sacar *notablemente aprovechado.*

A los diez y ocho años le mandó su familia a Madrid a estudiar la carrera de leyes. Cumplió con su deber asistiendo a las cátedras y aplicándose lo bastante para no salir desairado en los exámenes; la jurisprudencia no tenía atractivos para él; mas en España pocos son los que se libran de ella. Aficionóse muy pronto a la música y empezó a ser un asistente asiduo del paraíso del teatro Real, uno de esos terribles *inteligentes* encargados de proporcionar disgustos a los tenores. Y de tal modo creció su afición, que parecía no vivir más que para satisfacerla; a primera hora al café, después al paraíso; allí, sentado en cualquier rincón (porque los *inteligentes* desprecian los sitios donde se puede ver la escena y los dejan a los profanos) embozado en la capa y los ojos

cerrados, gozaba nuestro estudiante placeres inefables, celestes. Su imaginación volaba por los espacios azules de la poesía, soñaba con dichas ideales, su cuerpo se estremecía como la caja de un arpa, y algunas veces lágrimas silenciosas se desprendían de sus ojos. ¡Cuánto alcázar en el aire! ¡cuánta quimera deliciosa! ¡cuánta luz y cuánta poesía!

Por el día algunos compañeros se reunían en la modesta casa donde estaba de pupilo y le decían: –Mira, cántanos el cubrefuego de los Hugonotes con orquesta y todo. –Y el estudiante, que tenía un oído privilegiado, comenzaba a entonar el pasaje con una habilidad increíble, ejecutando proezas con los labios y la lengua para imitar los sonidos agudos del violín o las notas gangosas del *oboe,* de tal manera, que sus amigos aplaudían entusiasmados y reían y gozaban con la alegría de los diez y nueve años. Pero en seguida pedía la revancha. –Vaya, ahora, a contar cuentos. –Y no había más remedio; cada cual tenía que narrar algún sucedido gracioso o dramático, mientras él, tumbado en una butaca, con las desmesuradas piernas en alto a lo yankee, arrugaba la frente conmovido o se desternillaba de risa. ¡Días alegres y serenos que toda la vida se recuerdan con emoción! ¡Horas felices que no pueden jamás reemplazar, ni los altos puestos de la política ni los triunfos del amor propio en la carrera del arte!

Por aquella época asistía también, con la misma asiduidad que a la ópera, al Café Universal, donde formaban tertulia algunos amigos de todas edades y condiciones, unidos por el lazo del paisanaje, que más se estrecha cuanto más lejos está la patria. Nuestro estudiante era miembro de aquella colonia canaria que en torno de dos o tres mesas del café se reunía invariablemente todas las tardes: pero en la tertulia era, como en todas partes, soldado raso; ninguna cualidad que le hiciese notar entre sus compañeros; silencioso casi siempre, distraído, sonriendo a los chistes lo mismo que a las tonterías: si faltaba no se le echaba de menos; cuando venía se le consideraba como uno más. Algunas veces, aburrido de la conversación, sacaba un lápiz y se ponía a hacer monigotes en la mesa, y mostraba realmente mucha disposición para el dibujo, tanto, que alguno profetizó que aquel chico sería un buen caricaturista. Desde entonces ya tuvo puesto señalado en la tertulia; era el encargado de trazar la caricatura de los socios.

Observaron éstos que el estudiante en vez de avisparse con el trato de la corte, era cada día más retraído y hablaba menos. Notábase en su semblante una constante preocupación, en sus ojos cierta vaga inmovilidad, propia del que mira más hacia dentro que hacia fuera; siempre sonriendo a lo que le decían para mostrarse cortés, pero en realidad sin atender, ni interesarse por nada. Poco a poco fue pasando más horas en casa y menos en el café, y con esta vida sedentaria y anti-higiénica, se quedó muy pronto flaco como un espárrago. ¿Pero qué tiene ese muchacho? preguntaron algunos en el café. Uno de sus amigos íntimos dio cuenta a la tertulia de que el estudiante pasaba la vida leyendo; que se gastaba todo el dinero que le mandaban en libros, y que toda su ropa estaba destrozada y no pensaba poco ni mucho en renovarla. Horas y horas yacía acostado en la cama o arrellanado en una butaca con alguna novela en la mano sin pensar en dormir ni en comer, totalmente abstraído de cuanto le rodeaba. De vez en cuando se le oía prorumpir *[sic]* en carcajadas o en exclamaciones de asombro. "Evidentemente, ese chico está *guillado* –dijo un caballero canario, muy práctico.– Es necesario avisar a su familia." Y en efecto, se avisó a su familia y los amigos convinieron en que era necesario distraerle a toda costa. Un hermano se encargó de procurarle esparcimiento llevándole a viajar: le propuso ir a París, y el estudiante se dejó arrastrar sin dificultad, pero sin ninguna clase de emoción. Al salir de casa para la estación, viéndole partir sin acordarse del baúl, el hermano le preguntó:

–¿Y tu equipaje?

–Lo llevo aquí.

–¿Cómo ahí? –y el hermano miraba a todas partes.

–Sí, aquí, debajo del brazo. –El equipaje que nuestro estudiante intentaba llevar a París, consistía en una camisa, unos calzoncillos y unos calcetines.

Cuando regresó, venía más despierto y dispuesto a entrar en el comercio de la vida: los amigos lo encontraron muy mejorado. Y en prueba de ello el estudiante, sin dejar de atender a sus obligaciones escolares, comenzó a escribir articulitos literarios, algunos de los cuales vieron la luz en periódicos de la capital: el estilo era castigado en demasía y rebuscado, pero había en ellos fuerza y color poco comunes y sus compañeros le alentaron a seguir escribiendo. Con pasmosa facilidad bosquejó algunos dramas en poco tiempo; ¿pero quién se los había de representar? ¿Qué empresario, qué director de teatro se iba a tomar siquiera el trabajo de leer el manuscrito de un chico desprovisto de recomendaciones? En aquella época, aún más que ahora, el poner un drama en escena no era empresa guardada para un desconocido. Entonces se puso a escribir una novela, y la terminó con la misma expedición; y algunos amigos a quienes leyó párrafos de ella, aseguraron que tenía pasajes muy bonitos. El caballero práctico del círculo canario, opinó, no obstante, que sería mejor estudiar de firme el derecho civil y dejarse de novelas. Acaeció lo mismo que con los dramas: no había editor que se arriesgase a imprimirla y estuvo sepultada año y medio en el baúl del estudiante. Mas creciendo en este tiempo algún tanto su reputación como periodista, halló al fin manera de entregarla a la publicidad. Causó poco efecto, o por mejor decir, no salió de un círculo estrecho; lo que en Francia se llama el gran público, o sea el común de la gente, no

se dio por enterado. Corrían en aquella época muy malos vientos para la novela española; los hombres de gusto la despreciaban por hallarse prostituída en manos de narradores insulsos; el vulgo no entendía ni gustaba más que las aventuras estupendas e inverosímiles. La novela de nuestro estudiante, grave y psicológica, inspirada en las de los escritores ingleses, carecía de la brillantez necesaria para llamar la atención desde luego.

No por eso se desalentó. Renunciando por el momento a escribir novelas y dedicándose exclusivamente al periodismo, no cesaba de acariciar con deleite su ideal. La vida del periodismo militante le disgustaba cada día más; no se avenía poco ni mucho con su carácter reservado, con su conciencia pura y austera, con su imaginación soñadora e independiente.

Un día, tanto creció el disgusto y tan fuertemente le espoleó el deseo de verter sus sueños en el papel, que abandonando los periódicos, los amigos, el café, el teatro, todo lo que hasta entonces había constituído su vida, subió a su cuarto y se encerró a escribir novelas. Y no volvió a salir. Con la pluma en la mano día y noche, sin autorizarse ni una pequeña distracción, ni enterarse de nada de lo que fuera ocurría, iba trazando con febril rapidez una serie considerable de obras. Como trabajaba para satisfacer una necesidad apremiante de su naturaleza, no se cuidaba para nada de la recompensa: la recompensa estaba en los placeres infinitos que aquel trabajo le proporcionaba, en la emoción ansiosa con que iba formando sus enredos y siguiendo la marcha de los caracteres, en una palabra, en el goce supremo e inefable de crear, que confunde al hombre con Dios.

Al principio, el público no hizo caso de las producciones del oscuro escritor y pasaba por delante de ellas sin levantarlas del suelo. ¡Qué importa! El escritor arrojábalas desde lo alto de su estudio y ni siquiera asomaba la cabeza por el balcón para ver la suerte que corrían. Mas, poco a poco, sin que él tuviese noticia de ello, las obras se abrieron paso entre la muchedumbre; la gente docta fijó la atención en ellas, el vulgo saboreó sin comprenderlo el encanto de sus verdades fingidas, admiraron todos la abundancia y la originalidad de sus pensamientos, la profundidad de sus intenciones. Hubo un leve murmullo de admiración: este murmullo fue creciendo, creciendo paulatinamente hasta convertirse en ruido, en ruido atronador que se escuchó en toda España; y de España pasó a los países extranjeros; y de allí vinieron también oleadas de admiración que acrecentaron el tumulto. Nadie conocía de vista el *[sic]* autor de tanta obra inmortal.

Un día, el día 26 de Marzo de 1883, el público amotinado, ansioso de contemplar al hombre que tanto le había hecho pensar y sentir, se dirigió en tropel a su casa, le sacó a viva fuerza del apacible retiro donde vivía y lo presentó ruborizado y confundido a la muchedumbre. "Aquí tenéis a D. Benito Pérez Galdós, el autor de *Gloria, La Desheredada* y los *Episodios nacionales*."

–¡Toma! –exclamó alguno entre la gente.– ¡Pues, si ese es un estudiante de Canarias que yo veía todos los días, hace algunos años, en el Café Universal!

ARMANDO PALACIO VALDÉS

University of Kentucky

NOTES

[1] For more information on "Crótalus horridus," see Dendle.

[2] For example, in the final chapter of *Un voluntario realista,* Galdós offers an idealized vision of himself in the character of Salvador Monsalud, ."historiógrafo . . . poeta . . . profeta" (291). As Hinterhäuser has indicated, in *España trágica* Galdós gives to the young Vicente Halconero many of his own attributes; in *Amadeo I* Galdós evokes his younger self in the person of the unnamed journalist from the Canary Islands (75-79).

[3] I wish to express my gratitude to Professor Anthony Percival of the University of Toronto and to Professor José Escobar of York University for their generous assistance in my obtaining a copy of "Un estudiante de Canarias."

WORKS CITED

Berkowitz, H. Chonon. *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader.* Univ. of Wisconsin Press, 1948.

Dendle, Brian J. "The Early Works of Armando Palacio Valdés." *Proceedings of the First Pennsylvania Foreign Language Conference.* Forthcoming.

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

Nuez, Sebastián de la, and Joseph Schraibman. *Cartas del archivo de Galdós.* Madrid: Taurus, 1967.

Palacio Valdés Armando. *Aguas fuertes.* Madrid: Victoriano Suárez, 1921.

———. "Crótalus horridus." *Revista Europea* 12 (1878): 554-61, 582-92.

———. "Don Benito Pérez Galdós." *Revista Europea* 11 (1878): 335-39.

———. "Un estudiante de Canarias." *Arte y Letras* 13 (Oct. 1883): 97-98.

———. *Marta y María.* Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1883.

———. *Semblanzas literarias.* Madrid: Victoriano Suárez, 1908.

———. *El señorito Octavio.* Madrid: Fernando Fe, 1881.

———. "El último bohemio." *Arte y Letras* 8 (April 1883): 57-59.

Percival, Anthony. "Contribución a una bibliografía de escritos biográficos referentes a Galdós: 1870-1920." *Ottawa Hispánica* 2 (1980): 83-101.

Pérez Galdós, Benito. *Amadeo I.* Madrid: Perlado, Páez y C.ía, 1910.

———. *España trágica.* Madrid: Perlado, Páez y C.ía, 1909.

———. *Un voluntario realista.* Madrid: La Guirnalda, 1884.

Torres, David. "Índice de la revista ilustrada *Arte y Letras* (Barcelona, 1882-83)." *Hispania* 66 (1983): 345-47.

Valis, Noël M. "Una opinión olvidada de Palacio Valdés sobre Benito Pérez Galdós." *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 82 (1982): 691-714.

RESEÑAS

JOSÉ ESTEBAN. *Guadalajara en la obra de Galdós*. Madrid: Almarabu, 1985. 63 pp.

Pedro Ortiz Armengol

En unas pocas páginas José Esteban, que dice al comienzo de su trabajo que "los pueblos, hombres y tierras de Guadalajara son una constante en la obra de Pérez Galdós", lo deja probado, pues, en efecto, va mostrando cuánta presencia existe, en dicha obra, de la alta meseta pedregosa que se encuentra entre las serranías de Cuenca, Soria y Madrid y la Mancha Alta. Galdós "confundía" la comarca histórico-geográfica de La Alcarria con la provincia administrativa que es Guadalajara (algún ejemplo de ello de carácter venial señalamos en nuestras *Apuntaciones para "Fortunata y Jacinta"* [Madrid: Univ. Complutense, 1987, 325]). Por su parte Esteban señala en el maestro algún otro error, más venial aún, de parecida naturaleza (54), pese a lo cual creo que Esteban y quien esto escribe daríamos a Galdós una *summa cum laude* en geografía de la península.

Para comenzar, no recordamos en la vida de Galdós una relación directa con La Alcarria ni con la provincia de Guadalajara; ni estancias largas en ellas, ni familiares o amigos asentados en esas tierras, y hemos de reconocer que se produce aquí el reiterado milagro galdosiano de hacer creer al lector que el novelista conoce palmo a palmo el paisaje, pueblos y calles que describe. Parece operar aquí –como en Cervantes al buscar un mínimo "lugar" de la región de la Mancha– el deseo de descubrir a seres humanos en las geografías más ásperas, de la manera que los matorrales más pobres como el tomillo o el romero son capaces de producir miel. Quizá así se explique que en su primera novela, *La Fontana de Oro,* la criada que es apariencia de suma tosquedad resulte ser un corazón de oro. Aquellas tierras de páramos y de barrancos secos pueden producir personajes acordes con aquella imagen pero también la bondad y la dulzura sumas. En *La Fontana de Oro* el eje rural es el pueblo de Ateca, en la raya de Aragón, pueblo duro pero con rica vega frutal, pueblo entre la dureza aragonesa y la alcarreña, escenario sin duda no casual para el conflicto ideológico que el relato ofrece. (Ateca es el pueblo estratégico que aparece en el *Poema de Mio Cid* y en el falso *Quijote* de Avellaneda y con el cual se estrena la geografía novelesca de Galdós.)

No recuerdo que Galdós recorriera la provincia de Guadalajara; sí consta, en cambio, que pronto tuvo una visión directa de Sigüenza, la segunda población de ella. Ciudad obispal, entrevista al menos desde un vagón de ferrocarril en el viaje de 1868 que realizara el general Serrano en una triunfal jornada a Zaragoza y entre cuyos acompañantes y séquito se hallaba el joven periodista Galdós, mozo de veintitantos años. Lo relataría con detalle el viejo Galdós de 1916 en sus *Memorias de un desmemoriado.* Recuerda también el anciano "desmemoriado" que aquel obispo Benavides, "campechano", pasó a ser primado de Sevilla, arzobispo en Zaragoza y que llegó a cardenal.

¿Por qué Galdós deja de lado esta visión vigorosa de la ciudad obispal y la convierte en la muy levítica "Orbajosa" de la novela *Doña Perfecta,* que publicaría en 1876? ¿Hubo una experiencia posterior en Sigüenza que modificara a fondo la primera visión "liberalísima"? Es un tema que no se plantea Esteban, ni vamos a plantearlo aquí nosotros, pero, si se me permite una digresión, recordemos que Galdós no podía olvidar ni desconocer al obispo Francisco Benavides, figura política por sus cargos y dignidades, "ascendido" a Patriarca de las Indias con ocasión de "la Gloriosa" de 1868, después capellán de Alfonso XII, agraciado por Academias y Órdenes, y gran figura de la Iglesia hasta su muerte en 1895. El Galdós pletórico de signos ocultos hará de él una intencionada alusión en *Fortunata y Jacinta* cuando pone en boca de un clérigo tradicionalista –que aspiraba a obtener la prebenda de lectoral en la catedral de Sigüenza– su enemiga contra "el obispo de la diócesis" y contra todo el cabildo, porque habían concedido el puesto a otro cura que en 1868 había dado públicamente "vivas a Topete y a Prim" (II, v, 2), a un "demócrata" en suma.

El recuerdo es palmario: no muchos obispos de 1868 y años sucesivos preferían a un clérigo "demócrata" sobre otro que no lo era, pero el de "Orbajosa"/Sigüenza lo prefería. Cierto que no hay engarce exacto de fechas: en 1868 Benavides sale de Sigüenza, promovido a más alta dignidad: la desventura del clérigo preterido habría que ponerla hacia 1874; pero creemos que el recuerdo del obispo "liberal" sobre la ciudad-símbolo del integrismo más retrógrado opera mediante ese signo casi imperceptible en la novela mayor de Galdós. El "obispo de Sigüenza" es en ella "puesto de oro y azul", según graciosa expresión taurina; el obispo Benavides, por su parte, fue figura controvertida en su época. En fin, concluyamos la digresión con el enigma vivo de cuál sería el motivo que tuvo Galdós para localizar en Sigüenza (¿o quizá en el Burgo de Osma?) su excesiva novela *Doña Perfecta.*

¿Guadalajara, quizá como tierra de contrastes extremos? Puede que obedezca a esta idea la frecuencia con la que Galdós cita la miel alcarreña. Esteban trae una docena de ejemplos: en *Miau,* en *Lo prohibido,* en *Mendizábal,* en *El doctor Centeno,* en *De Cartago a Sagunto.* Por añadidura, hay otra docena de citas en *Fortunata y Jacinta* sobre la miel en sus diversas acepciones, y en el último *Episodio* citado la Alcarria es "el país donde se cría exquisita miel" y el de "los verdes oteros poblados de aromáticas hierbas" (cap.º 22).

Nos parece ver como una alternancia continua entre lo bronco y lo melifluo que Galdós sitúa en esta comarca del noreste de Madrid. Tras la dureza de *Juan Martín el Empecinado* (1874), con escenario preferente en tierras de Sigüenza y los barrancos y páramos de la provincia, Galdós haría de Atienza y de Sigüenza escenario algo melifluo de los primeros *Episodios* de la cuarta serie (escritos hacia 1902-1904). Es el contraste continuo: el señorito José García Fajardo pasa de la Roma barroca y pobre de 1848 a los paisajes de roca y de aire medieval de Atienza y de los burgos alcarreños, donde lo ablanda todo con su señoritismo, su "moderantismo", según terminología de la época. Este mundo provinciano del arranque de la cuarta serie, que trata de presentar a la España naciente de la burguesía rural de 1850-60, se diluye –lo diluye Galdós con bisturí implacable– en las últimas novelas de la serie: en *Prim,* en *La de los tristes destinos.* Pero ahí queda lo escrito y ahí queda lo dicho. No sin que antes, del mismísimo castillo de Atienza, surja otra figura principal en la novelística de Galdós, Lucila Ansúrez, la

diosa luminosa de la cuarta serie, esa Lucila que estará siempre entre la realidad y el mito; es la que escapará de las manos del señorito José García Fajardo y la que irá al espacio de don Juan Prim y de sus contrafiguras novelescas. (El castillo de Atienza, una década más tarde, produjo también lírica, muy distinta, en Ortega y Gasset.)

Otros varios pueblos de la provincia de Guadalajara trae Esteban a sus breves páginas: Tor, Molina, Maranchón, pueblo este último que siempre fue trajinante, criador de ganado mular, creador de movimiento y riqueza, comerciante y rico, y que, atropellado por las nuevas realidades del tráfico camionero, vio James Michener a mediados de este siglo "as a permanent symbol" de la España despoblada y emigrada a Alemania o a Barcelona. Michener, en su muy honesto libro *Iberia* (New York: Random House, 1968, 243), imagina cómo se valoraría en los Estados Unidos este Maranchón atrayente y hoy desierto. Si pudiera llevarse a California....

Esteban dedica justamente algunas de las últimas páginas de su obra a recordarnos *El caballero encantado,* cuyo tema rompe con todos los anteriores y extrema la tensión entre el sueño y la realidad humilde de los pedruscos y cárcavas alcarreñas. Sigüenza es, en esta elegía del Galdós anciano de 1909, cárcel por una noche y arrogante monumento, lleno de grandiosidad y de "majestad funeraria", y también causa de nuevos sucesos continuadores de historia.

Breve librito el de José Esteban, hendidura por donde bajan las ideas como las aguas por las torrenteras, y que nos trae una riada de contrastes sobre estas tierras de La Alcarria, por donde ya pasaron fecundamente los autores del *Mío Cid* y del *Libro del Buen Amor,* con Jovellanos, Moratín, Ortega, Baroja, Cela, y entre los cuales Pérez Galdós tiene un preciso puesto.

Madrid

CARLOS PLA, PILAR BENITO, MERCEDES CASADO y JUAN CARLOS POYÁN. *El Madrid de Galdós.* Madrid: El Avapiés, 1987. 183 pp.

Farris Anderson

Pese a ser el madrileñismo de Galdós un lugar común, la crítica se ha ocupado relativamente poco del lugar de Madrid en el proceso creador de la novela galdosiana. Existen varios estudios parciales sobre el tema, pero falta un libro que defina de forma comprensiva la relación entre la dinámica del Madrid decimonónico y la dinámica de la obra galdosiana, sobre todo las *Novelas contemporáneas.* El libro aquí reseñado ofrece, por su título, alguna promesa de llenar esa laguna en la crítica galdosiana. Sin embargo, esa promesa se ve pronto defraudada.

Este libro, obra de "cuatro jóvenes historiadores madrileños", se ha publicado con subvención del Ayuntamiento de Madrid en la colección Matrice de la editorial El Avapiés. Siguiendo las pautas ya firmemente marcadas por esta editorial, *El Madrid de Galdós* es más anecdótico que riguroso y se dirige a un público más aficionado que profesional. Su utilidad para el galdosista es muy limitada. Los autores se han planteado un doble objetivo: "Por una parte, el de

contribuir a perfilar y delimitar el hasta ahora ambiguo e indefinido concepto de *lo galdosiano;* por otra, el de ofrecer una visión, al menos evocadora, de un Madrid novelado y sin embargo cierto, ficción entreverada con la realidad en la obra de uno de los más grandes narradores del siglo XIX" (9). No se cumple de forma convincente ninguno de estos dos objetivos.

Lo que más decepciona de este libro es que ofrece temas y planteamientos que debían ser, en principio, valiosos e interesantes, pero se quedan cortos. Por ejemplo, las páginas que tratan de la tardía zonificación de la vivienda madrileña son interesantísimas como planteamiento sociológico. Pero el galdosista pedirá una aplicación de ese análisis a las novelas de Galdós, sobre todo a la distribución de la vivienda en *Fortunata y Jacinta.* Esta aplicación no se da. También son interesantes las páginas sobre la historia del Paseo del Prado y el Ateneo. Pero en estas páginas, como en la mayor parte del libro, se acusa la falta de una clara y sólida documentación y una integración entre la historia madrileña que se relata y la novelística galdosiana.

Este libro podría haber interesado al galdosista también como libro de consulta para identificar las muchas instituciones públicas y los establecimientos comerciales que aparecen en las novelas de Galdós. Se presta a esta utilización la organización del libro por capítulos dedicados a las diversas instituciones decimonónicas madrileñas: vivienda, cafés, teatros, restaurantes, casas comerciales, instituciones benéficas, etc. Pero su posible valor como tal libro de consulta queda gravemente disminuido por la desordenada e incompleta presentación de los datos y por la falta de índice alfabético de los lugares comentados en el libro. Además, la gran cantidad de generalizaciones sin documentación rebaja la credibilidad de los datos que se dan.

Al investigador galdosista le molestará en este libro la falta de precisión metodológica y el incumplimiento de algunos principios fundamentales de la investigación. No se indica la procedencia de los maravillosos grabados que embellecen el libro. Se encuentran numerosas citas sin atribución (11, 14, 22, 64, 69, 74). Varía inexplicablemente la forma de las citas de las novelas. Tampoco se indica la edición de las novelas a la que remiten las páginas citadas. En el Anexo II, se especifica una edición para cada una de las novelas tratadas en este anexo, pero esta indicación viene al final del libro y no se aclara nunca si las ediciones citadas en el anexo son las mismas a las que se hace referencia en el texto.

El texto contiene un mínimo de 42 erratas de imprenta. También contiene una sintaxis y unos recursos expresivos que son, con frecuencia, francamente pobres. (Véase, por ejemplo, 63 y 79.) Pero los defectos que afligen a *El Madrid de Galdós* no son todos de forma. También hay errores de fondo que denuncian, bien un escaso conocimiento de la obra de Galdós, bien unos descuidos poco profesionales a la hora de redactar el texto. Se atribuye a la tercera parte de *Fortunata y Jacinta* un párrafo que es de la primera parte (17). Otro párrafo se atribuye a la tercera parte de *Tormento,* novela que no está estructurada por partes sino por capítulos (17). Un grabado (29) se fecha en 1865, a pesar de que se lee claramente en el mismo grabado el año 1836. El año de la publicación de *Lo prohibido* –1885– se da como 1881 (144). Se atribuye a *La desheredada* una serie de datos que corresponde a *La de Bringas* (82). En el apartado, excesivamente breve, dedicado al comercio de la calle de Toledo en tiempos de Galdós (82-83), encontramos un fenómeno absolutamente inexplicable: no hay ni una sola palabra

acerca de la presencia de esta calle en *Fortunata y Jacinta,* la novela galdosiana donde destaca con más brillantez esta antigua y castiza calle madrileña.

La más desconcertante de estas inexactitudes es sin duda la referencia al piso de la calle de Pelayo donde vive Olmedo con Feliciana en la parte 2 de *Fortunata y Jacinta.* Llevado por sus artificiosas afectaciones de perdulario, Olmedo a veces denomina a este piso su "hotel". Las cuatro veces que se emplea este término en el texto galdosiano se da en letra cursiva, a fin de subrayar el carácter irónico de la palabra. Sin embargo, los autores de *El Madrid de Galdós* hacen caso omiso de esta ironía y entienden "hotel" al pie de la letra. Así es que suprimen la letra cursiva de Galdós y citan una referencia al piso de Feliciana como ejemplo de un pequeño hotel madrileño en tiempos de Galdós.

El Anexo II, titulado "Referencias a la geografía urbana de Madrid en las Novelas Contemporáneas", es una extensa relación de algunos de los lugares madrileños que aparecen en varias de las *Novelas contemporáneas.* No están muy claros ni los objetivos de estas listas ni los principios organizativos sobre los que descansan. Se mezclan los lugares ficticios con los reales. A veces se nombran casas comerciales pero se deja en blanco su localización, a pesar de que en la obra galdosiana esas casas están claramente emplazadas en la geografía madrileña.

La bibliografía del libro, aunque inconsistente en la forma, es interesante y valiosa para el estudio de la historia de Madrid. No incluye estudios sobre Galdós, hecho que no debe extrañarnos, dada la evidente falta de interés y conocimientos literarios de nuestros autores. Sin embargo, aunque sea lógico que estos autores se hayan basado en fuentes más históricas que literarias, hay que reprocharles el no haber tenido en cuenta por lo menos esos estudios sobre Galdós que se ocupan concretamente de la presencia y la función de Madrid en la obra galdosiana. Resulta extraño que no se citen obras como *Madrid,* colección de escritos galdosianos prologada y ordenada por José Pérez Vidal; numerosos artículos y la edición definitiva de *Fortunata y Jacinta* de Pedro Ortiz Armengol; y mi libro sobre el Madrid de *Fortunata y Jacinta* (dicho sea con toda modestia). Ignoramos si los autores de *El Madrid de Galdós* no tenían noticia de estos trabajos anteriores o si, teniéndola, han preferido no citarlos. En cualquier caso se trata de un fallo lamentable, pues si no tenían noticia debían tenerla, y si la tenían es incomprensible que no hayan creído dignos de mención los estudios anteriores sobre el tema que ellos abordaban. Por otra parte, hay que señalar, entre paréntesis y aunque sea desagradable, que existen motivos para creer que sí conocían por lo menos uno de los estudios que no citan, pues entre el Anexo II de *El Madrid de Galdós* y el capítulo 2 de mi libro existe un sorprendente paralelismo que difícilmente puede ser casual.

En lugar de *El Madrid de Galdós,* quizás este libro debió titularse *Madrid en tiempos de Galdós,* porque en realidad no es más que un panorama superficial de ciertas realidades de la vida madrileña durante el período 1860-1890, con algunas citas de novelas galdosianas a modo de ejemplo de esas realidades. El libro ni consigue ni intenta una integración entre la vida madrileña y el arte novelístico de Galdós. Dentro de sus muchos defectos de forma y fondo, *El Madrid de Galdós* puede tener algún interés por su elemento madrileñista. Pero su aportación al galdosismo es insignificante.

University of Washington

YOLANDA ARENCIBIA. *La lengua de Galdós (Estudio sistemático de variantes en galeradas)*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias. Consejería de Cultura y Deportes, 1987. 191 pp.

Matilde L. Boo

Es lugar común entre los críticos de Galdós la idea de que el novelista, presionado por razones económicas y de tiempo, no puso en la composición de los *Episodios nacionales* el cuidado que revela en la redacción de sus novelas. Así, Antonio Regalado García (*Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912* [Madrid: Ínsula, 1966] 263), al referirse a los *Episodios* de la tercera parte, asegura que "el imperativo económico explica la precipitación del trabajo [...] y sus obligadas deficiencias de técnica literaria y de investigación". En lo que respecta a *Zumalacárregui*, Yolanda Arencibia en *La lengua de Galdós* prueba que, a pesar de la urgencia por dar el *Episodio* a la prensa, Galdós se esmeró en perfeccionar su estilo en las galeradas: "El 96% de las correcciones, afectan al mundo de la plasmación literaria de la obra y no al contenido de la misma" (163). Siguiendo la teoría estilística de Amado Alonso, Arencibia estudia las variantes en las galeradas de *Zumalacárregui*. A estas galeradas, que se encuentran en la Casa-Museo Pérez Galdós, les faltan varias hojas. De los treinta y tres capítulos del *Episodio*, sólo aproximadamente veintisiete aparecen en las pruebas corregidas de propio puño del novelista. A pesar de las dificultades que podría presentar un texto incompleto para su estudio, la autora prefirió estas pruebas de imprenta a las de otras obras por ser "la más antigua de las correspondientes a *Episodios Nacionales*" (18).

El libro, que lleva un breve Prefacio de Francisco Ynduráin, consta de cuatro capítulos en donde la autora examina, primero, "variantes de contenido" (cap.º 1) y luego "variantes de expresión" (cap.º 2), las más numerosas. Su estudio constituye una primera etapa en el proceso depurador del lenguaje realizado por Galdós. Estas variantes afectan al "tempo narrativo" y a la "claridad, precisión y propiedad" del estilo. En las "variantes intensificadoras de contenido" (cap.º 3) se estudian los matices expresivos del texto galdosiano, y en las "variantes gramaticales" (cap.º 4) algunas particularidades del idiolecto del novelista. Siguen a estos capítulos un Apéndice con los "tipos de correcciones e índice de frecuencia", muy útil para tener una idea global de las recurrencias y del número de cambios, y otro con los "usos canarios en las variantes", que revela la espontaneidad con que Galdós usaba modismos de su tierra. A continuación se da una bibliografía selecta sobre la "lengua o estilística" de Galdós. Las conclusiones parciales que Arencibia ofrece después de cada capítulo, como las generales al fin del libro, son de gran interés por sacar a luz detalles de composición imprescindibles para todo estudio serio del *Episodio*. Es de especial importancia el capítulo 3 por revelarnos aspectos de la técnica en el diseño de algunos personajes: Fago, la baturra Salomé, Ibarburu y Arespacochaga. Se nota cómo en las variantes Galdós tiende a idealizar a José Fago y a subrayar, en la figura de la baturra Salomé y de otros personajes, la nobleza e ingenuidad del pueblo anónimo y su pintoresquismo por la introducción de modismos de marcado color local. Por otra parte, en el capítulo 4, Arencibia no deja de advertir la preocupación "cultista" de Galdós, que sustituye el espontáneo loísmo canario por el leísmo castellano.

En el estudio de las "variantes emotivas", la autora llama la atención sobre las que denomina "patéticas" porque dan carácter folletinesco a ciertas situaciones. Destaca la variante del delirio del protagonista en el campo de batalla, en donde cree ver el fantasma de Ulibarri (se transcribe fielmente el original):

TEXTO A	TEXTO B
En mucho menos tiempo del que se emplea en contarlo, Ulibarri estuvo á dos pasos.	En mucho menos tiempo del que se emplea en referirlo el fantasma, *a [sic] lo que fuera,* estuvo á dos pasos (131)
Su terror fué tan grande que se habría dejado matar si cuando sólo un palmo distaba del viento la bayoneta del furibundo cristino, no dispararan contra éste los navarros	Su terror fue *inmenso... Se dejaba matar. Pero* cuando sólo un palmo distaba de su vientre la bayoneta del furibundo cristino, *dispararon* contra éste los navarros (132)

Es curioso notar cómo Galdós sustituye un texto medianamente sobrio por otro de mayor efectismo dramático. Esto hace pensar que el pretendido "descuido" del novelista no era sino propósito de llegar a un mayor número de lectores; y lo que en apariencia son deficiencias de estilo, no son otra cosa que fallas deliberadas de novelista avezado en menesteres literarios. Hay que tener en cuenta, como apunta Arencibia, que cuando Galdós decide iniciar la tercera serie, estaba en la plenitud de sus facultades creadoras. En efecto, ya había escrito casi todas las *Novelas contemporáneas* y se orientaba hacia su vocación juvenil, el teatro.

Arencibia trata de eludir los riesgos de una clasificación demasiado rígida en su estudio de las variantes. No obstante, se puede observar, a veces, cierta tendencia a la delimitación rigurosa de categorías muy semejantes. Así, ejemplos que aparecen bajo "Propiedad en el lenguaje" y "Variantes perfeccionadoras de estilo" encierran valores estilísticos análogos. Bajo la rúbrica de "Propiedad en el lenguaje" ofrece:

TEXTO A	TEXTO B
del metal donde está? Habrá que *sacarlo* de las entrañas de la tierra	del metal donde está? Habrá que *extraerlo* de las entrañas de la tierra. (86)

Y una de las "Variantes perfeccionadoras de estilo" es la siguiente:

Aderezándola con mentiras novelescas	aderezándola con *embustes* novelescos (91)

Si "extraerlo" expresa con mayor propiedad la idea de sacar lo que está oculto en las entrañas de la tierra, igualmente "embustes" expresa mejor que "mentiras" el ingenuo deseo de vanagloria del decrépito veterano del Rosellón y de la Independencia.

En cuanto al texto de las galeradas, Arencibia no aclara qué criterios de transcripción ha seguido. Es evidente que ha modernizado el texto en lo referente a la ortografía, pero se notan ciertas ambigüedades en la acentuación:

1. La preposición *a* aparece acentuada en p. 58, pero no en p. 59.
2. El adverbio interrogativo *dónde* lleva acento en p. 122, pero carece de él en p. 86.
3. Conserva la acentuación antigua de los verbos *fue, vi* y *vio* (fué, ví, vió), pero no la de *dio.*

Hay algunos errores tipográficos sin importancia que han escapado a la "fe de erratas", como "Deo volonte" (59) y "enendido" (132).

Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que *La lengua de Galdós* es un estudio metódico, exhaustivo e inteligentemente organizado de las variantes en las galeradas de *Zumalacárregui* y que ofrece al investigador galdosiano un instrumento valioso para adentrarse en la complejidad del proceso creativo del *Episodio* y en el conocimiento del sistema expresivo de su autor.

University of Mississippi

BRIAN J. DENDLE, ed. *Galdós y Murcia: Epistolario de Benito Pérez Galdós y Alberto Sevilla Pérez*. Murcia: Universidad de Murcia, 1987.

Francisca González-Arias

With *Galdós y Murcia: Epistolario de Benito Pérez Galdós y Alberto Sevilla Pérez,* Brian Dendle, who has done so much to elucidate the historical and political Galdós, provides another welcome addition to the field of Galdós research. He has edited the correspondence of don Benito and Alberto Sevilla Pérez (1877-1953), an indefatigable author in his day of works on the language, customs, poetry, and literature of the region of Murcia.

Dendle begins his Introduction with an overview of references to Murcia in Galdós's works. These occur principally in three *Episodios, La vuelta al mundo en la Numancia, La primera república,* and *De Cartago a Sagunto,* and embrace the use of regional vocabulary and the evocation of local color and scenes. Galdós made three visits to the region; the first and most significant one in October 1903 to attend the première of *Mariucha.* It was then that he met Sevilla, who had initiated his correspondence with Galdós the previous year to express his condemnation of Luis Bonafoux's attack on don Benito. Galdós returned to Murcia in October 1905 and in November 1906. These visits provided him with an opportunity to obtain information and to take notes for the abovementioned *Episodios.*

The volume edited by Dendle surpasses mere regional interest. The fifty-two letters that comprise the edition–among them thirteen from Sevilla to Galdós; thirty-two from don Benito to Sevilla; and five written between 1919 and 1920 by don Benito's nephew, Diego Hurtado de Mendoza, to Sevilla, detailing Galdós's final days and death–document the depth of the friendship that evolved between the younger man and the much admired maestro. The letters are testimony to Sevilla's constant fidelity, which contrasts, as Dendle asserts, with

the attitude of many of don Benito's former friends and political and literary colleagues, who abandoned him in the last years of his life. Galdós, in turn, responded warmly and with gratitude to Sevilla's ongoing demonstrations of good will and affection, such as the frequent reviews of Galdós's works, which appeared in the local press, and the periodic gifts of fruit–oranges and also, on occasion, lemons, limes, melons, pears, and pomegranates from the Murcian region. After Galdós's death, Sevilla continued to write to the family, sending the welcome packages of fruit.

The volume closes with six Appendices that include four texts (among them a hitherto unpublished one) by Sevilla on Galdós's work and personality, as well as a bibliography that lists all of Sevilla's articles on Galdós.

The literary references in the correspondence consist mainly of Sevilla's enthusiastic comments on such works as the earlier *Doña Perfecta* and *Fortunata y Jacinta,* as well as the contemporary *Alma y vida, Las tormentas del 48, España sin Rey* ("un prodigio de belleza"), *La razón de la sinrazón* ("hay un tesoro de verdad que salta a la vista"), and *Memorias de un desmemoriado,* together with Galdós's allusions to the progress of *Aita Tettauen* ("de extrema dificultad"), the forthcoming première of *Bárbara,* and the projected completion of *Cánovas.* But quite beyond the literary references that the correspondence contains, the volume that Dendle has prepared is particularly valuable for two reasons. First, it holds out in the figure of Alberto Sevilla a largely unknown source of contemporary criticism on Galdós, a particularly estimable one since Sevilla's attraction to Galdós's life and work arose from shared political ideals and a profound concern for the regeneration of Spain. Second, the edition is invaluable for the personal insights it offers into Galdós's character.

As Dendle affirms, Sevilla, who through numerous articles and reviews on Galdós served as a disseminator of his work, is a much more perceptive critic than has been previously acknowledged. While he may have overvalued Galdós's theatre, he was quick to cite, for example, the relevance of the message of the *Episodios nacionales* to the contemporary Spanish situation. Perhaps more important than the literary criticism are the glimpses that both the letters and the texts by Sevilla provide of Galdós's goodness and humanity. Witness the demonstration of sincere affection and thoughtfulness evident when Galdós sends to Sevilla his most recent *Episodio nacional* affirming: "Le anticipo un tomo de *Prim,* para que así como es V. el primer amigo, sea también el primer español que lo lea." Likewise, the reader observes Galdós from a domestic perspective, as when the novelist asks Sevilla to send him seeds of the "calabaza totanera" so that he can plant this species, along with similar ones, in his "pequeño huerto particular," confessing simply, "Gusto con mucho cena de pipas o pepitas."

In an article written after the novelist's death, Sevilla delightedly demonstrates how Galdós would take advantage of every possible opportunity to advance in his work. He remembers how en route from Murcia to Cartagena don Benito took from his pocket some proofs that he corrected and then handed to Sevilla for his approval. Riding alone with Galdós in the train compartment, undoubtedly a rare treat for the young man, is recalled by Sevilla with special emotion. The novelist, normally quiet and reserved in a group, was on that occasion particularly communicative and spontaneous: "pudimos hablar con toda franqueza; pues don Benito era muy parco de palabras cuando abundaban sus oyentes

[...]. En cambio, si se hallaba mano a mano con persona de su confianza, se mostraba efusivo y hasta solía bromear como un muchacho." Galdós's appreciation and tenderness shines through in his letters to this man who extended to him "una amistad cariñosa y sin ejemplo." With his habitual care and loving attention, Dendle provides us with another welcome opportunity to know Galdós, the man and the artist.

Saint Anselm College

GILBERTO TRIVIÑOS. *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya. Héroes (y) monstruos en la Primera Serie de "Episodios Nacionales."* Barcelona: Edicions del Mall, 1987. 287 pp.

Emily Letemendía

In the "Nota Preliminar" to this book, Gilberto Triviños, a professor of Spanish at the University of Concepción, Chile, recalls the significance that Galdós's *Episodios nacionales* had for his understanding of "la dimensión horrorosa de la guerra ocultada en los relatos regidos por la mitología heroica" (10). He claims, however, that, in regard to the first series of *Episodios,* "la opinión predominante considera que Galdós escribe sus relatos de guerra con todos los convencionalismos de la historia patriotera que se enseña en las escuelas; que la novela *Zaragoza* es un poema épico más que otra cosa o que *Gerona* tiene todas las características de una epopeya" (11). He argues that Galdós has been mistakenly placed in "una jaula" by those who think that the first series illustrates "un nuevo gusto por lo épico" in Spain, even though he admits that the novelist's hatred of war is sometimes affirmed (11). Triviños seeks to rescue Galdós from this imaginary cage by refuting such critical views; he offers an alternative reading of the *Episodios* of the first series as "narraciones regidas por la metamorphosis [sic] de los patriotas en monstruos," narrations in which Galdós rejects the representation of war as a "fiesta hermosa," "tribunal de las naciones," or "poesía singular" (11).

The first chapter, which deals with the "lectura épica" of the *Episodios,* is of special significance. Triviños expresses his surprise that in the steadily increasing body of critical works on Galdós between 1950 and 1980 he has found no detailed study on the "modo de inscripción" of these novels in the history of the "relato épico occidental" (13). He cites four works that refer specifically to the epic nature or character of the first series, two more that are less specific, and three that deal with the epic qualities of two *Episodios (Gerona* and *Zaragoza);* he points to the use of the term by some historians of Spanish literature in relation to the first series. Definition of the way in which "epic" has been employed by critics is the issue here, but Triviños makes the point that no one has explained exactly what is meant by an essentially epic series. At the same time, he rejects eight elements that Domínguez considers integral to the epic nature of *Gerona,* arguing that these are not strictly elements of the epic, according to the views of Hegel, Ortega y Gasset, Lukács, Jaeger, Finley, or Kristeva.

Even though he concedes that the term may be used in a loose or nonspecific way (for example, "cuando se estima que un relato es épico por el mero hecho de narrar una historia de guerra" [16-17]), he does not consider the possibility that some of the critical literature he mentions may do so, and he adheres for the purpose of his thesis to the strict meaning given in the dictionary of the Real Academia Española. He also makes allusion to a list of properties pertinent to the heroic epic according to Todorov (17). A glance at a few of these–for example, "héroes de clase social noble," "identificación de la guerra con la fiesta o con el torneo," "estilo ennoblecedor," "epítetos idealizadores," "exaltación de la gloria militar"–suffices to show their lack of relevance to the first series of *Episodios.* It is unlikely that there would be disagreement with Triviños's conclusion that Galdós's novels "no indican en este sentido un nuevo gusto por lo épico en la narrativa del siglo XIX" (18). Nevertheless, he insists, here and throughout the following chapters, that Galdós has been reduced by critics to "un escritor de novelas que tienen todos los elementos propios de una epopeya, que son poemas épicos más que otra cosa, que narran historias en que sólo importan los ideales heroicos" (19). In my view, such sweeping statements about critical opinion on Galdós are exaggerated and not substantiated in this book.

In the seven chapters that follow, Triviños subjects the text of these early *Episodios* to an intense and painstaking analysis, sometimes repetitive, in support of his thesis. Anyone who does not subscribe to what he previously has designated as the "opinión preponderante" would have little to disagree with and would no doubt find much of interest in his detailed portrayal of the humanity and understanding that Galdós exhibits in the first series. Triviños argues that these *Episodios* make evident Galdós's disillusion with war and that the separation of the novelist's work into strict divisions, such as an early "religión de la patria" and a later "religión de la humanidad," is untenable. He considers the concept of nationality in the first series to be subservient to that of humanity, and he explores Galdós's treatment of other positions that might have been deemed likely to disturb international peace. The emphasis is on the novelist's views about war and man's inhumanity to man. Triviños argues that in these early works Galdós portrays the horrors of modern war and contrasts them with the pacifist aims of some of his principal characters.

The book ends with a "Bibliografía mínima" and an index of the chapters. A full index would have been a helpful addition.

Kingston, Ontario

EAMONN RODGERS. *From Enlightenment to Realism: The Novels of Galdós 1870-1887.* Dublin, 1987. 146 pp.

Diane F. Urey

Eamonn Rodgers takes his title from the premise that "Lukács's distinction between the Enlightenment approach to fiction-writing represented by Stendhal and the Realist one associated with Balzac provides a convenient frame of reference" for understanding Galdós's novels (xv). Ultimately the successful

combination of these approaches "strengthens Galdós's claim to a place in the mainstream of the European novel" (134). Although some Galdós scholars may consider this an understatement, Rodgers's sensitive and thorough discussions of a number of Galdós's works from the 1870s through *Fortunata y Jacinta* should help to persuade even non-Hispanists, aided by the translations provided, that this is obviously true. In a convincing justification of his use of the term "Enlightenment," Rodgers considers that the influence of Krause in Galdós's early formation, "offering a radical challenge to accepted values" (15), fostered his "evolutionary liberalism," an attitude based on his "reformist political ideology" (13). This social stance is intimately connected with Galdós's "literary theory" (13) and his "Realism," which questions "rationalist idealism" and "raises doubts about the scientific, empirical route to knowledge" (65).

As with Enlightenment and Realism, Rodgers explains his general theoretical stance, which he considers "a synthesis of literary history, textual analysis and certain elements of reader-response criticism" (ix). Although he takes the text as the "primacy of place in the hierarchy of evidence, in the sense that the possible range of meanings suggested by the words on the page usually goes far beyond those directly associated with the circumstances of the work's composition" (xi), he also holds that "the realist novel is bound to its author, its readers, literary and cultural tradition and the external world in a complex nexus of relationships" (xii). He likewise situates his approach with respect to recent Galdós criticism, discussing what he has in common with each critic and where he differs. He defends an analysis of Galdós's early works against stereotypical and longstanding prejudices, claiming and then demonstrating that "even the novels of the 1870s, flawed as they often are by sentimentality, vehemence and melodrama, sometimes reveal unexpected strengths, if they are approached with an open and sympathetic mind" (xvi). It is an open and sympathetic reading of Galdós, above all, that Rodgers provides, making this book a significant contribution to Galdós studies.

Rodgers addresses Galdós's conception of fiction-writing and his sense of responsibility to society. He believes that both of these primary aspects of Galdós's work reflect the influence of Enlightenment thought, through Krause and Giner, the debates over realism in France, and the unique Spanish literary tradition, which gives his work "a much more insistent preoccupation than most of his European counterparts with the contrast between the authentic discernment of moral truth and conventional views of reality." Further, realism's characteristic "interplay between illusion and reality" obtains a "much sharper edge" in Galdós because of this heritage, as well as because of the late development of Spanish realism. Both conditions "ensured that Galdós would not become imprisoned in a narrow view of realism" (38).

Rodgers examines how early works such as *La sombra* dramatize Galdós's problems in conveying "the complex interplay of truth and fiction, imagination and reality." During his early years of writing Galdós was faced with the difficulty of "finding a suitable literary vehicle for his artistic and educational purposes" (49) and with the conflicts inherent in being both an artist and a concerned member of society. Rodgers maintains that it "was only by a process of trial and error extending over several years that Galdós came to realise that he could best pursue his educational and reformist aims as an artist rather than as a citizen." Then he cultivated "a less overtly *engagé,* more comprehensive vision of

reality [that] was to prove a more effective means of making his readers understand the nature of the society in which they lived." *La desheredada* was the "crucial stage" in this "process of trial and error" (61).

Rodgers illustrates that Galdós, "like most of his contemporaries," held an "eclectic attitude towards Naturalism." This is revealed in *La desheredada,* which portrays the individual's responsibility to work toward a balance between biological drives and spiritual and imaginative aspirations (68). In this novel, "Naturalism operates . . . within the limits imposed by the author's predominant concern with ethical principles and values" (73). Isidora, while at least in part the object of Galdós's satire, in some ways "outgrows the role Galdós appears initially to have assigned her . . . and . . . becomes an example of individual suffering." Rodgers argues that Galdós's sympathy for her stems from his "ambiguous reaction . . . to the dilemma of a sensitive heroine placed in situations which offend her sensibility," as with Ana Ozores or Emma Bovary (74). In these passages, "Galdós decisively parts company with the Naturalists, for the Naturalist belief in social and biological determinism is incompatible with the Krausist notion of the perfectibility of human individuals and the superiority of the human spirit to the material world. The reason why Isidora manages to retain so much of Galdós's sympathy even when he is being critical of her vanity is that she refuses to regard the trivial and squalid realities of everyday life as normative" (75). Isidora thus emerges as a more deeply ambiguous heroine than those of Flaubert or Alas (76) and leaves the reader with a more profound dilemma. This pervasive and complex ambiguity, coupled with the artistic sophistication of the novel, makes *La desheredada,* for Rodgers, "the last work of Galdós's apprenticeship," while *El amigo Manso* becomes "his first major masterpiece" (77).

Rodgers views *El amigo Manso* as achieving a perfect balance of both artistic and social concerns; it is a "kind of parable of Galdós's own apprenticeship" as a novelist (81), where the unreliability of Máximo as a narrator "is not merely a structural convenience, but is closely bound up with his social conditioning" (84). The work is particularly telling of Galdós's development because, while not abandoning "his belief that humanity is ultimately perfectible," Galdós "is now more clearly aware that such progress . . . is limited by human nature itself." Realizing this, Galdós will "rely more on oblique irony, juxtaposition, implication and analogy" in his literary technique than on "simple assertion and demonstration." Finally, Rodgers claims that the novel is an ironic and problematic expression of truth, not "the refutation of Krausist educational theory, nor even . . . a portrait of Restoration society." It is "the record and the vehicle of one man's discovery of what it means to be human" (93).

Galdós was constantly unveiling the fictionality of conventional frames of reference (politics, religion, family authority); they "are seen as 'things made', as distorted products of the human mind, rather than part of reality in any wider or more objective sense. 'Fiction', then, interpreted as the art of creating mental constructs, is a constant undercurrent in Galdós's novels. . . ." But after *El amigo Manso* "Galdós turns more frequently to literature and the arts as a source of images and narrative devices" (95). In his incisive reading of *Tormento,* for example, Rodgers contends that Galdós uses the popular novel to provide "a validating context within which relationships and motivations which are fundamentally economic may be rationalised as something else" (97). There he displays

the fictions of social institutions, ultimately questioning "the whole 'ideology' of bourgeois society" (97). This novel, like *El amigo Manso,* inverts the "normal relationship between what we conventionally understand by the terms 'fiction' and 'reality'" (110). Rodgers believes that *Tormento* may even be considered as "anti-fiction," for "the fictions of 'real' people appear false when set beside the reality of fiction" (111). The novel thus represents "a perfect fusion of both the Enlightenment and Realist approaches to fiction" because it exposes both the literary artifice of the text and the "whole tissue of relationships, conventions and institutions on which bourgeois society rests" (111).

Rodgers then examines *Fortunata y Jacinta,* the "essence" of Galdós's realism in the mid-1880s. It depicts the "chiaroscuro" of life, the "essentially ambiguous nature of reality in which good and evil are so inextricably bound up with each other that it is virtually impossible to pursue one without the other" (126-27). With this novel Galdós comes "full circle," reasserting "what he already knew at the very outset of his career, that external observation only reveals phenomena, not ultimate truths." He has realized "that the novel can best fulfil its cognitive function by dramatising the intractable ambiguity of reality" (127). In this novel, as throughout his work, "Galdós is concerned . . . not only to express a clear and cogent criticism of everything that he believes to be wrong with contemporary Spanish society, but also to demonstrate the partial, problematical and potentially misleading character of conventional constructs of the human mind, whether in the area of public institutions, private motivation, or, most important of all, artistic expression" (136).

In *From Enlightenment to Realism,* Rodgers achieves an admirable balance between literary history and textual analysis. I therefore see no need for him to defend his method in quite the way he does in the introduction, particularly with regard to structuralist and poststructuralist criticism. He agrees with the conventional assessment that such perspectives are "a-historical" and thus considers that they can be misleading when applied to "literature of the past." In this category he places realism and, by extension, Galdós's work as he defines it. "Modernist" perspectives are seen as more appropriate for the "'self-reflective' novels of this century" (xi). Stereotypical definitions of terms and categorizations like these can and have led to the kinds of conventions about genre that Galdós himself sought to expose. Just as Robert Alter's study of the self-conscious novel effectively excluded a writer like Galdós, so Rodgers's implication that Galdós's novels form part of the "literature of the past" and are not self-reflective ignores the insights into Galdós's pervasive metafiction that John Kronik, among many other Galdós scholars, has revealed in the 1980s. Robert Spires has shown that Galdós wrote self-reflective fiction as early as "La novela en el tranvía." Galdós's earliest *Episodios nacionales* are all highly self-referential, beginning with the first chapter of *Trafalgar;* so even those obviously "educational" tomes are "modern" in numerous ways. The absence of any of the *Episodios* from Rodgers's examination of the works of the 1870s also perpetuates the stereotype that those novels are different or less worthy than Galdós's other works, continues to exclude them from the "canon," and fails to encourage readers to discover those complex and fascinating works. I see nothing objectionable about Rodgers's defense of the referentiality of Galdós's novels; indeed, textual analyses that take into account the reader's reactions, as Rodgers's so admirably do, and, further, that show

how these reactions are already preconditioned and within the text, as a "modernist" approach might, are both "referential." Such analyses refer to that most essential of realities, the reader's imagination, the importance of which Rodgers himself has thoroughly demonstrated.

While I believe that certain critical terms may be too rigidly defined in *From Enlightenment to Realism,* I offer the above comments not as a criticism of Rodgers but as a lament over long-standing conventions about "history," "realism," "modernist," "poststructuralist," "literary history," etc. Overall, this is a most convincing and insightful work. It brings many highly original, well-supported literary analyses to bear on Galdós's fiction. Eamonn Rodgers has a profound understanding of the numerous artistic, social, and moral forces that are often at odds in Galdós's novels over time and that condition his development, making him clearly, as this book again shows, the creator of the modern novel in Spain. This broad-ranging and elegantly written volume is essential reading for Galdós scholars. One hopes, moreover, that it will also reach many students and scholars of other literatures as yet uninitiated into the literary importance of and the pleasure to be found in Galdós.

Illinois State University

DAVID HENN. *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-1889.* Liverpool: Francis Cairns, 1988. 231 pp.

Daniel S. Whitaker

Readers who have wished to examine the novelistic technique of Emilia Pardo Bazán's early novels have had few sources of recent criticism. They could study patiently the pages of Nelly Clémessy's *Emilia Pardo Bazán como novelista* (1982), a two-volume, 900-page work whose insights are often obscured by unwieldy length and poor indexing. Or these same readers could scrutinize Maurice Hemingway's *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist* (1983). This excellent text, however, focuses more on Pardo Bazán's maturity as a novelist in the late 1880s and the 1890s than on the first decade of the Countess's novelistic production.

In *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-1889,* David Henn offers the student of Pardo Bazán's work an additional choice: a concise and accurate account of her first novels. This study, a revised Ph.D. thesis, examines *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), *Un viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *Bucólica* (1884), *La dama joven* (1885), *El Cisne de Vilamorta* (1885), *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), *Insolación* (1889), and *Morriña* (1889). In five chapters Henn delineates the principal factors that shaped Pardo Bazán's fictional work from 1879 to 1889: the social aspirations of the middle and lower classes; the influence of environment and heredity; the narrative role of the female; political themes; and aspects of Pardo Bazán's narrative techniques, such as narrator and use of language. A major goal of Henn is to compare the critical writings of the Countess with her early novels

in order to demonstrate "the extent to which, as a practicing novelist, Pardo Bazán is consistent with her literary theories and aspirations of this period" (3).

One welcome aspect of *The Early Pardo Bazán* is the author's consistent effort to rectify widely held but incorrect views about the Countess's early writings. Like Hemingway, Henn downgrades the importance of certain aspects of naturalism in these first works: for example, Nucha and Julián in *Los pazos de Ulloa* are influenced less by the rural environment than by "a series of miscalculations, perverse fortune and deficiencies of both character and constitution" (54). Henn correctly objects to Clémessy's belief that Pardo Bazán was sympathetic to the middle class; Doña Emilia, rather, "is generally intolerant of, and often even hostile towards, this social stratum" (26). Also, whereas many critics, such as Ruth A. Schmidt and Ronald Hilton, view Gabriel Pardo *(La madre naturaleza, Insolación)* as the mouthpiece of the Countess, Henn demonstrates that the former artillery officer's role is much more ambiguous. In reality, Pardo Bazán utilizes a variety of characters–even unsympathetic ones–to reflect her ideas.

Henn also sets the record straight on Pardo Bazán's defense of women in the novels of 1879-89. Far from being a champion of women's rights at all social levels, she limits her feminist agenda in *La Tribuna* and other early novels to the women of the upper classes and of the nobility. Henn states that Pardo Bazán "gives the impression of responding as an aristocrat rather than as a woman, and at times almost seems to revel in the problems and foibles of the middle-class female" (84). In addition, Pardo Bazán's reputation as the creator of domineering women–those female characters who are able to control their male counterparts–is not based on textual fact. Henn appropriately indicates that the reverse is true in these novels, in which the woman is more likely to end up as the victim of male domination.

In addition to the fine editing of Henn's text, all quotations from Pardo Bazán's works are given accurate English translations, a valuable contribution insofar as few of Pardo Bazán's works have been translated. Readers of English will now have an opportunity at least to sample some of Doña Emilia's rich prose. The bibliography is also virtually complete, although I would add the recent study by Noël Valis on *El Cisne de Vilamorta*. *The Early Pardo Bazán* well deserves to stand beside the texts of Clémessy and Hemingway as a basic reference for all students of Emilia Pardo Bazán's work.

California State University - San Bernardino

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti 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 Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Elide P. Marelli, 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 di 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)